



**HAL**  
open science

**Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXI<sup>e</sup> siècle :  
tradition et lumières actuelles dans Helen of Troy (J.K.  
Harrison, 2003) et Troy (W. Petersen, 2004)**

Axelle Rivière

► **To cite this version:**

Axelle Rivière. Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXI<sup>e</sup> siècle : tradition et lumières actuelles dans Helen of Troy (J.K. Harrison, 2003) et Troy (W. Petersen, 2004). Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01156467

**HAL Id: dumas-01156467**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01156467>**

Submitted on 27 May 2015

**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.



**UNIVERSITE PIERRE MENDES FRANCE-GRENOBLE**

UFR Sciences de l'Homme et de la société

Co-Habilitation avec le Département LLASIC de l'Université Stendhal

## **Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXIème siècle**

**Tradition et lumières actuelles dans *Helen of Troy* (J.K. Harrison, 2003) et  
*Troy* (W. Petersen, 2004)**

Travail réalisé par Axelle RIVIERE

Sous la direction de Malika BASTIN-HAMMOU (Grenoble 3)

Mai 2014

Master ProM-ForC 2014/2015

Spécialité MAC

Parcours Lettres



**UNIVERSITE PIERRE MENDES FRANCE - UNIVERSITE STENDHAL  
GRENOBLE**

**Représenter la guerre de Troie à l'écran au  
XXIème siècle**

**Tradition et lumières actuelles dans *Helen of Troy* (J.K. Harrison, 2003) et  
*Troy* (W. Petersen, 2004)**

Travail réalisé par Axelle RIVIERE

Sous la direction de Malika BASTIN-HAMMOU (Grenoble 3)

Mai 2014

Master ProM-ForC 2014/2015

Spécialité MAC

Parcours Lettres

**Remerciements :**

Pour mes premiers pas en tant que chercheuse dans les plaines troyennes et les salles obscures, je remercie tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce travail et en particulier :

Ma directrice de mémoire Malika Bastin-Hammou, pour sa disponibilité, son aide et sa confiance qui m'ont permis de mener ces travaux à terme.

Les chercheurs universitaires que je cite régulièrement, et dont la passion contagieuse m'a fait aborder ce travail avec énormément de plaisir et de légèreté.

Je remercie bien entendu ma famille et mes amis pour leur soutien, leur écoute et leurs aimables relectures qui ont contribué à ma motivation et, je l'espère, à l'amélioration de ce mémoire.

## INTRODUCTION

Déjà très à la mode dans les différents arts, l'héritage antique prend toute sa place dans le cinéma dès les débuts de celui-ci. L'Antiquité est évidemment très présente dans le théâtre classique du XVI<sup>ème</sup> siècle (Racine), puis plus tard au XIX<sup>ème</sup> dans la peinture néo-classique (Pierre-Narcisse Guérin), la littérature (Flaubert, Gautier) ou encore l'opéra (Jacques Offenbach). Enfin, le théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle met également le cadre antique à l'honneur notamment dans le théâtre avec Jean Cocteau<sup>1</sup> (*Antigone*, *Œdipe-roi*) ou Jean Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*) au début du siècle.

En tant que nouveau média populaire de la toute fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le cinéma propose la vision et la technique résolument modernes d'une Antiquité délaissée peu à peu par les écrivains, malgré les succès du *Roman de la momie* (Gautier, 1857) et surtout de *Salammbô* (Flaubert, 1862) et de *Quo Vadis* (Sienkiewicz, 1895-96) qui seront chacun adaptés plusieurs fois au cinéma. A défaut de lire les livres, les anciens lecteurs et nouveaux spectateurs se tournent vers ce nouveau média qu'est le cinéma, et qui propose la représentation visuelle d'une Antiquité souvent très fantasmée. Abel Gance, remarquable personnalité des débuts du cinéma français<sup>2</sup> souligne à ce propos dans *L'Art cinématographique*<sup>3</sup> en 1927 que « Toutes les légendes, tous les mythes, toutes les mythologies [...], tout cela attend sa résurrection, son retour à la lumière et tous les héros se bousculent devant notre porte pour entrer<sup>4</sup>. »

Gance lance un appel qui place le cinéma dans un rôle de médiateur et de participant à la mémoire et à l'imaginaire collectifs. Quand il écrit cela en 1927 ce processus a déjà commencé puisque le premier « *peplum* », le premier film à l'antique, est tourné par Georges Hatot en 1896 avec *Néron essayant des poisons sur un esclave*. Irrésistiblement, le sujet antique s'élargit et se diversifie au fil des ans pour nous proposer l'abondante production que l'on connaît jusqu'à aujourd'hui. Les années 10/30 pour le muet, puis 50/60 pour le parlant ont vu éclore de nombreux *peplums* en Italie et aux Etats-Unis, mais ce terme est à utiliser avec précaution puisque les théories sont diverses quant à sa définition. On citera notamment à l'ouvrage de Claude Aziza, *Le Péplum un mauvais genre* (Klincksieck, 2009), qui tâche de définir ce que ce terme englobe. Aziza explique en premier lieu que le terme grec de « *peplos* » désigne un vêtement féminin, avant de caractériser les films (puis les romans) ayant pour cadre un certain épisode de l'Antiquité<sup>5</sup>. Face à la question des limites de cette vaste Antiquité, Aziza sélectionne alors certains contextes spatio-temporels qui feraient rentrer certains films dans la catégorie du *peplum* : « l'Antiquité biblique, égyptienne, grecque (Atlantide comprise) ou romaine » et conclut en avouant une

---

<sup>1</sup> Jean Cocteau est également un homme de cinéma, on notera notamment son adaptation du mythe d'Orphée en 1950.

<sup>2</sup> On lui doit notamment l'immense fresque historique, *Napoléon* en 1927 puis 1935 pour la version sonore (d'une durée de 5h30 minutes), ainsi que des innovations et procédés techniques en vue de l'évolution du cinéma.

<sup>3</sup> Une des premières revues de cinéma parue entre 1926 et 1931.

<sup>4</sup> « Le Temps de l'image est venu » in *L'Art cinématographique II* (1927, p.83-104)

<sup>5</sup> AZIZA Claude, *Le Péplum un mauvais genre* (2009), Paris : Klincksieck, p.14

certaine incertitude sur ces limites et en affirmant que « l'Antiquité du cinéma est d'abord une Antiquité rêvée<sup>6</sup>. » En effet, il importe surtout que la valeur donnée au film soit en accord avec une certaine représentation que l'on a de l'Antiquité. Aziza prend l'exemple de la légende arthurienne qui, bien qu'elle se soit déroulée au Vème siècle (et donc dans une période légitimement antique), ne rentre pas dans la catégorie de *peplum* étant donné sa connotation plutôt médiévale<sup>7</sup>. Au contraire, des mises en scène de héros puissants et virils tels que Hercule ou encore Maciste<sup>8</sup> qui devront sauver une frêle jeune fille avec qui ils vivront une histoire d'amour<sup>9</sup>, ont toute leur place dans la catégorie du *peplum* cinématographique. En effet on a avec ces deux exemples<sup>10</sup> des représentations de héros mythologiques (Hercule) ou répondant à des attributs similaires (force physique de Maciste) dans un cadre bien particulier qui répond aux attentes d'un public désireux d'aller voir un film à l'antique. Aziza souligne bien que le « Vraisemblable » doit l'emporter sur le « Vrai »<sup>11</sup> et de ce fait, le spectateur doit voir dans le film qui lui est proposé sous le nom de « *peplum* » un certain décor, de certains costumes ou encore la mise en scène de personnages historiques tels que Jules César<sup>12</sup> par exemple pour ne citer que lui.

Face à ce genre richement représenté depuis les débuts du cinéma, Aziza propose une catégorisation par générations sur l'évolution du genre. Il y voit alors un lien avec les différents contextes de réalisation :

« La première [génération] a vécu dans l'émerveillement de cet art nouveau qu'était le cinéma, elle n'en demandait, je crois, pas plus.

La deuxième, celle qui a survécu à la Grande Guerre, avait perdu ses illusions, ses espoirs et demandait au cinéma, qui peu à peu devenait un art complet, autre chose que des merveilles mythologiques ou des biographies historiques [...].

La troisième génération, elle aussi, avait survécu à l'autre guerre, à ses atrocités, à ses monstruosité. Elle aspirait, sans doute, à retrouver, en couleurs, puis en cinémascope, les enluminures des passés, biblique, mythologique, historique. Dans lesquels, elle pouvait aussi, comme on l'a vu, projeter ses doutes, ses angoisses mais aussi ses espoirs en un monde meilleur. Le passé prenait parfois les couleurs du présent.

<sup>6</sup> Aziza, *Le Péplum un mauvais genre* (2009) op. cit. p.23

<sup>7</sup> Le récit de la légende du Graal et de la Table ronde est raconté notamment par des écrivains médiévaux (Chrétien de Troyes). Bien que les romains y soient présents (mur d'Hadrien), la légende se déroule surtout en Bretagne et donc bien loin de l'Empire Romain qui est en plus en plein déclin.

<sup>8</sup> Le personnage de Maciste apparaît en premier lieu dans l'un des premiers péplums *Cabiria* (1913) de Luigi Pastrone auquel a participé Gabriel d'Annunzio. Ce personnage populaire sera central dans quelques productions suivant *Cabiria* mais sera surtout redécouvert à partir des années 60, et fera l'objet de nombreux films dans lesquels il tiendra le rôle du héros principal.

<sup>9</sup> On peut par exemple citer *Les Travaux d'Hercule* (Pietro Francisci, 1958) qui s'ouvre sur Hercule (Steve Reeves) volant au secours de la blanche et pure Iole (Silva Koscina) qui ne sait pas conduire un char. Le film offre une vision caricaturale et archétypale de l'homme et de la femme, mais devient l'un des grands succès de l'époque ainsi que le point de départ de la production florissante de péplums à petit budget en Italie (Dumont, p.165-166).

<sup>10</sup> Hercule et Maciste feront l'objet de véritables séries filmiques par divers réalisateurs (*Hercule à la conquête de l'Atlantide/Hercule à New-York/Hercule contre les vampires... Maciste contre Hercule/ Maciste contre le fantôme/ Maciste contre Zorro...*)

<sup>11</sup> AZIZA, *Le Péplum un mauvais genre*, (2009) op.cit. p.21

<sup>12</sup> En particulier dans le film américain éponyme de Joseph L. Mankiewicz en 1953, énorme succès nominé aux Oscars dans plusieurs catégories.

La quatrième génération, celle qui vit la société changer, après 68, les mœurs évoluer, les programmes scolaires se vider, peu à peu de l'Antiquité et de ses langues, le grec et, surtout, le latin, ne se souciait guère de *peplum*...<sup>13</sup> »

Enfin, il souligne la longue pause du genre du *peplum* entre 1965 et 2000 où le succès de *Gladiator* réalisé par Ridley Scott fait repartir la mode du film à l'antique quelque peu délaissée après l'âge d'or des années 50/60. Dans les années 50, en raison de problèmes financiers Hollywood se tourne peu à peu vers l'Italie et les studios de la Cinecittà pour y tourner leurs productions à moindre coût. L'Italie en profite alors pour prendre le relais de cette mode du film à l'antique qu'il avait déjà exploité dans les années 10 et le cinéma muet.

Cette redécouverte du genre est d'abord timide mais sérieuse<sup>14</sup> après une Seconde guerre Mondiale et un fascisme destructeurs (le *peplum* est alors « le genre [qui] répond aux besoins d'évasion d'un public traumatisé par cinq années de misère et qui aspire au divertissement » selon Jean A.Gili<sup>15</sup>). Puis, il se détache peu à peu de la fidélité historique pour proposer une production bien plus riche et inventive. Dans son ouvrage, Florent Fourcart souligne que la collaboration entre Hollywood et l'Italie devient peu à peu rivalité, jusqu'à ce que l'Italie commence à mettre en scène Hercule dont les divers films seront des véritables triomphes<sup>16</sup>. La production de *peplums* est pourtant nettement stoppée par l'apparition du genre du western et le succès des films de Sergio Leone dès 1964 (*Pour une poignée de dollars*) qui avait lui-même débuté dans la production de *peplums* :

« [...] la disparition du genre des écrans italiens est brutale et définitive. [...] plus aucun *peplum* n'est réalisé à partir de 1967. Le cycle s'achève donc aussi soudainement qu'il avait commencé. A Cinecittà, on abat les colonnes pour construire des villages de l'Ouest, et Clint Eastwood succède à Steve Reeves : l'heure du western « à l'italienne » est arrivée. Une grande page du cinéma populaire transalpin est tournée<sup>17</sup>. »

Que ce soit en Italie (Sergio Leone) ou aux Etats-Unis (Clint Eastwood), le milieu des années 60 marque la fin du *peplum* au profit du nouveau genre qu'est le western. Déjà financièrement affaibli, Hollywood qui s'était tourné vers l'Italie pour ses productions s'est rapidement fait doubler par un pays désireux de mettre en scène ses origines. Variant ses intrigues mais proposant un schéma similaire d'un film à l'autre (série des Hercule), l'Italie a proposé une production riche et a parfaitement eu sa place dans les deux âges d'or du *peplum* que mettent en évidence de nombreux spécialistes<sup>18</sup>.

Dans cette filmographie riche et variée du genre, l'accent sera mis dans ce travail sur le sujet particulier de la guerre de Troie. Cette légende est particulièrement présente dans

---

<sup>13</sup> Aziza, *Le Péplum un mauvais genre* (2009) op. cit. p.165

<sup>14</sup> Dans la préface de l'ouvrage de Florent Fourcart, *Le Péplum italien*, Jean A.Gili cite des œuvres tels que *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1947) ou encore *Les Derniers jours de Pompéi* (L'Herbier, 1948) qui se caractérisent par leur sérieux et précèdent alors les séries des Hercule ou Maciste, inspirées de la mythologie et de l'Histoire de façon bien plus libre.

<sup>15</sup> Préface de Florent FOURCART, *Le Péplum italien (1946-1966) : Grandeur et décadence d'une Antiquité populaire* (2012), Paris : Imho, p.9

<sup>16</sup> Fourcart, *Le péplum italien* (2012) op. cit. p.32-37

<sup>17</sup> *Ibid.* p.57

<sup>18</sup> Michel Eloy sur son site [www.peplums.info](http://www.peplums.info) met en avant les années 1913-1925 et 1957-1964 comme les deux âges d'or du genre, aussi bien pour Hollywood que pour l'Italie.

l'imaginaire collectif, le public le plus large connaît l'histoire d'amour d'Hélène et Pâris, ou encore le mythique cheval de Troie. Face aux nombreuses sources littéraires, les scénaristes doivent faire des choix, sélectionner certains éléments plutôt que d'autres, tout en séduisant le public et donc répondre à ses attentes. Aussi opulente de par ses événements intrinsèques que par ses multiples représentations dans l'histoire du cinéma, la légende troyenne tient une place centrale dans le paysage de ces films à l'antique que Gance appelle à créer pour remettre en avant « les mythologies ». L'intérêt du cinéma pour la légende troyenne et notamment *L'Illiade* d'Homère, texte le plus célèbre et le plus diffusé sur le sujet, débute dès 1902 avec une production Pathé de 20 minutes : *Le Jugement de Pâris*. Suivront alors des dizaines et des dizaines de productions filmiques sur le sujet jusqu'au succès international de *Troy*, réalisé en 2004 par Wolfgang Petersen. Les réalisateurs désireux d'offrir leur représentation de la guerre la plus ancienne jamais narrée ont souvent varié leurs approches, diversifié leur focus, c'est-à-dire qu'ils ont axé leur film sur un personnage ou sur un épisode particulier de l'événement à défaut de pouvoir couvrir à la fois dix ans de siège, mais également le cadre qui entoure la guerre : les causes de celle-ci et les conséquences après la victoire grecque.

Dans son ouvrage *L'Antiquité au cinéma*<sup>19</sup>, Hervé Dumont met en évidence trois versions de la légende troyenne utilisées par les différents réalisateurs et scénaristes. D'un côté, on peut mettre en évidence le choix d'un scénario à tendance plutôt homérique dans laquelle Troie est la coupable, où Ulysse est admiré pour sa ruse, Achille pour sa puissance, et où finalement seuls les Atrides sont blâmés du côté des Achéens. D'un autre côté, le parti est pris pour le couple Hélène/Pâris dont l'amour fou et sincère rend les Grecs haineux et tyranniques. Enfin, la dernière version serait plus critique vis-à-vis du personnage même d'Hélène, et aurait alors des répercussions plus moralisantes de manière à représenter « le prix humain absurde à payer pour l'égoïsme, la vanité et la frivolité d'une femme-enfant capricieuse et de son pantin amoureux<sup>20</sup>. » Nombre des films sur le sujet se revendiquent comme s'inspirant de *L'Illiade*<sup>21</sup>. Pourtant, il est nécessaire de rappeler que les vingt-quatre chants composant l'épopée homérique ne relatent qu'un bref épisode du conflit entre les Grecs et les Troyens, à savoir la neuvième année de siège lors de laquelle le courroux entre Achille et Agamemnon menace toute l'armée achéenne. En refusant de combattre, le Myrmidon handicape les Grecs qui s'affaiblissent face à leurs ennemis. Finissant finalement par retourner au combat afin de venger la mort de Patrocle, il revêt les armes pour aller tuer Hector le prince troyen, l'humilier avant de finalement rendre son corps à Priam de manière à ce qu'il reçoive des funérailles dignes de son rang, scène sur laquelle se termine *L'Illiade*. Chez Homère, l'accent est donc mis sur le personnage d'Achille notamment opposé à Agamemnon. Les causes de la guerre n'y sont pas narrées mais seulement rappelées ou mentionnées, de même que l'issue finale des combats, avec la mort d'Achille, la ruse

---

<sup>19</sup>DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma vérités, légendes et manipulations* (2009), Lausanne : Nouveau monde

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

<sup>21</sup>Sauf mention contraire, toutes les citations tirées de *L'Illiade* seront celle de l'édition traduite par Frédéric Mugler (Actes Sud, 2013)

d'Ulysse et le retour à Sparte d'Hélène et de Ménélas. Dans son ouvrage, Hervé Dumont recense tous les films portant sur ce sujet, ce qui nous permettra d'établir une chronologie menant jusqu'aux deux films qui nous intéressent, à savoir *Helen of Troy* réalisé en 2003 par John Kent Harrison et *Troy*, film de Wolfgang Petersen sorti en 2004 dont nous expliquerons le choix plus loin.

Mais comme nous l'avons vu, le genre du *peplum* et donc celui du traitement de la guerre de Troie, s'essouffle peu à peu après l'âge d'or hollywoodien des années 50 et 60. Il faudra attendre 2000 et le succès planétaire du *Gladiator* de Ridley Scott pour voir progressivement un nouvel intérêt pour ces films à l'antique. Arrivent alors en 2003 et 2004 les deux films les plus récents à ce jour ayant pour sujet le conflit troyen et utilisant la source homérique de *L'Illiade* : *Helen of Troy*, téléfilm de John Kent Harrison, et *Troy* véritable blockbuster du réalisateur Wolfgang Petersen. Ces deux films sortis à un an d'intervalle nous offrent deux visions bien différentes de la guerre de Troie, mais revendiquent tous deux leur inspiration homérique. Pour reprendre et nuancer la catégorisation en trois parties que fait Dumont dont on a parlé plus haut, on peut clairement placer ces deux films dans une seule et même classe : la mise en avant du véritable amour face à la haine des Achéens. Pourtant, chez Petersen, on a bien la puissance d'Achille et la ruse d'Ulysse qui participent activement à l'intrigue du film. Chez Harrison, nous avons une Hélène caractérielle qui n'est pas immédiatement appréciée à Troie et qui peut alors être blâmée et tenue pour responsable du chaos dans lequel termine tragiquement sa terre d'accueil. De ce fait ces deux films, *Troy* et *Helen of Troy*, mêlent les différents éléments que distingue Dumont dans sa classification. Il serait légitime de ne pas forcément suivre cette théorie à la lettre, dans la mesure où nous avons ici deux films riches qui, même s'ils font tous deux des Grecs les plus brutaux et les plus haineux, croisent les caractérisations et les éléments des divers acteurs du conflit troyen. Ce travail de comparaison expliquera plus en détail la possibilité de nuancer les propos de Dumont, du moins pour ces deux films, et permettra une vision large des choix de réalisation à travers divers axes de travail. Le choix d'étudier ces deux films permet d'établir un travail comparatiste avec la chronologie évoquée plus haut, afin de chercher à définir des traits communs dans le traitement d'un tel événement.

En sélectionnant les deux films les plus récents sur le sujet, il s'agit de s'intéresser également à des innovations purement techniques dont ne bénéficiaient pas des réalisateurs tels que Wise ou encore Ferroni par exemple. Le choix d'un cinéma aussi récent ancre une double perspective quant au traitement de ce sujet. Dans un premier temps, il s'agit de regarder et d'étudier ces films à la lumière contemporaine, dans le sens où ce sont les productions les plus proches de nous et de vous, lecteurs, d'un point de vue contextuel. On observe une interruption de presque 50 ans entre ces deux films et les dernières grosses productions hollywoodiennes sur le sujet. De ce fait, il est évident qu'il y'a une évolution aussi bien sociale et sociétale que purement technique et esthétique, ce qui nous amène au second point de cette perspective d'étude.

Les choix de traitement d'un sujet aussi vaste que celui du conflit troyen a toujours posé problème dans la mesure où le défi majeur est de représenter au moins dix ans de

conflit en quelques heures, tout en proposant une remise en contexte de manière à séduire un public qui n'est pas toujours connaisseur, mais qui se doit d'être le plus large possible dans un souci principalement commercial. De ce fait, les choix épisodiques se lient à un souci esthétique de la production filmique dans le sens où après des années de production sur le sujet, il devient essentiel de proposer une revisite et un projet original sur le sujet. Les films de Harrison et de Petersen ne réinventent pas forcément la guerre de Troie, ils s'inspirent bien évidemment des travaux déjà réalisés, mais ils proposent de nouveaux éléments qui suggèrent alors des interrogations et des problématiques quant au travail considérable que d'adapter quelque chose d'aussi mythique.

Porter à l'écran le conflit troyen est également un travail de lecture et de relecture en particulier de l'épopée homérique qu'est *L'Illiade*, la plus célèbre de toutes, et qui semble devoir être obligatoirement proclamée par nos deux réalisateurs. Pour autant, cette promotion de l'œuvre d'Homère est déjà une tradition des films plus anciens, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Choisir deux films aussi récents que ceux de 2003 et 2004 permet un double regard : celui distancé par rapport à cette tradition cinématographique de la guerre de Troie à l'écran, mais également et presque paradoxalement celui plus proche et plus actuel sur la contemporanéité de ces deux productions, certes entre elles mais aussi avec nous en tant que connaisseurs de ce XXI<sup>ème</sup> siècle. Etant nourris du contexte particulier de leurs années de production, les films de Harrison et de Petersen reflètent une certaine vision de notre époque. En effet, l'Amérique du début des années 2000 est marquée par les conflits en Afghanistan et en Irak qui font tout juste suite à la guerre du Golfe et aux attentats du 11 septembre, le point de vue des réalisateurs est donc à mettre en relation avec ces événements. A juste titre, les critiques de l'époque ont bien vu le parallèle entre le *Troy* de Petersen et les conflits en cours menés par l'armée américaine sous la présidence de George W. Bush. Un regard auto critique d'une Amérique en guerre est donc à mettre en évidence de façon légitime. Cette vision participe alors à une étude particulière de ces deux films, puisqu'on ne doit pas perdre de vue un contexte de crise aux Etats-Unis lors de la réalisation de ces deux films, qui en plus sont extrêmement proches dans leur diffusion.

La théorisation du genre du *peplum* est relativement récente, et les travaux scientifiques ont alors un regard distancé qui permet une large vision de la production cinématographique. Si Roland Barthes consacrait déjà un chapitre relativement ironique sur « Les Romains au cinéma » dans son célèbre ouvrage *Mythologies* en 1956, nous retiendrons particulièrement les travaux de Claude Aziza qui est l'universitaire français de référence sur le sujet. Véritable passionné, à l'instar de Michel Eloy qui a consacré un site Internet<sup>22</sup> aux représentations de l'Antiquité au cinéma et dans la bande-dessinée notamment, Aziza a fourni un travail universitaire conséquent en contribuant à plusieurs revues telles que *CinémAction* (1998) ou *Positif* (2000) par exemple, et a rédigé de nombreux ouvrages consacrés au *peplum* et à la représentation de l'Antiquité dans divers médias (le *Guide de l'Antiquité imaginaire* en 2008, *Le Péplum, un mauvais genre* en 2009. De la même manière, Frédéric Martin en 2002 (*L'Antiquité au cinéma*) ou encore Laurent Aknin en 2009 (*Le*

---

<sup>22</sup> [www.peplums.info](http://www.peplums.info)

*Péplum*) ont publié des livres consacrés au *peplum*. En 2009 et 2012, Natacha Aubert et Florent Fourcart se focalisent particulièrement sur le cinéma italien. Outre-Manche on citera le travail de Gideon Nisbet liant Grèce antique et cinéma notamment (*Ancient Greece in film and popular culture*, 2008). En 2009, l'universitaire suisse Hervé Dumont publie un ouvrage conséquent répertoriant l'intégralité des productions cinématographiques et télévisuelles sur l'Antiquité. Dans ce livre, *L'Antiquité au cinéma*, Dumont consacre un chapitre complet sur le cycle troyen entre autres légendes. Mais la représentation de la légende troyenne à l'écran reste tout de même peu traitée en elle-même par les scientifiques. Même si les auteurs cités ne font pas l'impasse dessus, ce n'est pas réellement leur sujet de recherche. On citera tout de même un article de 2008 d'Audy Rodriguez pour la revue toulousaine *Anabases* qui se penche sur la représentation de *Illiade* dans divers médias contemporains ou encore, pour la production anglophone, les travaux de Martin Winkler en 2007 (*Troy : from Homer's Iliad to Hollywood epic*) ou ceux de Laurie Maguire en 2009 focalisés sur le personnage d'Hélène (*Helen of Troy : from Homer to Hollywood*). Si l'on a affaire à un sujet déjà généreusement abordé à plusieurs niveaux, les travaux plus centrés sur le conflit troyen sont rares et les études vraiment poussées sur ces deux films, *Helen of Troy* et *Troy* sont quasiment inexistantes.

De cette manière, il sera intéressant d'en proposer une étude approfondie qui cherchera à répondre à une problématique en lien avec les productions cinématographiques déjà existantes. Comment le cycle troyen est-il traité par les cinéastes dans une tradition du film à l'antique ? En quoi les choix de réalisation permettent-ils des approches réflexives sur le sujet ? Quels sont les moyens privilégiés des cinéastes du XXIème siècle, en l'occurrence John Kent Harrison et Wolfgang Petersen, pour traiter le cycle troyen d'un point de vue socio-historique, cinématographique et esthétique, et en quoi se distinguent-ils de leurs prédécesseurs depuis les débuts du cinéma ? Pour répondre à ces questions, il sera intéressant de proposer un travail partant d'une chronologie cinématographique sur le conflit troyen, puis d'étudier les points centraux que choisissent de mettre en place nos deux réalisateurs, et enfin d'analyser le cadre qui fait de ces deux versions des films qui mettent à l'écran une image discutable de la légende troyenne, et de l'épopée homérique.

## Partie 1 : Le film à l'antique : entre historicité et inventivité

### 1.1 Débuts du cinéma et premier âge d'or du cycle troyen à l'écran

#### 1.1.1 Les premières productions : Hatot, Pastrone et Borgnetto pour quelques minutes de légende

En 1902, avec le premier « film »<sup>23</sup> portant sur ce mythe, on peut d'ores et déjà souligner l'absence de la source homérique. Traitant uniquement du choix que fait Pâris en offrant la pomme de la discorde à la déesse Aphrodite, cette production offre une introduction au conflit, la raison principale qui a annoncé la formation du couple Pâris/Hélène, et donc le départ de l'armée grecque pour Troie. Comme un symbole, ce premier film relate finalement la cause première d'une série d'événements que l'on retrouvera dans des films postérieurs sur le sujet troyen, c'est-à-dire non seulement ceux narrés dans *L'Illiade*, mais également d'autres qui encadrent chronologiquement les quelques jours contés par Homère.

*La Chute de Troie*, sorti en 1911 et réalisé par Giovanni Pastrone et Romano Luigi Borgnetto est, selon Hervé Dumont, « une œuvre cinématographique qui répond enfin aux attentes d'un public cultivé<sup>24</sup> ». Homère est mis en scène « chantant » la fin du conflit, et les personnages principaux sont présents, notamment Hélène, Pâris et Ménélas. Ce film muet de 33 minutes présente pour la première fois un décor se voulant réaliste de la ville troyenne, du cheval utilisé par les Grecs pour pénétrer dans l'enceinte, mais également de la déesse Aphrodite qui apparaît dans le décor.

#### 1.1.2 Noa, Korda, Camerini... : les premiers longs métrages

En 1924 (soit 80 ans avant son compatriote Wolfgang Petersen), le réalisateur allemand Manfred Noa offre pour la première fois un important spectacle sur le sujet avec les 3h20 d'*Hélène de Troie/Le siège de Troie (Helena, der Untergang Trojas)* qui met en scène des événements antérieurs au conflit troyen tels que la naissance de Pâris ou le jugement des déesses, en plus de la victoire grecque grâce à la ruse du cheval de bois.

Suivront alors de nombreuses productions, très diverses quant à leur choix de sujet, à l'instar de la parodie de *The Private life of Helen of Troy* par Alexander Korda en 1927, ou encore le focus de Mario Camerini sur le cheval de Troie et la prédiction de Cassandre (*Ulysse*, 1953). En 1955, Marc Allégret et Edgar G. Ulmer sortent *Le Jugement de Pâris* qui mêle divers récits mythologiques dans le but de rendre compte du conflit troyen : le jugement se fait lors des noces de Thétis et Pélée (les parents d'Achille), Pâris est déjà marié à la nymphe C enone, qu'il quitte pour Hélène. De plus, l'intrigue principale du film fonctionne comme un flash-back ainsi que l'explique Dumont :

---

<sup>23</sup> *Le Jugement de Pâris*, réalisé par Georges Hatot, est en fait une « Scène grivoise » de 20 minutes.

<sup>24</sup> Dumont, *L'Antiquité au cinéma* (2009), op. cit. p.179

« Au cours d'un banquet de noces dans un restaurant romain, un invité boit à la santé de la plus belle-mais il y a trois jolies femmes dans la salle ! Un érudit le met en garde, expliquant que le cas s'est déjà présenté il y a 3200 ans et qu'il se termina plutôt mal... sur quoi il raconte l'histoire de Pâris et d'Hélène<sup>25</sup> »

Cet exemple met en quelque sorte en scène la figure de l'aède, le poète ici « érudit » qui narre une histoire. Même si ce ne sont pas précisément les éléments de *L'Illiade* qui sont repris, on ne peut s'empêcher de penser à Homère et à la tradition avant tout orale de l'épopée. Mais ce film précède surtout la grosse production américaine de 1956, à savoir *Helen of Troy* réalisé par Robert Wise.

## 1.2 *Helen of Troy* de Robert Wise (1956) : la superproduction et le début du déclin

### 1.2.1 Revendication de *L'Illiade* et prise de libertés

La production très coûteuse de Robert Wise se centre, ainsi que le titre l'indique, sur le personnage d'Hélène, son histoire d'amour avec Pâris et sa haine envers son époux légitime Ménélas. Une nouvelle fois, certaines affiches ainsi que la promotion du film revendiquent la source homérique et en particulier *L'Illiade*<sup>26</sup>. Pourtant le film de Wise ne construit pas son scénario sur le personnage d'Achille. Certes, sa haine envers Agamemnon est bien présente mais elle semble surtout servir le portrait du personnage. Achille est présenté comme un homme fier et indépendant de tout contrôle hiérarchique. Il méprise ouvertement les deux Atrides mais également Ajax à qui il reproche de n'être intéressé que par la gloire, ce qui apparaît comme un paradoxe venant de sa bouche. En effet, le personnage d'Achille est traditionnellement associé à cet aspect, à savoir le désir d'une vie courte, guerrière (parfois violente) mais glorieuse jusqu'à la mort :

« Comme des bœufs au large front que l'on attache ensemble  
Pour que sur l'aire bien construite ils foulent l'orge blanche ;  
Et le grain vole sous les pas des bêtes mugissantes :  
Tels les chevaux fougueux, poussés par le vaillant Achille,  
Foulaient les morts et les écus. La rampe, autour du char,  
Et l'essieu, par-dessous, était éclaboussé du sang  
Qui, sous les sabots des coursiers et les jantes des roues,  
Giclait de tout côté. Achille aspirait à la gloire,  
Et souillait ses cruelles mains de poussière et de sang<sup>27</sup>. »

Achille est également montré comme un être très impérieux<sup>28</sup>, qui impose aux autres rois grecs que les armées soient sous son unique commandement pour partir à Troie. De

<sup>25</sup> DUMONT, *L'Antiquité au cinéma* (2009) op. cit. p.183

<sup>26</sup> Cf Annexe 1

<sup>27</sup> HOMERE, *L'Illiade* (environ 725 av. J-C) trad. du grec ancien par F. Mugler (deuxième édition), Paris : Actes Sud, 2013 chant XX, v.495-503

<sup>28</sup> Il entre pour la première fois en scène au son du cor, ce qui fait dire à Ulysse : « toujours modeste Achille ! »

plus son point faible, la vulnérabilité de son talon est déjà connu de tous ce qui permettra à Ajax de piquer son orgueil, mais également à Pâris de préciser son objectif lors du coup fatal qu'il lui portera juste après la mort d'Hector. Comme il a été dit plus haut, la mort d'Achille n'est pas narrée dans *L'Illiade* qui s'arrête aux funérailles d'Hector. Pourtant le courroux d'Achille contre le roi de Mycènes en raison de l'enlèvement de Briséis, qui occupe la place centrale de l'épopée homérique n'est pas laissé de côté puisque Wise y fait une référence. En effet, lors d'une scène se déroulant alors que les Grecs pillent les villages aux alentours de Troie, les chefs sont réunis dans une maison où ils jouent avec des femmes sans doute troyennes. Ménélas s'empare alors de celle avec qui se trouve Achille, provoquant la colère de celui-ci qui menace alors les Grecs de partir et d'abandonner le combat. Malgré ces quelques exemples, qui servent tout de même l'intrigue et la construction des autres personnages, Achille en lui-même n'occupe pas une place centrale.

Pâris s'élève dans le film comme le pacificateur, adorateur d'Aphrodite déesse de la beauté plutôt que d'Athéna, la déesse de la guerre dont la statue grimaçante apparaît à plusieurs reprises dans le film. De ce fait, c'est ce personnage que l'on suit en tant que spectateur : on le voit partir à Sparte malgré les supplications de Cassandre puis échouer sur une plage après une tempête, lieu de sa rencontre avec Hélène. Même si le film débute vraiment à l'aube du conflit, sans évoquer la jeunesse et les origines des deux protagonistes centraux que sont Hélène et Pâris, on a vraiment le choix d'une intrigue centrée sur leur union : le prince troyen quitte sa cité en direction d'un destin fatal représenté par Hélène, ainsi que Cassandre le prévoit : « Malheureusement, il devait en être ainsi. Ce qui doit arriver, nul ne peut le changer. » Sur ce point, Wise est fidèle à la description mythologique de la troyenne prophétesse que personne ne prend au sérieux<sup>29</sup>, et que l'on trouve notamment chez Apollodore :

« [...] désireux de s'unir à Cassandre, Apollon lui promet de lui enseigner la divination. Elle l'apprit et se refusa à lui ; c'est pourquoi Apollon lui retira de son art divinatoire la persuasion<sup>30</sup>. »

Ignorant ses avertissements, tout comme les troyens du film de John Kent Harrison en 2003, Pâris prend la mer et se dirige tout droit vers l'hécatombe pour son peuple, ainsi que s'en doute le spectateur connaissant un minimum la légende.

### **1.2.2 Une inspiration doublement homérique : la référence à *L'Odyssee***

L'arrivée de Pâris à Troie semble utiliser l'œuvre épique d'Homère, mais cette fois *L'Odyssee* et non pas *L'Illiade*. En effet, ainsi que le dit Hervé Dumont, on peut établir un parallèle entre la rencontre d'Hélène et de Pâris et celle d'Ulysse et Nausicaa sur l'île des

---

<sup>29</sup> Dans le film de Harrison en 2003, Cassandre sera même enfermée par son propre père, qui reste sourd à ses mises en garde lorsque Pâris réapparaît à Troie.

<sup>30</sup> APOLLODORE, *La Bibliothèque un manuel antique de mythologie* (Ier ou IIème siècle av. J-C) trad. du grec ancien sous la direction de P.Schubert, Lausanne : L'Aire, 2003, III, 12.5. Cependant, l'origine du don de Cassandre n'est pas explicitée dans le film.

Phéaciens. Dans le film, Pâris échoue sur la plage après le naufrage de son bateau et rencontre Hélène qui lui cache sa véritable identité, en se faisant passer pour une simple suivante de la reine spartiate. Au chant VI de *L'Odyssee* d'Homère c'est Nausicaa, la fille du roi Phéacien, qui découvre Ulysse après le naufrage de son navire mais c'est cependant le roi d'Ithaque qui tait son nom. Cela dit, on observe une autre similitude dans ces deux rencontres, celle de la confusion des deux hommes qui pensent avoir affaire à une déesse. Chez Wise Pâris prend Hélène pour Aphrodite (qui en plus arrive sortant de la mer, telle la déesse naissant de l'écume), et donc sa divinité favorite, tandis qu'Ulysse voit en Nausicaa la déesse Artémis :

« [...] Es-tu femme ou déesse ?  
Si tu es l'un des dieux qui possèdent le ciel immense,  
C'est à la fille du grand Zeus, à la pure Artémis,  
Que ta beauté, ton port et ta grandeur te font pareille !<sup>31</sup> »

Cette scène de rencontre entre Hélène et Pâris apparaît comme un hasard providentiel, dans laquelle les dieux ont un rôle. Chez Homère, en effet, Nausicaa est guidée par Athéna pour découvrir Ulysse. Chez Wise, Pâris voit sa bienfaitrice comme la déesse qu'il adore venue l'aider. De plus, les conditions de cette rencontre ne sont pas réellement traditionnelles dans le sens où Hélène s'est retirée de la ville de Sparte pour passer du temps chez sa nourrice et l'époux de celle-ci. Elle n'est donc pas, aux yeux de Pâris, susceptible d'être la souveraine spartiate. La condition qu'elle lui montre est celle d'une femme libre du point de vue marital, légitimant alors dans un premier temps l'amour que Pâris éprouve pour elle en la voyant. En effet, il ne faute pas en s'éprenant d'elle puisqu'il ne sait pas qui elle est. De ce fait, cela diffère des autres films et notamment de la version de 2004 que nous verrons plus tard, et dans laquelle Pâris est à la cour de Ménélas, en toute connaissance de cause lorsqu'il courtise la femme de celui-ci. Dans le film de Wise Hélène sait qu'elle plaît à Pâris, tente de le faire partir, et cherche à le protéger en lui cachant sa véritable identité. Cela renforce une sorte d'innocence presque naïve chez Pâris qui s'obstine en toute ignorance, et confère à Hélène une emprise sur la situation, une supériorité hiérarchique (elle est chez elle face à un ennemi de sa cité, et elle peut deviner ce que cette idylle va provoquer). Hélène est montrée comme une femme très indépendante, tenant tête aux soldats de son époux, et même parfois à ce dernier. Par cela, elle diffère à nouveau de son amant, qui ne cherche que l'amour parfait avec elle sans réellement se soucier des conséquences. Des deux, Hélène est la seule à tenter des solutions morales c'est-à-dire à repousser Pâris pour éviter le conflit, mais en vain. De même, le départ de Sparte d'Hélène

---

<sup>31</sup>HOMERE, *L'Odyssee* (entre 850 et 750 av. J-C) trad. du grec ancien par P. Jaccottet, Paris : La Découverte, 2004, chant VI, v. 149-152

avec le troyen se révèle être une « fuite [...] purement accidentelle<sup>32</sup> » selon les mots de Dumont.

### 1.2.3 Hélène, la véritable héroïne

A travers tous ces exemples, il est clair que Wise propose dans son film un scénario centré autour d'Hélène qu'il cherche à dépeindre comme une femme ayant une part très active dans le conflit. De ce fait, il se place à l'opposé de *L'Iliade* qui accorde plutôt à la princesse une place de spectatrice. Peu présente, elle est celle qui observe les combats du haut des murailles troyennes et informe Priam de l'identité des combattants Grecs par exemple<sup>33</sup>. Wise en fait pourtant la ligne conductrice de son film, c'est-à-dire celle par qui le malheur arrive mais également celle qui devient appréciée par son nouveau peuple<sup>34</sup>, et qui finit en véritable victime tragique puisqu'elle n'a d'autre choix que de suivre Ménélas après la chute de Troie et la mort de Pâris.

#### TRANSITION : Le déclin de l'âge d'or hollywoodien

Cependant, le film remporte peu de succès aux Etats-Unis et pour la Warner Bros qui produit le film, ce sera la contrainte de faire une longue pause en stoppant la réalisation de films sur ce sujet après cet échec commercial. Ce cas n'est pas isolé à l'époque et la mode des *peplums* intervient finalement alors que l'âge d'or hollywoodien décline peu à peu, ainsi qu'il est dit en introduction du dossier consacré à l'Antiquité au cinéma dans le magazine *Positif* de février 2000 :

« Le présent ensemble<sup>35</sup> le saisit pour l'essentiel dans son âge d'or, les années cinquante et soixante, c'est-à-dire une époque où le système hollywoodien peu à peu se délite. Comme si ce sentiment de la fin proche d'un empire provoquait spontanément une curiosité pour les origines et favorisait les métaphores, tant intentionnelles que fortuites<sup>36</sup>. »

On peut effectivement voir à travers l'échec commercial du film de Wise, une des preuves du déclin progressif de l'âge d'or hollywoodien. Or, le genre du *peplum* et en particulier l'idée de montrer la chute d'un empire (Rome) ou d'une ville (Troie) intervient comme une mise en abyme du réel problème de l'industrie cinématographique de l'époque. Comme pour échapper à cette réalité, les réalisateurs puisent dans les origines pour

---

<sup>32</sup>DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma* (2009) *op. cit.* p.185. En effet, en aidant Pâris à s'échapper (elle le fait évader du palais, lui donne des provisions, le mène sur la côte) Hélène est contrainte de sauter à l'eau avec lui sous la menace des soldats spartiates qui les poursuivent.

<sup>33</sup>Notamment au chant III, où elle décrit Agamemnon (v.178-180), Ulysse (v.200-202) ou encore Ajax entre autres Achéens (v.229-242) (Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*)

<sup>34</sup>Après qu'elle est récupérée par Pâris auprès des Grecs, elle est acclamée par les troyens, et même pardonnée par Cassandre qui fait d'Athéna la responsable de ce qui adviendra, plutôt qu'Hélène.

<sup>35</sup>Il s'agit du corpus filmique désigné dans le dossier journalistique. On parle notamment de *Ben-Hur* (Niblo, 1925 ; Wyler, 1959), et des épics à l'américaine en général, du sujet de la chute romaine ...

<sup>36</sup>GILI Jean, VIVIANI Christian (dossier réuni par), « L'Antiquité à Hollywood » in *Positif* n°468, février 2000, p.80

proposer de la légende et du rêve aux spectateurs, même s'ils sont parfaitement conscients du déclin en marche. Le choix de montrer des événements historiques, des cadres aussi éloignés que ceux de l'Antiquité sont représentatifs d'une volonté d'explorer plus loin et, par la métaphore de la chute et de la ruine, proposer une dénonciation si ce n'est une simple acceptation de cette décroissance industrielle.

De la même manière on retrouve le même processus, le goût pour l'héritage antique dans un cinéma antérieur qui intervenait après le traumatisme des deux guerres mondiales par exemple, et qui a vu croître la production de *peplums* dans les années d'après-guerre. Enfin, pour prolonger ce point de vue jusqu'à nos jours on citera les deux films qui feront l'objet de cette étude, *Helen of Troy* (2003) et *Troy* (2004) qui interviennent en plein contexte de crise aux Etats-Unis avec la guerre en Irak et donc le blâme des dirigeants militaires du pays, dans un but d'auto critique par le biais du cinéma. A travers ces exemples, on peut clairement envisager l'hypothèse que met en avant le magazine *Positif* jusqu'à nos jours dans la mesure où, dans un contexte de crise ou de déclin peu importe sa nature, les réalisateurs trouvent dans la redécouverte des origines le cadre idéal pour une certaine dénonciation des événements en cours, du moins une vision d'ordre métaphorique de ces événements.

### 1.3 La relève italienne et l'âge d'or du *peplum*

Laissons de côté le cinéma hollywoodien sur cette note peu glorieuse pour nous pencher sur le foisonnement italien des productions à l'antique. En bons latins et fiers de leurs sources littéraires, on remarque que les réalisateurs européens (et donc particulièrement italiens) se penchent en particulier sur le texte de Virgile pour traiter à leur manière le conflit troyen. En 1961, c'est le réalisateur Giorgio Ferroni<sup>37</sup> qui propose une version de la guerre de Troie, avec un film au titre éponyme. S'étant déjà attelé au contexte antique et mythologique avec *Les Bacchantes*, sorti également en 1961, il poursuivra avec une version d'Hercule (*Hercule contre Moloch*, 1963), un film de gladiateurs (*Le Colosse de Rome*, 1965) et même une version d'Hélène post-guerre de Troie avec *Hélène, reine de Troie* en 1964. Au contraire des films précédents, Ferroni se place donc particulièrement du côté latin de la légende en s'inspirant de *L'Enéide* de Virgile, plutôt que de l'épopée homérique. De ce fait, c'est Enée qui tient la place principale de *La Guerre de Troie* en 1961, en opposition à Pâris qui est dépeint comme jaloux, et Hélène comme manipulatrice. Dans ce film s'élèvent deux camps en conflit au sein même du clan troyen après la mort d'Hector, à savoir l'aristocratie menée par Pâris, et les soldats menés par Enée. De ce fait, il apparaît comme le bon, victime d'un Pâris fourbe et contrastant complètement avec l'image que lui donne traditionnellement le cinéma. Enée épouse en secret la sœur de Pâris, Créüse, mais est séduit par Hélène amplifiant alors la haine du prince troyen contre Enée, qu'il fait

---

<sup>37</sup>Une production franco-italienne, qui rappelle l'impuissance grandissante des Etats-Unis et de leurs productions à l'antique, et confortent l'Italie dans sa position de productrice (presque à la chaîne) de péplums en tous genres.

enfermer tandis que Créüse est livrée aux Grecs. Malgré la fidélité accordée aux liens familiaux, notamment entre Créüse et Pâris mais également entre Enée et Dardanos, qui descend lui-même de Zeus<sup>38</sup>, Ferroni prend de grandes libertés dans son adaptation de la légende antique, et de l'œuvre de Virgile. En effet il fait par exemple mourir Créüse pendant qu'elle accouche d'Ascagne, alors que le poète latin relate qu'elle se perd et meurt probablement tandis qu'Enée, Anchise et Ascagne fuient Troie en flammes, elle apparaît alors en ombre à son époux sous la protection de Vénus (la mère d'Enée) ainsi que le narre le héros à Didon :

« Je la cherchais sans fin, courant par les rues de la ville, quand apparut à mes yeux un simulacre déplorable, l'ombre même de Créüse, son image, mais sa stature était plus élevée. Je demeurai stupéfait, mes cheveux se dressèrent sur ma tête et la voix me resta dans la gorge. Voilà qu'elle s'adresse à Enée et dissipe ses inquiétudes en ces termes : "[...] Cesse de verser des larmes sur une Créüse aimée : non, je n'irai pas voir les superbes demeures des Myrmidons ou des Dolopes, je ne serai pas l'esclave des matrones grecques, moi qui descends de Dardanus et suis la bru de la divine Vénus ; c'est la Grande Mère des dieux qui me retient sur ce rivage. Maintenant adieu ! Conserve ton amour à notre commun fils." Ayant dit ces mots, elle me laissa seul malgré mes larmes et tout ce que j'avais encore à lui dire, elle se retira dans l'air impalpable<sup>39</sup>. »

De ce fait, Enée apparaît comme le principal survivant et le héros qui sauve son père, son fils ainsi que quelques survivants de la prise de Troie. Joué par Steve Reeves, l'acteur culturiste très en vogue à cette époque dans le genre du *peplum*, Enée est le personnage principal de cette version apparaissant alors comme une nouveauté, puisque c'est le premier grand film sur le sujet qui centre ainsi son scénario sur ce personnage.

Ce film sera suivi de *La Légende d'Enée* de Giorgio Rivalta en 1962, toujours avec Steve Reeves dans le rôle du héros, ou encore de *L'Enéide* en 1971 de Franco Rossi (qui respecte cette fois les conditions probables de la mort de Créüse). Ces exemples montrent le choix d'une version « latinisée » de la légende troyenne, revendiquant alors Virgile plutôt qu'Homère, ce qui explique le choix d'Enée comme personnage central. On peut d'ailleurs remarquer que ces trois films sont réalisés par des italiens, d'où peut-être la volonté d'une fidélité patriotique dans les faits relatés. Pourtant, à l'instar de *L'Illiade*, *L'Enéide* ne relate qu'une infime partie des années de guerre et de siège à Troie, à savoir la prise de la ville par les Grecs et la fuite d'Enée, tout cela raconté sous forme d'un récit enchâssé adressé à la reine carthaginoise Didon, dans le chant II. Les réalisateurs cherchent alors à reprendre le conflit troyen plus largement, et donc à emprunter d'autres sources antiques qu'ils transposent, plus ou moins fidèlement, du point de vue d'Enée ce qui donne une certaine originalité à leurs productions.

Cependant, malgré ces quelques exemples peu de films mettent en scène Enée comme il est réellement présenté dans la « version grecque » du conflit, notamment dans *L'Illiade*. En effet, lorsqu'il apparaît au cinéma, c'est le plus souvent un personnage de second plan simplement nommé ou mentionné, sans action vraiment conséquente alors que selon

---

<sup>38</sup>Ferroni mentionne bien ce lien divin, et rappelle alors pourquoi les troyens sont parfois nommés « Dardaniens » notamment dans *L'Illiade*.

<sup>39</sup>VIRGILE, *L'Enéide* (entre 29 et 19 av. J-C), trad. du latin par P.Veyne, Paris : Les Belles Lettres, 2013. Chant II, p.121-123

Homère, il a un statut bien plus important puisqu'il est le « chef des Troyens » (chant V, v.217) ou encore le « Conseiller des Troyens » selon les mots du fils de Priam Déiphobe (chant XIII, v.463), qui prend part activement aux combats :

« Enée alors bondit avec sa pique et son écu,  
 Craignant de voir les Achéens lui ôter le cadavre [de Pandare, qui vient de se faire tuer par Diomède].  
 Il tournait tout autour, comme un lion fier de sa force,  
 Le couvrant de sa lance et de son écu arrondi ;  
 Prêt à tuer quiconque oserait l'attaquer de face,  
 Il poussait de grands cris<sup>40</sup>. »

Chez Wise, il est présenté comme le neveu de Priam au tout début du film, puis on le voit pour la seconde et dernière fois à la fin lorsque le roi lui demande de cacher Andromaque alors que les Grecs saccagent Troie. De même, dans les versions postérieures, Enée est également le tout jeune homme chargé par Pâris de conduire les femmes hors de la ville chez Petersen en 2004, et il est complètement absent dans la version de John Kent Harrison en 2003. On observe alors un choix de source qui se dessine réellement : pour traiter de la guerre de Troie, c'est la source grecque qui est privilégiée puisque c'est la plus fameuse sur le sujet, et celle qui narre des événements « en direct ». Au contraire, Virgile fait parler Enée après le conflit, et accorde plus d'importance à la fin de la guerre et à la prise de la ville. Même si Homère ne relate qu'une infime partie de cette guerre, il y a tout de même une intensité non négligeable conférée aux combats, et à la situation entre Grecs et Troyens, mais également entre Achille et Agamemnon particulièrement dans *L'Illiade*.

C'est alors en 1962, avec Marino Girolami que l'on voit apparaître le premier film réellement concentré sur le courroux d'Achille et donc sur *L'Illiade*. Le titre de cette production, *La Colère d'Achille (L'Ira di Achille)* est évidemment parlant puisqu'il annonce d'ores et déjà une intrigue portée sur les causes et les conséquences de l'attitude du Myrmidon. On trouve notamment dans ce film l'acteur Gordon Mitchell (Achille), bodybuilder à l'instar de Reeves et qui fera particulièrement carrière dans le genre du film à l'antique et du *peplum*, tout comme ce dernier<sup>41</sup>. Dans le film de Girolami, qui revendique à son tour la source homérique de *L'Illiade*<sup>42</sup>, on retrouve tous les personnages mis en lumière par l'épopée : Achille se rebelle contre Agamemnon après qu'il lui a enlevé Briséis, Apollon déverse sa colère sur les Grecs (non pas avec la peste, mais avec la foudre), Patrocle est tué par Hector ce qui est le point de retour d'Achille dans le conflit. Enfin, Achille rend même le corps du troyen à son père Priam pour permettre des funérailles dignes de son rang, ce qui « lui vaudra l'immortalité » selon les mots d'Hervé Dumont qui qualifie ce film d'« agréable surprise<sup>43</sup> ». Hélène et Ménélas sont tout de même totalement absents de l'intrigue et Pâris est, comme chez Homère, le second troyen en quelque sorte occulté par son frère Hector.

<sup>40</sup>HOMERE, *L'Illiade*, op. cit. chant V, v.297-302

<sup>41</sup>On peut notamment le voir dans des films tels que *Maciste contre le cyclope* et *Vulcain fils de Jupiter* en 1961, *La Bataille de Corinthe* en 1962 (aux côtés de Jacques Sernas, le Pâris de Wise), et même *Le Satyricon* de Fellini, entre autres.

<sup>42</sup>Cf Annexe 2.

<sup>43</sup>DUMONT, *L'Antiquité au Cinéma* (2009), op. cit. p.188

Enfin, il est nécessaire de souligner un fait assez rare dans ce genre de cinéma : les divinités sont présentes mais également actives, avec notamment la foudre quasiment irréaliste lancée par Apollon (et la présence d'Athéna dans cette scène), Thétis qui apparaît de façon presque onirique (toute en transparence) à son fils pour l'aider mais aussi les forges d'Héphaïstos où est fabriquée l'armure d'Achille.

#### 1.4 Baisse de la production et originalité des scénarios

Dans une moindre mesure, quelques films portant sur d'autres personnages du conflit, ou encore sur des épisodes précis font également partie de la production de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. En 1964 Giorgio Ferroni, qui avait déjà réalisé *La Guerre de Troie* en 1961, se penche sur le personnage d'Hélène dans *Hélène, reine de Troie*. Dans ce film, le réalisateur met en avant le retour d'Hélène et Ménélas vers Sparte et leur naufrage en Egypte. Cet épisode est relaté dans *L'Odyssée*<sup>44</sup> mais Ferroni s'en inspire très vaguement pour n'en garder que le cadre égyptien, et y construire des histoires de trahison et de meurtre qui semblent une nouvelle fois arriver à cause de la beauté d'Hélène. Ce cadre égyptien n'est également pas sans rappeler la version que donne notamment Euripide dans sa tragédie, *Hélène*, et qui mettrait en scène non pas la reine de Sparte mais son sosie qui aurait été à Troie durant les années de guerre. De son côté, la véritable Hélène aurait été envoyée en Egypte, captive sous la surveillance du roi Protée tandis que son mari combattait. En 1962, Claude Dagues utilise cette version moins connue de la légende pour son film *Hélène*.

En 1964, le projet d'une série télévisée américaine est interrompu après la production d'un premier pilote mettant en scène une version moins célèbre du mythe, à savoir la première prise de Troie par Héraclès qui tue le roi troyen Laomédon. Réalisé par Albert Band, cet épisode met en scène l'acteur Gordon Scott en Hercule sauvant la ville d'un monstre marin. Cette version du mythe troyen, narrée chez Apollodore, est également mentionnée dans *L'Iliade* d'Homère, où les fils du demi-dieu combattent aux côtés des Grecs :

« C'est lui [Héraclès] qui vint ravir les chevaux de Laomédon  
Et avec six nefes seulement et un petit renfort  
Pilla la cité d'Ilion et dépeupla ses rues<sup>45</sup>. »

En 1970, l'espagnole Josefina Molina utilise la tragédie de Sophocle, *Ajax*, pour proposer au sein d'une série télévisée (« Teatro de Siempre », diffusé entre 1966 et 1972 sur la télé espagnole) un épisode centré autour de ce personnage. Cet événement intervient selon la source littéraire après la mort d'Achille, et relate la folie d'Ajax qui va massacrer des chefs grecs avant de se suicider. Frustré que les armes des Myrmidons aient été léguées à

---

<sup>44</sup>Au chant III de *L'Odyssée*, Ménélas et Hélène racontent leur long retour depuis Troie jusqu'à Sparte, et notamment leur escale forcée en Egypte.

<sup>45</sup>HOMERE, *L'Iliade*, op. cit. chant V, v. 640-643

Ulysse, Ajax est victime d'un coup de folie envoyé par Athéna qui lui ôte tout honneur et le pousse à se tuer lui-même :

« Lumière ! Sol sacré de ma terre natale, Salamine, qui sers d'assise au foyer de mes aïeux ! Illustre Athènes avec ton peuple frère. Et vous, sources et fleuves que j'ai là sous les yeux, plaines de Troade, tous ensemble, je vous salue ici : adieu, vous qui m'avez nourri ! Voilà le dernier mot que vous adresse Ajax. Désormais c'est à ceux d'en bas dans l'Enfer que je parlerai<sup>46</sup>. »

Ajax le Grand<sup>47</sup>, bien présent chez Homère en tant que guerrier redoutable de l'armée grecque (« le rempart des Achéens »), est ici mis en lumière comme cela n'a jamais été fait à l'écran. Il apparaît habituellement au cœur du conflit, et les films relatant la fin de la guerre ou ce qui s'y passe après ne centrent pas leur intrigue sur lui. Chez Wise, il est le chef de guerre qui pique l'orgueil d'Achille, chez Petersen il est le combattant brutal et gigantesque joué d'ailleurs par un ancien catcheur (Tyler Mane), mais qui meurt rapidement<sup>48</sup>... C'est souvent celui-ci qui est montré à l'écran, permettant d'inclure au casting un guerrier grand et musclé, plutôt que l'autre Ajax, plus petit que son homonyme. Dans sa production, Molina laisse de côté les personnages centraux de *L'Illiade* pour s'intéresser à un seul d'entre eux et placer alors son intrigue bien après les événements que relate le poète grec.

Enfin, on peut également ajouter à cette liste le travail de réalisation du britannique Nicholas Hytner qui filme pour la télévision l'opéra de Michael Tippett, *King Priam*, porté notamment sur les supplications du roi troyen face à Achille pour récupérer le corps d'Hector. Exceptées la naissance et l'enfance de Pâris, nous retrouvons dans cet opéra des épisodes homériques, et surtout le discours de Priam qui apporte une valeur morale au texte de *L'Illiade*, « une réflexion [...] sur la "nature mystérieuse des choix humains"<sup>49</sup>. » En cela, cette captation d'opéra se retrouve être une production originale de la légende troyenne par sa forme, mais également par un choix orienté sur une certaine épaisseur humaine, psychologique des personnages. De fait, cela le distingue d'autres productions à la recherche de la grandeur esthétique qu'offrent la plupart des *peplums*, et des films cités plus haut.

### **TRANSITION : L'explication des titres d'*Helen of Troy* et *Troy***

Des films tels que *La Caduta di Troia* (1911, Pastrone, Borgnetto) ou *L'ira di Aquile* (1962, Girolami) montrent leur choix de perspective dès le titre, au contraire le film de Ferroni en 1961, *La guerra di Troia* reste évasif par son intitulé et suppose un focus plus élargi sur les événements. Il en va de même pour nos deux exemples, *Troy* et *Helen of Troy*. Si ce dernier prévient de l'accent mis sur l'épouse infidèle, cause de la guerre de Troie, le premier semble promettre quelque chose de bien plus large et énigmatique. A l'image

---

<sup>46</sup>Derniers mots d'Ajax dans la pièce éponyme de Sophocle (SOPHOCLE, *Ajax* (Vème siècle av. J-C) trad. du grec ancien par P.Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 2001).

<sup>47</sup> Il est à différencier d'Ajax le petit, fils d'Oïlée, également combattant pour les Grecs.

<sup>48</sup> Il est tué par Hector dès le premier combat entre les deux armées.

<sup>49</sup> DUMONT, *L'Antiquité au cinéma* (2009), *op. cit.* p.189.

même de l'épopée homérique sobrement intitulé *Iliás* (Ἰλιάς), le film de Petersen reprend en le traduisant le nom d'Ilion, c'est-à-dire de la ville de Troie, lieu du conflit qui occupe notre sujet. Il est curieux d'observer que l'œuvre d'Homère porte un tel titre alors qu'elle ne traite finalement que d'une année du conflit et surtout d'un personnage en particulier, Achille, ainsi que le fait Petersen en 2004 dans son film. A ce titre, il est intéressant de prendre en compte l'analyse de Pierre Vidal-Naquet dans sa préface à la traduction de Paul Mazon<sup>50</sup>. Vidal-Naquet ne centralise pas son propos sur un poème qui ferait la part belle au seul personnage d'Achille. Plus largement, *L'Iliade* est « le poème de la guerre » où se côtoient alors dimension « idéologique » et « magnification poétique ». Il y a bien cette double perspective dans l'épopée, ce qui nous éloigne d'une œuvre simplement à l'effigie d'Achille comme le souligne Vidal-Naquet : « Le poète ne fait pas de “portraits”, il associe, oppose, distingue ses personnages, tantôt par le jeu de l'action, tantôt par celui du discours, tantôt par le biais de la comparaison. »

Evidemment, l'auteur ne nie pas l'importance d'Achille dans une épopée qui lui est quasiment toute consacrée. Il souligne que l'œuvre s'ouvre sur sa colère et se termine sur sa compassion lorsqu'il rend le corps d'Hector à Priam. Cela dit *L'Iliade* est un poème relatant certes une guerre, mais à travers un prisme poétique non négligeable qui ôte alors l'idée d'une simple peinture d'un personnage, d'un simple conte de l'évolution d'un seul guerrier. On ne sait pas ce qui a précédé, ni ce qui va suivre si l'on ne lit pas plus loin qu'Homère. De ce fait, *L'Iliade* est finalement un fragment de la vie d'Achille inséré dans un événement qui nous est conté de façon sublime et poétique, sans en négliger la portée idéologique. C'est à Troie qu'Achille perd son amour Patrocle, c'est aussi à Troie qu'il mourra et il le sait déjà. Ainsi titrée l'épopée homérique ouvre un horizon, celui d'une part de la vie du Myrmidon certes, mais qui ne prend sens que sur cette terre d'Ilion. La ville, le siège du conflit (ainsi que l'on choisit quelle dimension attribuer à ce nom d'Ilion) est l'étape obligatoire pour que les événements racontés par Homère puissent l'être dans une sorte de légitimité. C'est en se rendant à Troie, en combattant (ou en refusant le combat d'ailleurs) qu'Achille vit la tragédie et ce, dans une dimension poétique essentielle qui empêche *L'Iliade* d'être reléguée à un simple portrait du héros grec. En mettant en scène d'autres protagonistes, des situations, un certain contexte, on obtient une épopée guerrière et poétique teintée bien évidemment du merveilleux et du divin. Or, tous ces éléments sont indissociables du poème épique ce qui expliquerait alors qu'ils soient des facteurs inhérents à la progression du personnage d'Achille, c'est-à-dire sans en faire un personnage exclusif. De ce fait, le titre d'*Iliade* en référence au cadre du poème semble englober toutes ces dimensions, sans forcément prévenir d'une concentration sur le personnage d'Achille, que l'on ne peut tout de même pas nier.

En intitulant son film *Troy*, Wolfgang Petersen semble suivre la même logique. Il utilise le nom du lieu où se déroule la majeure partie du film, sans annoncer directement qu'Achille en sera le principal protagoniste. La jaquette du DVD présente le film comme une

---

<sup>50</sup>VIDAL-NAQUET Pierre, « *L'Iliade sans travesti* », introduction à *L'Iliade*, trad. Paul Mazon, Folio (1975)

reconstitution de « l'univers antique de Troie, [des] vaisseaux de guerre, [des] combats singuliers, [de] la cité réputée imprenable et [...] du] mythique cheval de Troie. » Par cette description, on nous annonce principalement la mise en scène d'un cadre, d'un univers par la valorisation du lieu central de l'intrigue. Petersen nous propose un film à l'antique avant d'être un portrait d'un seul personnage. En effet, toujours selon la jaquette de présentation du DVD, il est question de « la passion qui anime deux des plus illustres amants de *L'Illiade*, Pâris [...] et Hélène... » et ce, avant un court paragraphe consacré à Achille mais tout de même en lien avec son combat contre Hector puis par extension, une lutte entre deux peuples en général<sup>51</sup>. Finalement, la présentation du film de Petersen n'indique pas une réellement un focus sur le personnage d'Achille, mais plutôt la volonté d'attirer l'attention du public sur un sujet mythique et mythologique. En baptisant son film du nom de la ville, le réalisateur souhaite mettre en avant une atmosphère et un cadre particulier qui engloberait alors les différents niveaux d'intrigue du film : les amours de Pâris et Hélène, les combats entre les deux peuples, le courroux d'Achille... ne prennent sens que dans ce cadre particulier qui devient alors l'épicentre et finalement l'acteur réel du film puisque c'est bien à Troie que se déroule la majorité de la trame filmique. De plus, ce nom aussi sobre mais englobant finalement quelque chose de très large est à l'image d'un film se voulant grandiose et presque trop pompeux. Le titre se place en quelque sorte comme annonciateur d'un défi voulu par le réalisateur: celui de reconstituer une des plus grandes guerres du monde. Il y a donc un privilège esthétique d'ores et déjà annoncé par un titre en contexte.

En 2003, John Kent Harrison avait déjà repris le titre du film de Wise, *Helen of Troy* (1956). Centrant son intrigue sur Hélène et par extension son couple avec Pâris, Harrison cible immédiatement son film par un titre promettant de placer la princesse spartiate/troyenne au cœur de son film. Pourtant, le film s'ouvrant sur la naissance et l'abandon de Pâris, on peut douter de l'exclusivité que semble promettre un tel intitulé. Pourtant, c'est bien Hélène dont le réalisateur fait le portrait puisqu'il s'attarde en particulier sur son caractère, ce qui n'est pas forcément fait avec Pâris. Le début du film de Harrison concernant la naissance et l'adoption d'Alexandre/Pâris par un berger permet de poser le contexte, jusqu'à ce que le jeune homme rencontre les trois déesses, et donc indirectement Hélène dans la pomme que lui tend Aphrodite. Les éléments qui relatent la jeunesse de Pâris jusqu'à sa reconnaissance par Priam s'enchaînent rapidement, et par cela il y a un contraste avec l'évolution d'Hélène qui est narrée en parallèle. On découvre pour la première fois la jeune femme alors qu'elle voit le visage de Pâris dans un cours d'eau, dans une sorte de jeu de miroir et de correspondance avec la pomme qu'a obtenu ce dernier. A partir de là et jusqu'à sa rencontre avec son amant, son évolution est particulièrement axée sur sa psychologie et son caractère. Là où Pâris n'est qu'un berger partant au combat pour sauver son village de la famine, Hélène grandit, évolue et mûrit au contact des différents protagonistes de l'histoire. Elle est d'abord une très jeune fille insouciant lors que sa sœur

---

<sup>51</sup> « [Achille], le puissant guerrier grec qui livre un combat sans merci à Hector [...]. Deux mondes s'affrontent au nom de l'honneur et du pouvoir. Des milliers d'hommes périront sur le chemin de la gloire et une nation entière sera dévastée pour l'amour d'un seul homme. » *Troie*, Warner Bros, DVD Edition simple.

se marie et que Ménélas la rencontre, mais découvre l'amour ainsi que sa véritable identité lorsque Thésée l'enlève. Puis elle subit la colère de son père Tyndare à la mort de Pollux, ainsi que le serment des rois grecs envers celui qui obtiendra sa main. Enfin à la cour de Sparte, elle n'est plus la jeune rebelle dont se souvient Clytemnestre et devient plutôt soumise à Ménélas qui l'humilie en la faisant défiler nue parmi les chefs de guerre.

Harrison choisit de montrer une évolution profonde, c'est-à-dire psychologique en la personne d'Hélène plutôt qu'en celle de Pâris. Ce dernier évolue également jusqu'à la rencontre qui sera le point de départ du conflit, mais il évolue plutôt socialement et de façon presque impromptue puisqu'il est reconnu sans finalement rien avoir demandé, puisqu'il y a une valeur prophétique : il n'a pas été tué à la naissance, il était donc inévitable qu'il revienne et que la prophétie de Cassandre s'accomplisse (sinon, il n'y aurait finalement pas de film). De ce fait, l'ascension sociale de Pâris intervient avant tout comme décisive à la bonne marche de l'intrigue, et la scène de reconnaissance entre lui et ses véritables parents Priam et Hécube est clairement un topos du genre. Tous ces éléments permettent d'arriver au thème central de l'idylle entre Hélène et Pâris et de la guerre de Troie. De plus, contrairement au film de Petersen, Achille y est un personnage bien moindre que le Brad Pitt de 2004. Le titre choisi par Harrison témoigne donc d'un récit se voulant axé sur la cause, sur la figure féminine de ce conflit, ainsi que l'a fait Wise en 1956. Dans les deux cas, on a une Hélène plus caractérielle que chez Homère par exemple, où elle a une place bien plus figurative. Cependant, elles le sont chacune à leur manière : tandis que Rossana Podesta tient tête à son époux dans la version de Wise, Sienna Guillory joue consécutivement la jeune ingénue innocente, la femme victime, la femme passionnément amoureuse et celle prête à tout pour que son véritable amour et son peuple aient la vie sauve. Dans les deux cas, les réalisateurs insistent tout de même sur le personnage d'Hélène en lui donnant l'épaisseur qu'elle n'a pas chez Homère, mais qu'elle aura plus tard chez Euripide et en particulier dans *Les Troyennes*. Dans cette tragédie qui s'ouvre sur la décision de Poséidon et Athéna de détruire l'armée des Grecs après la guerre, les Achéens règlent leurs derniers comptes avec les Troyens et se partagent en particulier les femmes, à l'instar d'Hécube qui deviendra la servante d'Ulysse. Hélène, quant à elle, se retrouve prisonnière de Ménélas qui désire la mettre à mort à leur retour à Sparte. Hécube, haineuse envers celle qu'elle juge responsable du chaos dans lequel se trouve Troie livre un discours violent contre celle-ci, et encourage le choix de Ménélas. Pourtant, Hélène ne subit pas cette fatalité puisqu'au contraire, elle s'adresse à Ménélas et tente de le persuader de la laisser en vie, en faisant d'Hécube l'origine du conflit notamment :

« Pour commencer, celle qui donna naissance à nos malheurs  
Ce fut la mère de Pâris ; en second lieu, la ruine de Troie  
Et la mienne remontent au vieillard qui refusa de tuer le nouveau-né,  
Cette copie lugubre du tison, le dénommé Alexandre.

[...]

On m'a vendue pour ma beauté et l'on m'insulte  
Pour cela qui devrait me valoir une couronne sur la tête.

[...]

Prends-t'en à la déesse, fais toi plus fort que Zeus  
Qui, tout puissant qu'il est sur les autres divinités,  
Est pourtant son esclave ; et accorde-moi le pardon !<sup>52</sup> »

Froide et hautaine dans la pièce d'Euripide, Hélène est ici bien différente que celle que mettait Homère en scène. Elle rejette l'amour qu'il y avait entre elle et Pâris, et se place véritablement comme une victime. Cela dit, on a bien un personnage plus caractériel, qui a une position non négligeable et qui infériorise Ménélas dont le discours paraît finalement ridicule face à la noirceur manipulatrice de son épouse. On retrouve cette Hélène active et caractérielle chez Harrison, certes dans une position moins négative mais tout de même influente et opposée à la simple figuration de celle de Petersen un an après. De ce fait, un tel choix justifie le titre donné par Harrison à son film en 2003 (mais également par Wise en 1956) : on a bien une intrigue centrée sur le couple Pâris/Hélène, mais avec un travail particulier sur la psychologie et le caractère de celle-ci, qui agit mais également subit la tonalité mélodramatique donnée par le réalisateur.

Comme nous pouvons déjà nous en douter après cette étude du choix des titres, *Troy* et *Helen of Troy* sont deux films divergents par leurs choix de scénario. On observe de nombreuses différences entre les deux films, que ce soit sur des aspects premiers du conflit (cause, combats principaux), ou sur les destinées différentes de certains personnages d'une réalisation à l'autre. Dans les présentations des deux films, que ce soit par leur promotion au moment de leur diffusion, ou les jaquettes des DVD, on remarque que c'est l'adaptation de *L'Illiade* d'Homère qui est revendiquée<sup>53</sup>. Pourtant, nous verrons à travers divers exemples que les scénarios transforment certains aspects du texte antique, ou encore débordent de son contenu. L'opposition à faire entre les deux films tient avant tout du focus choisi par les réalisateurs, c'est-à-dire le point central de leur scénario dessiné par la façon dont ils tournent les événements, dont ils traitent leurs personnages. De ce fait, si *L'Illiade* est une source elle n'est ni unique, ni parfaitement respectée, de manière à offrir deux productions bien différentes et finalement librement inspirées. Nous rappellerons, en premier lieu, que *L'Illiade* débute à la neuvième année du conflit et s'ouvre sur le courroux d'Achille contre Agamemnon et la vengeance d'Apollon contre l'outrage fait à Chrysès et à sa fille en lançant la peste sur les Grecs. Il y a, dans cette épopée, une succession de batailles dans la plaine troyenne mais également des querelles entre les dieux de l'Olympe qui observent la plus grande guerre du monde d'en haut, mais qui prennent également partie et viennent en aide au peuple qu'ils soutiennent (Apollon et Aphrodite pour Troie, Athéna et Héra pour les Achéens, entre autres). Le texte d'Homère se termine par la remise du corps d'Hector à Priam. Pourtant, nous verrons que ces deux films en particulier dépassent cette chronologie et empruntent des épisodes tirés d'autres sources que ce poème épique.

---

<sup>52</sup>EURIPIDE, *Les Troyennes* (415 av.J-C) in *Théâtre complet I* trad. du grec ancien sous la direction de M.Trédé, Paris : Flammarion, 2000. Troisième épisode, v.919-950 p.224-225

<sup>53</sup>« Inspirée de *L'Illiade* d'Homère, avec des décors exotiques... » pour présenter *Helen of Troy* (2003), « ...la passion qui anime deux des plus illustres amants de *L'Illiade* » pour *Troy* (2004).

## Partie 2 : Des choix scénaristiques à la recherche du succès

### 2.1 Achille entre romance et violence : Brad Pitt au secours des Etats-Unis

#### 2.1.1 Un héros populaire au cœur d'un conflit double

Le film de Petersen se focalise sur le personnage d'Achille interprété par Brad Pitt. Héros grec par excellence, Achille semble correspondre à la vedette des Etats-Unis à l'époque. Brad Pitt est à l'industrie cinématographique du XXIème siècle ce qu'Achille est au texte antique et homérique en particulier, à savoir une légende incontournable. On a affaire à deux hommes virils, beaux, puissants et représentant l'image de l'homme en tant qu'être esthétique et symbolique. Dans son ouvrage, *Ancient Greece in film and popular culture*, Gideon Nisbet compare même le Achille de Petersen à un pur produit hollywoodien dans la peau d'un autre héros légendaire : Robin des Bois dont il récupère le romantisme (« a romantic prototype for Hollywood's Robin Hood », Nisbet, p.83). Nisbet met en évidence le schéma du sauveur Achille à l'assaut de Troie (« Nottingham castle »), désirent récupérer Briséis (« Maid Marian ») des griffes d'Agamemnon (« Sheriff of Nottingham »), tout cela en arrivant dans le bois (Sherwood) du cheval créé par Ulysse<sup>54</sup>. Dans une perspective plus large et surtout plus actuelle, le film *Troy* a été comparé au conflit entre l'Irak et les Etats-Unis alors au cœur de l'actualité lors de la production et de la sortie du film. Les critiques de l'époque y ont vus plusieurs liens et l'idée d'un film très manichéen et auto critique vis-à-vis des Etats-Unis, a souvent rassemblé les opinions<sup>55</sup>. Si Achille représente la fierté des Grecs, il devient alors le héros national américain, l'homme fort et reconnu comme tel même par ses ennemis. Pourtant, dans un souci d'auto critique, c'est bien le chef grec Agamemnon est blâmé<sup>56</sup> tandis que les Troyens (qui seraient alors les orientaux combattus lors de la guerre d'Irak) ne sont pas forcément négatifs.

En réalité, le manichéisme s'élève surtout entre d'un côté les peuples, et de l'autre la brutalité et la négativité des chefs grecs Ménélas et Agamemnon. Dans sa présentation critique de l'ouvrage de Gaël Grobéty, *Guerre de Troie, guerres des cultures et guerres du Golfe: les usages de l'Iliade dans la culture écrite américaine contemporaine*, Matthieu Soler met en avant une certaine utilisation du texte homérique, en tant que texte à valeur universelle<sup>57</sup>, « un réservoir de leçons morales », « un miroir des pratiques

---

<sup>54</sup> NISBET Gideon, *Ancient Greece in film and popular culture* (2008) Liverpool University Press, p.83

<sup>55</sup> <http://www.patheos.com/blogs/1morefilmblog/troy-petersen-2004-10-years-later-part-i/> : dans cet article écrit en 2014, le journaliste Jeremy Purves s'interroge notamment sur le lien entre la guerre de Troie et le conflit irakien, 10 ans après la sortie du film. Pour cela, il rappelle quelques critiques de 2004 qui ont fait ce rapprochement, et notamment la représentation de Georges W. Bush en Agamemnon, un chef poussant ses soldats au combat.

<sup>56</sup> Il est alors comparable à Georges W. Bush, président américain de l'époque qui a été vivement critiqué pour le conflit en Afghanistan.

<sup>57</sup> « Les libéraux rejoignent les conservateurs dans l'idéalisation du texte » (Soler, 2015). *L'Iliade* devient une sorte de modèle de société et, aux yeux des USA en particulier (pour prendre l'exemple de *Troy*), une sorte de supériorité d'un Occident mené par Achille, en tant qu'il est le véritable héros de cette société. De ce fait, en

contemporaines » (Soler, 2015). Mais le texte peut être interprété différemment suivant le contexte. *L'Illiade* met en scène une société guerrière et les détails sanglants accentuent ce principe<sup>58</sup>. Pour présenter le second chapitre de Grobéty, Soler met en avant la nuance avec laquelle est considérée la source homérique suivant l'évolution des événements : « Quand le conflit irakien s'est enlisé, on est revenu à *l'Illiade*, souvent utilisée comme un biais critique face à un gouvernement de guerre peu tolérant et apôtre du choc des civilisations. » (Soler, 2015). Dans *Troy* de Wolfgang Petersen, il est parfaitement légitime qu'il y ait une valeur contextuelle non négligeable et donc un lien avec le conflit irakien. Achille et les choix qui sont faits par Petersen concernant la construction et la mise en scène du personnage permettent tout à fait de l'inscrire dans une telle optique. Le réalisateur choisit de le représenter à travers un acteur américain réputé qui intervient, à l'instar de son personnage, comme un véritable héros, une sorte de sauveur qui met en avant la grandeur et la gloire propres à l'Achille homérique. Tel un Achille moderne, il n'est pas rare de voir Brad Pitt se glisser dans la peau de personnages très physiques et au-devant de la scène, à l'instar du personnage de Tyler Durden dans *Fight Club* (Fincher, 1999) ou encore de Mickey dans *Snatch* (Ritchie, 2000) qui sont deux personnages pratiquant souvent violemment les sports de combat.

### 2.1.2 Brad Pitt : star populaire et acteur mythique américain

Brad Pitt est internationalement reconnu comme le garant d'une certaine virilité à l'écran. Il se fait un nom dans le cinéma dès le tout début des années 90 et notamment dans *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991) où il incarne déjà une sorte de jeune cow-boy au physique avantageux. Remplissant régulièrement le rôle de l'homme fort et séduisant, l'acteur est aujourd'hui quasi mythifié pour ces qualités qui deviennent des attributs automatiques dans la grande majorité de ses films. Il devient peu à peu un acteur à la mode, véritable sex-symbol des années 90 et 2000, et en quelque sorte indispensable à des réalisateurs renommés tout comme Achille est indispensable à l'armée grecque. Dans *L'Illiade*, Achille est la jeunesse, la puissance semi-divine et surtout le guerrier qui vainc le plus grand guerrier troyen, Hector dans le chant XXII :

« Achille se rua pareillement [qu'Hector], le cœur rempli  
D'une sauvage ardeur. Il plaça devant sa poitrine  
Son bel écu ouvré ; son casque à quadruple bossette  
Oscillait sur sa tête ; autour de lui flottaient en masse  
Les crins d'or qu'Héphaëstos avait fait pendre du cimier.  
Comme au cœur de la nuit s'avance, au milieu des étoiles,  
Vesper, l'astre le plus brillant qui soit au firmament :

---

temps de guerre réelle, la société guerrière dépeinte par Homère prend tout son sens en 2004 particulièrement aux Etats-Unis.

<sup>58</sup> Dans *Analyses et réflexions sur l'Illiade*, l'équipe de chercheurs autour de Guy Samama fait également part de la sauvagerie dans le texte, qui reflète la société que narre Homère, celle d'une époque de guerre, « d'invasion » et de « défense des valeurs » (SAMAMA Guy (sous la direction de), *Analyses et réflexions sur l'Illiade (chants XI à XXIV)* (2000), Paris : Ellipses p.80/81).

Tel flamboyait l'épieu pointu qu'Achille brandissait  
De sa main droite. Il voulait tuer le divin Hector  
Et cherchait sur sa belle peau l'endroit le plus fragile<sup>59</sup>. »

Le choix de Petersen d'engager un des plus célèbres acteurs de l'époque, au potentiel physique déjà reconnu (certes déjà âgé de 41 ans, mais le maquillage offre une version très acceptable de la jeunesse et de la fraîcheur d'Achille...) et convient au vu de ce que l'on peut imaginer en lisant l'épopée d'Homère notamment. Blond, musclé et particulièrement mis en valeur, l'acteur américain a une double fonction dans ce film : celle d'attirer les foules (de par sa notoriété) et celle de coller à l'image que l'on se fait d'Achille que l'on soit lecteur ou non. La beauté du héros est en plus un topos maintes fois utilisé dans le cinéma mais même déjà chez Homère. On remarque par exemple que dans *L'Illiade* seul le vrai méchant, le personnage de Thersite (absent des deux films), est décrit comme un homme laid.<sup>60</sup> Contrairement à lui tous les autres héros, qu'ils soient grecs ou troyens, sont mis en valeur par leurs attributs physiques. Pourtant dans son ouvrage, Hervé Dumont blâme quelque peu la représentation d'Achille que nous offre Petersen, qui est plutôt selon lui la mise en scène d'une star et non pas celle d'un « héros mythologique » :

« En fait, nous assistons à la fétichisation d'un acteur : Brad Pitt se forge un look et des expressions plus proches d'un culturiste courroucé que du héros mythologique, un être tout de haine et de fureur, une sorte de « Terminator » en jupette, brute impitoyable qui, tourmentée sur le tard, réévalue sa vie après la visite de Priam venu réclamer la dépouille de son fils...<sup>61</sup> »

### 2.1.3 Achille héroïque chez Petersen VS brute caricaturale chez Harrison

Cependant, cette vision est à nuancer puisqu'il est légitime de dire que le choix de Petersen est peut-être plus judicieux que celui de John Kent Harrison en 2003, qui met en scène un Achille, certes musclé, mais chauve (loin de sa blondeur littéraire) et pas forcément attirant. A mille lieux de ce dernier, la violence sanguinaire et vindicative de l'Achille de 2004 se lie bien à son physique avantageux. Certes Brad Pitt est surtout célèbre pour son physique, et l'engager dans le rôle du grand Achille est une valeur sûre pour Petersen en 2004. Si l'on peut critiquer ce choix en utilisant les mêmes éléments que Dumont, il convient tout de même de nuancer ses propos en faisant une comparaison avec le Achille d'Harrison en 2003. En effet un an après *Helen of Troy* et cet Achille caricatural campé par Joe Montana<sup>62</sup>, Brad Pitt, sa blondeur et sa capacité à s'attendrir sont les bienvenus pour rattraper quelque peu l'image du Achille homérique. Ce n'est plus seulement une brute sanguinaire mais un homme séduisant, à la fois protecteur (qui pleure son « ami »/cousin Patrocle) et capable d'aimer (Briséis dans le film) comme on peut le souligner dans le texte

<sup>59</sup> Homère, *L'Illiade*, op. cit. Chant XXII, v.312-321

<sup>60</sup> Thersite est l'homme détesté par tous les Grecs et régulièrement méprisé. Il est notamment châtié par Ulysse dans le chant II, après qu'il a insulté Agamemnon (chant II, v.243-277). De plus, cette laideur morale est également physique ainsi que le décrit Homère aux vers 216-219 du chant II.

<sup>61</sup> Dumont, *L'Antiquité au cinéma* (2009), op. cit. p.191

<sup>62</sup> Cf Annexe 3

d'Homère. L'opinion de Dumont n'est pas à part puisqu'il partage plusieurs critiques de presse écrites à la sortie du film, notamment celle de Vincent Malausa pour *Chronicart* qui y voit « Brad Pitt en Achille, peinant à faire du Conan », et qualifiant le jeu des acteurs de « mauvais »<sup>63</sup>, parmi d'autres critiques bien négatives. Pourtant, Pitt apparaît clairement comme un acteur physiquement proche de l'idée que l'on se fait du Myrmidon. La simple base de textes antiques laisse finalement libre court à l'imagination du réalisateur quant au choix de ses acteurs. Pitt incarne bien le désir de gloire guerrière du héros grec par sa vivacité, son côté sanguin, une sorte d'hyper activité, un charisme qui font de lui un véritable chef d'armée. Cet élément peut lui être reconnu puisque par ce jeu d'acteur rythmé, imposant et agile, Brad Pitt remplit la fonction physique de l'Achille homérique. Le film de Petersen se focalise notamment sur le courroux d'Achille, non pas concernant la Chrysis évoquée dans *L'Illiade* mais sur une haine pure et simple du guerrier contre Agamemnon, son refus d'être dirigé par un tel roi.

## **2.2 Hélène, la plus belle femme du monde à l'écran : véritable héroïne ou simple ornement ?**

### **2.2.1 Un personnage très actif chez Harrison**

En 2003, Harrison avait justement choisi de laisser Achille de côté et de le réduire au possible en en faisant une simple montagne de muscles, pour se concentrer plutôt sur Hélène. Bien qu'elle soit une des principales causes de la guerre de Troie, elle n'est pas au cœur de *L'Illiade*, dont les réalisateurs rappellent régulièrement l'attribution. Dans l'épopée homérique, qui débute à la neuvième année du conflit, Hélène est peu présente physiquement. Elle est mentionnée, regarde les combats du haut des murailles troyennes<sup>64</sup>, mais le point de vue ne se déplace pas au cœur de son union avec Pâris. Pourtant, John Kent Harrison utilise son nom pour le titre de sa version : *Helen of Troy*, ainsi que l'avait fait Robert Wise en 1956. Il faut dire qu'Hélène est clairement le personnage central du film de 2003, et son histoire avec Pâris se construit en parallèle de celle entre les Grecs et les Troyens, mais également entre Agamemnon et Ménélas.

L'actrice Sienna Guillory qui tient le rôle apparaît au centre des affiches du film, et c'est le premier nom cité au générique. Hélène apparaît pour la première fois dans la vision de Pâris à qui les trois déesses Héra, Aphrodite et Athéna imposent le choix entre respectivement, la richesse, la victoire et la beauté, à savoir l'amour de la plus belle femme du monde. Suite à ce discours, Aphrodite tend une pomme au jeune berger, dans laquelle il voit Hélène. Cette dernière est une belle jeune femme blonde (ainsi que l'atteste le Cycle

---

<sup>63</sup><http://www.chronicart.com/cinema/troie-troy/>, publié le 14 mai 2004.

<sup>64</sup>Dans le chant III de *L'Illiade*, Hélène apprend le nom des guerriers Grecs aux troyens, puis Aphrodite vient l'informer qu'elle a retiré Pâris du combat contre Ménélas (« Puis elle s'en alla chercher Hélène et la trouva / Sur le haut du rempart, dans un grand cercle de Troyennes » chant III, v.383-384, Actes Sud, 2013)

épique troyen, mais également tout l'imaginaire artistique pictural<sup>65</sup>), présentée comme étant très enfantine et curieuse du monde qui l'entoure, tout en étant désireuse d'une certaine indépendance. Cela dit, Hélène est mentionnée dès le début du film par la bouche de Ménélas, voix-off du film, qui évoque sa grande beauté. Dans *L'Illiade*, les épithètes utilisées renvoient régulièrement à sa beauté divine puisque, selon sa légende, seule Aphrodite la surpasserait sur ce point. De ce fait elle est, chez Homère, « la blanche Hélène », « la toute-divine Hélène aux longs voiles », « Hélène aux beaux cheveux »...<sup>66</sup> On observe en effet des épithètes homériques similaires lorsque c'est Aphrodite qui est mentionnée (« la divine » Chant III, « Aphrodite d'or<sup>67</sup> » Chant V).

Dans le film de 2003, Hélène est la femme principale du scénario, tout comme chez Wise en 1956. Bien que dans ce dernier, il n'est pas fait mention de tous les épisodes narrés chez Kent Harrison, on retrouve tout de même cette intention de montrer une femme dotée d'un certain charisme justifiant son rôle central. Dans les deux cas, Hélène montre un désir d'indépendance et de liberté : chez Wise, elle tient tête à son époux Ménélas, renvoie les soldats qui viennent la chercher avec une certaine autorité. De son côté l'Hélène de 2003 se caractérise par sa légèreté d'être, son insouciance des codes sociaux (lorsqu'elle se présente peu soignée aux noces de sa sœur), son désir de liberté seulement freiné lorsqu'elle défile nue parmi les chefs Grecs sur demande de son époux<sup>68</sup>. Cependant, sa fuite avec Pâris et son amour pour lui qu'elle assume entièrement font d'elle la femme avide d'amour sincère et de liberté, mais également celle qui tient une place centrale de l'intrigue, comme l'est l'Hélène de Wise. De plus, le personnage d'Hélène chez John Kent Harrison surpasse par la beauté, Clytemnestre et Cassandre qui restent finalement dans son ombre : Cassandre contraste par sa folie, Clytemnestre par sa discrétion, sa situation finalement plus droite que celle de sa sœur (elle se marie, a des enfants, reste fidèle et représente alors la femme modèle au contraire d'Hélène qui est la cadette intenable, qui va déclencher une guerre par son désir d'aller à l'encontre des règles). Agée de 28 ans l'actrice choisie pour tenir le rôle de la princesse spartiate, puis troyenne, se révèle être deux ans l'aînée de l'interprète de Clytemnestre, Katie Blake, mais cela ne paraît absolument pas. L'entourage d'Hélène est plus nombreux que dans *Troy* : d'une part, sa famille est quasiment complète avec la présence de son frère Pollux<sup>69</sup>, sa sœur Clytemnestre, son « père » le roi Tyndare, et il est fait mention de sa mère Léda morte à la naissance d'Hélène. Cette dernière apprend cela de la bouche de Thésée, roi d'Athènes, qui l'enlève lors du mariage d'Agamemnon et de Clytemnestre. Désireux d'en faire son épouse, des sources racontent qu'il kidnappe Hélène alors qu'elle est

---

<sup>65</sup> Hervé Dumont cite les œuvres de Rossetti en 1869 et de Poynter en 1881, qui représentent tous deux une Hélène à la chevelure blonde et bouclée (*L'Antiquité au cinéma*, 2009, *op. cit.* p.178) cf Annexe 4.

<sup>66</sup> HOMERE, *L'Illiade op.cit.* Chant III

<sup>67</sup> Cette similitude est mentionnée dans le film *Helen of Troy* de Robert Wise en 1956, notamment lorsque Pâris prend Hélène pour Aphrodite (la déesse qu'il privilégie, celle pour qui il éprouve de « l'admiration ») lorsqu'il échoue sur la plage spartiate.

<sup>68</sup> Clytemnestre fait d'ailleurs part à sa sœur de son inquiétude sur cette obéissance inhabituelle.

<sup>69</sup> Castor est absent du film. D'après la légende Léda a eu de Tyndare Castor et Clytemnestre et de Zeus, Pollux et Hélène. Cela est mentionné chez Apollodore (*La Bibliothèque, op. cit.* 10.7 p.169)

encore enfant. Elle sera sauvée par ses frères Castor et Pollux, et seulement par ce dernier dans le film<sup>70</sup>.

De ce fait, on observe dans cette version de John Kent Harrison deux moments de la vie d'Hélène. Elle est en premier lieu très enfantine, presque puérile jusqu'à son enlèvement par Thésée<sup>71</sup>, puis elle va finalement mûrir à son contact et apparaître vraiment comme une femme pour le restant du film. De même, on observe une rupture entre sa vie avant et après la mort de son frère Pollux. Ce dernier la protège et semble être son éducateur, c'est lui qui vient la chercher pour la préparer avant le mariage de leur sœur, c'est lui qui tue Thésée en venant la délivrer... Après la mort de Pollux, le contexte devient complètement différent : Hélène est maudite par Tyndare, elle a perdu Thésée de qui elle était tombée amoureuse, et surtout elle devient l'objet de convoitise des deux Atrides. Après que Ménélas a gagné sa main suite au serment et au tirage au sort entre les rois Grecs, Hélène devient réellement le personnage principal du scénario. En effet, les événements qui arrivent se lient tous à la jeune femme, à commencer par l'arrivée de Pâris à Sparte qui reconnaît sa vision<sup>72</sup>. Cela débouchera alors sur la reconnaissance des amants, puis sur leur fuite et enfin le conflit qui suivra.

Dans ce film, Hélène apparaît réellement active dans la guerre de Troie : elle propose de se rendre à Ménélas en arrivant à Troie, demande conseil à Cassandre et tient compte de ses prédictions, va se présenter à Agamemnon pour s'échanger contre le corps d'Hector mutilé par Achille... Elle est plus qu'une simple spectatrice de la bataille, comme l'est l'Hélène de Petersen. En étant celui qui raconte l'histoire, sa version des événements, Ménélas légitime le personnage d'Hélène puisqu'il est finalement lié à elle et se bat pour la récupérer. Hélène est un protagoniste central puisqu'elle est celle pour qui l'on se bat, celle qui est au centre des intrigues amoureuses, et à priori l'unique but du narrateur filmique. On comprend aisément qu'Agamemnon n'est pas insensible à la beauté d'Hélène, il jalouse son frère de l'avoir remportée au tirage au sort, il la viole devant lui lors du sac de Troie. De ce fait, Hélène est celle qui concentre la rivalité entre les deux frères, de même que sa relation avec Pâris est un prétexte pour qu'Agamemnon satisfasse sa soif de pouvoir. Ménélas, pour sa part, semble finalement haineux envers Pâris et non pas envers Hélène. Dès qu'il voit sa future femme, il semble continuellement en admiration, et l'aimant d'un amour sincère. Bien qu'il l'humilie avant que celle-ci ne prenne la fuite, cela semble être une simple preuve de sa nouvelle autorité face à son frère. Lorsqu'Agamemnon propose à Ménélas d'aller combattre à Troie, ce dernier mentionne surtout son désir de tuer Pâris, et non pas de faire du mal à Hélène directement<sup>73</sup>. Au contraire, c'est Agamemnon qui méprise la jeune femme

---

<sup>70</sup>HAMILTON Edith, *Mythology* (1940) trad. de l'anglais par Abeth de Beughem, Alleur : Marabout, p.198

<sup>71</sup>Selon les sources, Thésée enlève Hélène lorsqu'elle est enfant : la personnalité de la jeune fille dans le film rappelle cela même si elle semble déjà âgée d'une vingtaine d'années.

<sup>72</sup>Priam envoie Pâris porter un message de paix à Ménélas, il arrive pendant une fête lors de laquelle Hélène est contrainte de défiler nue parmi les hommes présents, sous le regard de son époux.

<sup>73</sup>Par cela, la version de 2003 diffère de *Troy* dans laquelle Ménélas annonce vouloir tuer sa femme de ses mains.

face à Ménélas, et n'accepte pas que ce soit son frère qui la « possède » et non pas lui<sup>74</sup>. Cette jalousie ne fait que renforcer la rivalité entre les deux frères, et le cadet paraît finalement plus humain, plus appréciable que son aîné. Semblant porter une véritable affection à son épouse, il est finalement le seul à rester pour elle à la fin du film. Après la mort de Pâris, de ses proches<sup>75</sup>, Hélène attend son exécution de la main de Ménélas mais ce dernier l'épargne pour la ramener probablement à Sparte et veiller sur elle et ce, même si elle lui avoue son incapacité à l'aimer. Dans cette scène, Hélène dévoile sa nuque à Ménélas, ce qui n'est pas sans rappeler la véritable légende qui narre que la princesse aurait plutôt montré sa poitrine<sup>76</sup>, de manière à ce que son époux soit à nouveau séduit et lui laisse la vie sauve. En choisissant cette alternative, Harrison conserve un certain puritanisme, une morale pour son film qui peut alors s'achever sans choquer personne, à l'instar de Petersen qui supprime soigneusement tout soupçon d'homosexualité entre Achille et Patrocle...

### 2.2.2 Un personnage de second plan chez Petersen

Dans la version de Wolfgang Petersen, Hélène ne tient clairement pas une place aussi importante. On remarque d'ores et déjà que le nom de Diane Kruger, alias Hélène, n'apparaît pas sur l'affiche ou sur la jaquette du DVD au contraire de Pâris, d'Hector et surtout d'Achille. Centré sur le courroux de ce dernier, comme il a été dit plus haut, le film montre alors Hélène comme étant la compagne de Pâris, et seulement cela puisqu'elle est quasiment toujours montrée en sa compagnie. Dès leur première apparition, on sait que ce n'est pas la première fois que les deux amants s'aiment en secret, ainsi que le dit la jeune femme au troyen : « J'ai commis beaucoup d'erreurs cette semaine. » Le film ne relate pas l'évolution de leur relation, la naissance de leurs sentiments, et surtout pas le jugement de Pâris. Au contraire, la narration de leur idylle débute alors qu'ils s'aiment déjà et que Pâris invite Hélène à s'enfuir de Sparte à ses côtés. Puis la princesse apparaît finalement très peu à l'écran, elle est chaleureusement accueillie par Priam dès son arrivée qui la nomme expressément « Hélène de Troie », assiste aux combats du haut des murailles ainsi que le narre Homère dans *L'Illiade*... Elle tente à un seul moment de fuir pour se rendre aux Grecs, mais est arrêtée et raisonnée par Hector, ce qui la différencie clairement de l'Hélène de Kent Harrison qui tente plusieurs fois de protéger Troie. Au contraire, dans le film de 2004, elle est beaucoup plus passive et effacée, et semble simplement être ici pour rappeler qu'elle est l'enjeu du conflit troyen (Dumont la qualifie d'ailleurs de « poupée Barbie insipide et vite oubliée<sup>77</sup> ») C'est une très belle femme blonde comme de coutume puisqu'elle est

<sup>74</sup> Il utilise le terme « traînée » pour parler d'elle notamment, et va surtout la violer lors de la prise de Troie.

<sup>75</sup> Exceptée Clytemnestre, qui tue Agamemnon pour sa dernière apparition à l'écran.

<sup>76</sup> « Ainsi Ménélas, ayant reluqué les seins nus d'Hélène, lâcha, je crois, son épée » (ARISTOPHANE, *Lysistrata* (411 av. J-C) trad. du grec ancien par H. Van Daele, Paris : Les Belles Lettres, 1996, v.155), « [...]à la vue de sa gorge, tu as laissé tomber l'épée pour recevoir son baiser » (EURIPIDE, *Andromaque* (426 av. J-C) in *Euripide, Tome II* trad. du grec ancien par L.Méridier, Paris : Les Belles Lettres, 1956, v. 629-630)

<sup>77</sup> Dumont, *L'Antiquité au cinéma* (2009) *op. cit.* p.191.

semblable à Aphrodite qui est « dorée<sup>78</sup> » interprétée par Diane Kruger, du même âge que Pâris/Orlando Bloom, et elle est toujours montrée très avantageusement.

### 2.2.3 Représenter la beauté au cinéma : le passage par l'érotisme

Qu'elle soit nue ou brillamment parée, elle incarne une femme très érotisée, peut-être plus que dans la version de 2003 et rappelant alors Rossana Podesta qui l'incarne en 1956. Hervé Dumont voit un lien entre l'érotisation d'Hélène dans cette version de 1956 et « les sirènes du Film Noir », genre auquel Wise a contribué avec notamment *Nous avons gagné ce soir (The Set-Up)* en 1949<sup>79</sup>. Cette érotisation intervient comme inhérente à un personnage difficilement représentable : celle de la femme la plus belle du monde. On retrouve le même problème que pour les dieux, c'est-à-dire celui de représenter l'indescriptible et la beauté presque divine. La beauté d'Hélène est incroyable ainsi que se l'accordent à dire les sources antiques : son corps est parfait et son visage est si beau que tous les hommes tombent amoureux d'elle au premier regard. Alors comment montrer au cinéma une femme dont la beauté légendaire est seulement dépassée par celle d'Aphrodite, elle-même déesse de la Beauté ? Plusieurs éléments sont utilisés par les réalisateurs pour tenter d'attribuer ce statut aux différentes actrices qui ont incarné ce rôle. Concernant nos deux films, *Helen of Troy* (Harrison, 2003) et *Troy* (Petersen, 2004), on citera avant tout la blondeur commune à Sienna Guillory et Diane Kruger, et qui rappelle évidemment celle de Rossana Podesta en 1956, comme il a été dit plus haut. La blondeur est un symbole visuel essentiel dans l'histoire du cinéma. Au cinéma en noir et blanc, la blondeur ressort et illumine, puis en couleur elle réfléchit la lumière ou brille au soleil. C'est la couleur de l'or et donc fortement associée à la divinité, notamment celle de la Vénus, d'Aphrodite qui est coiffée d'or dans la mythologie. Au cinéma, la blondeur est double : c'est la séduction, mais également l'enfance. Dans son travail sur la blondeur au cinéma, Tristan Grünberg prend notamment l'exemple de Marilyn Monroe qui est à la fois femme fatale, mais également femme-enfant innocente et naïve<sup>80</sup>. On peut également penser aux blondes hitchcockiennes telles que Grace Kelly ou Ingrid Bergman par exemple qui, derrière leur exceptionnelle beauté aussi pure que leur blondeur, étaient des personnages par qui le malheur peut arriver. Sensuelle et érotisée, elle peut également être une femme glaciale et manipulatrice. La blondeur d'Hélène est celle de l'exceptionnelle et brillante beauté, de par la simple couleur des cheveux qui se rapporte à l'or divin. Mais c'est également l'innocence enfantine d'Hélène au début du film d'Harrison et, dans les deux cas, l'extrême sensualité d'une femme qui amène pourtant le malheur et le chaos. Outre la blondeur caractérielle du personnage d'Hélène, sa beauté et son aura sont également apportées par l'érotisme mis en scène autour de l'actrice qui l'incarne. Par son exceptionnel physique, Hélène doit susciter le

---

<sup>78</sup> Homère, *L'Illiade op. cit.* Chant III, mais également les représentations picturales de la déesse, et le Cycle épique troyen qui revendique la blondeur d'Hélène « aux beaux cheveux ».

<sup>79</sup> Dumont, *L'Antiquité au cinéma*, (2009) *op. cit.* p.185.

<sup>80</sup> GRÜNBERG T. et BOUCHINDOMME M.C. (dirigé par), *Blondes mythiques : Représentation de la blondeur dans les arts* (éditions du Murmure, 2012)

désir de tous les hommes. De ce fait, il est de rigueur que le réalisateur choisisse une belle femme à la plastique avantageuse qu'il suffira de dévoiler pour mettre en avant cette sensualité. Dans *L'Antiquité au cinéma*<sup>81</sup>, Frédéric Martin remarque que les femmes dans les *peplums* sont en général tête et jambes nues ce qui n'est pas historiquement correct, mais a le mérite de mettre en valeur le corps des actrices choisies. Dans le cas de nos deux films, cela sert d'autant plus que la princesse spartiate est le symbole ultime de la féminité. On a d'ailleurs dans chacun des deux films au moins une scène où l'actrice jouant Hélène est nue et donc seulement vêtue de sa chevelure d'or, à l'instar d'Aphrodite sortant de l'écume de la mer à sa naissance.

Dans son ouvrage, Laurie Maguire<sup>82</sup> retient une scène du film de 2003 réalisé par Harrison, qui confère au personnage d'Hélène une sorte d'aura quasi divine. Lors d'une scène de bataille devant les portes de Troie, l'action se fige autour de Ménélas qui contemple Hélène alors en haut des murailles. Ce gel de la bataille durant 40 secondes fait dire à Laurie Maguire qu'il y a alors une totale absorption qui se dégage et qui se crée en faisant abstraction totale du temps qui s'écoule et des événements qui se déroulent. (« *The fabric of the play/poem/plot/film comes momentarily apart at the seams because to be an absolute is to be outside time-detached, separate, independant* » Maguire, p.68). Cette scène apparaît comme un épisode onirique où seul compte la subjectivité de Ménélas. Il est en adoration totale devant Hélène, femme exceptionnelle qui dégagerait alors une idée d'absolu à l'instar d'Adam voyant Eve dans le poème de John Milton, *Le Paradis perdu*, que cite Laurie Maguire (« *yet when I approach/Her loveliness, so absolute she seems/And in herself complete*<sup>83</sup> »).

#### 2.2.4 La valeur morale d'Hélène : un personnage condamnable ?

Malgré ce jeu sur l'apparence physique, sur un certain statut (celui de plus belle femme mortelle du monde) symbolisant l'apogée de la féminité (étant seulement surpassée par la déesse de l'Amour et de la Beauté en personne), l'Hélène de Petersen en 2004 dans *Troy* semble être éclipsée par le personnage de Briséis qui, en tant qu'amante d'Achille, tient un rôle plus central. Achille étant le personnage principal du film, la jeune prêtresse tient le rôle-type de la femme du héros. Laurie Maguire souligne cette quasi invisibilité d'Hélène, ne serait-ce que dans la promotion du film *Troy*. Absente sur l'affiche du film, ainsi qu'il a été dit plus haut, Hélène ne serait finalement qu'une représentation permettant de combler un manque, ici son association avec Pâris. On revient donc à la théorie de Dumont qui voyait en cette version d'Hélène une simple poupée décorative. Selon Laurie Maguire, le nom manquant d'Hélène sur la jaquette du film serait signe du manque d'explications à son sujet. Trop mystérieuse, trop irréaliste, la jeune femme semble être à l'écran par défaut et pour combler un manque bien trop important (comment traiter de la guerre de Troie sans

<sup>81</sup> MARTIN Frédéric, *L'Antiquité au cinéma* (2002), Paris : Dreamland

<sup>82</sup> MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy : From Homer to Hollywood* (2009), Wiley-Blackwell, p.68

<sup>83</sup> *Paradise Lost*, 8.546-58 (1667, Milton) in Maguire (p.68)

Hélène ?). Au contraire d'Harrison, Petersen met beaucoup plus sous silence la personnalité d'Hélène par manque de clarté dans ce personnage aussi complexe et presque indéfinissable, tant par son exceptionnelle beauté que par sa psychologie variant d'une source à l'autre<sup>84</sup>. De ce fait, Hélène est clairement un personnage de second plan se distinguant même des autres versions, notamment celles de 1956 et de 2003, où Hélène ne connaît pas une fin heureuse puisque Pâris est tué et qu'elle doit, dans les deux cas, suivre Ménélas et retrouver son statut de reine de Sparte. Dans *Troy* Pâris n'est pas tué, au contraire de Ménélas, et on suppose alors qu'elle vivra le restant de ses jours avec celui-ci. Ce choix de la part de Petersen montre une nouvelle fois Hélène comme fonctionnant uniquement avec Pâris, elle n'a pas de valeur en tant que personnage individualisé. N'occupant pas le centre du film, il ne paraît pas nécessaire d'en faire un personnage féminin à part entière, avec une destinée tragique débouchant sur une sorte de solitude sentimentale matérialisée par la perte de l'être sincèrement aimé, ainsi que les films de Wise et de Kent Harrison le montrent.

On peut également citer le film de Giorgio Ferroni en 1964, *Hélène reine de Troie*, ou celui de Claude Barma en 1968, *Hélène ou la joie de vivre*, qui content tous les deux le retour d'Hélène et Ménélas à Sparte, c'est-à-dire un épisode venant après la guerre de Troie et donc succédant à la mort de Pâris. Dans ces deux cas, Hélène a une nouvelle fois une destinée tragique en étant séparée de son amant, et en étant contrainte à suivre son époux « légitime » ainsi que le voudrait la morale. Hervé Dumont souligne d'ailleurs que le film de Robert Wise en 1956 est conforme à la morale des années 50 qui voue « toute liaison heureuse à l'échec si elle contrevient aux normes de la société<sup>85</sup>. » Hélène n'a pas à vivre pleinement et en toute insouciance une liaison adultère, d'autant plus qu'elle laisse de côté un statut royal prestigieux en quittant Sparte, qui plus est avec un ennemi. Cela ne semble plus avoir lieu d'être dans *Troy*, soit presque 50 ans plus tard : le mauvais mari Ménélas est éliminé dès le début du film, afin que le spectateur ait à l'esprit le couple Hélène/Pâris comme étant le plus légitime, d'autant plus que ce sont eux qui sont finalement les rescapés du massacre des Troyens.

---

<sup>84</sup> Maguire, *Helen of Troy* (2009), *op. cit.* p.82. L'auteur parle de l'omission du nom d'Hélène dans la promotion de *Troy* ainsi : « the blankness of unknowability » que l'on pourrait littéralement traduire par « l'absence d'expression du mystérieux ». Hélène, en tant qu'être inconcevable devient un personnage de second plan, sans réelle expression ni épaisseur psychologique pour ne pas risquer une complexité qui ferait dévier l'intrigue principale du film de 2004. Le réalisateur de *Troy* fait tout de même de Diane Kruger une femme au physique exceptionnel dans un souci de respect minimal de la légende. Il est alors aisé de voir dans le film d'Harrison cette fois-ci, une construction complexe et bien plus précise que celle de Petersen concernant le personnage d'Hélène qui devient alors le protagoniste principal.

<sup>85</sup> Dumont, *L'Antiquité au cinéma* (2009), *op. cit.* p.185.

## Partie 3 : Des arrière-plans au service de l'intrigue principale

### 3.1 Une guerre riche au-delà du champ de bataille

#### 3.1.1 Achille et l'amour chez Petersen

##### ●Achille et Briséis : une invention signifiante

Les deux réalisateurs nous proposent donc deux focus bien distincts, dans la mesure où l'un se centre sur Achille et l'autre sur Hélène. En parallèle à ces deux portraits de personnage se tissent des intrigues qui construisent l'histoire dans une perspective plus larges. Se référant toujours plus ou moins à l'épopée homérique, Harrison et Petersen font chacun des choix qui révèlent des différences notables concernant la valeur que l'on peut donner à leurs films. Si Achille est avant tout un homme désireux d'indépendance et se rebellant contre son chef chez Petersen en 2004, sa colère reste amplifiée par une figure féminine<sup>86</sup> à savoir le personnage de Briséis dans le film, protagoniste d'une intrigue amoureuse originale avec le Myrmidon (dans le sens où elle dévie de la véritable romance homérique entre Achille et Patrocle). La jeune femme est une prêtresse troyenne d'Apollon, cousine d'Hector et Pâris que les Myrmidons d'Achille enlèvent lors du premier jour de combat sur la plage et offrent à leur chef en cadeau pour « s'amuser ». Dans un premier temps, il ne la touche pas, lui témoigne un certain respect avant que celle-ci ne soit récupérée par Agamemnon. Fou de rage, Achille va se battre pour la protéger et elle va finalement tomber sous son charme et nouer une idylle avec son ravisseur. Chez Homère, on a deux femmes qui sont au cœur de la colère d'Achille : Chryséis et Briséis. Chryséis est la fille de Chrysès prêtre d'Apollon, dieu du protecteur de la ville de Troie, enlevée pour être offerte à Agamemnon. Cela est expliqué dès l'ouverture de *L'Illiade*, dans le chant I :

« Quel dieu les fit se quereller l'un l'autre et se combattre ?  
Le fils de Léo et de Zeus. C'est lui qui, de colère,  
Sema un fléau dans l'armée, et les hommes mouraient,  
Car l'Atride avait fait injure à Chrysès, son grand-prêtre<sup>87</sup>. »

De ce fait, Apollon envoie la peste<sup>88</sup> sur les Grecs faisant un grand nombre de victimes. Pour calmer le dieu, Agamemnon consent à renvoyer la captive<sup>89</sup> à son père mais irrité contre Achille qui lui avait imposé cette solution en plus du devin Calchas, il enlève

---

<sup>86</sup> Cet élément justifie parfaitement le schéma type du film hollywoodien. L'histoire d'amour du héros participe à l'intrigue générale du film.

<sup>87</sup> Homère, *L'Illiade op. cit.* p.9

<sup>88</sup> L'épisode de la peste est omis dans les deux films. Chez Petersen, il y a juste une allusion lorsque Priam et les troyens découvrent le cheval sur la plage, mais également des cadavres de grecs probablement morts de la maladie selon un prêtre.

<sup>89</sup> Dans le chant I de *L'Illiade*, on apprend même qu'Agamemnon préférait Chryséis à Clytemnestre, sa propre épouse.

Briséis la « part d'honneur<sup>90</sup> » d'Achille. Ce n'est qu'au chant IX, alors que les Grecs projettent d'abandonner le combat, qu'Agamemnon consent à rendre Briséis à Achille de manière à ce qu'il accepte de combattre<sup>91</sup>. Le focus sur le héros grec est illustré par le fonctionnement d'un scénario qui gravite presque entièrement autour du personnage, dans la version de 2004. En effet, le film commence par une démonstration de la puissance d'Achille, son invincibilité en même temps que son caractère indépendant et refusant toute autorité, notamment celle d'Agamemnon<sup>92</sup>. Dans cette version de Wolfgang Petersen, le guerrier grec est relié à la famille troyenne par la figure féminine de Briséis, cousine de Pâris et Hector : leur idylle impossible (presque à l'image de celle d'Hélène et Pâris) provoquera sa mort par le jeune prince troyen Pâris.

### ●Achille et Patrocle : la disparition de l'amour au masculin

En plaçant le héros grec au cœur de son scénario, Petersen met également en avant sa colère contre le roi de Mycènes, qui est au cœur de *L'Illiade*. Cette tension entre les deux hommes est présente et rappelée tout au long du film, de même que la souffrance d'Achille après la mort de Patrocle, véritable moteur des Grecs qui récupèrent alors leur plus grand guerrier avide de vengeance<sup>93</sup>. Pourtant, loin du texte homérique magnifiant la douleur d'Achille à la mort de Patrocle, Petersen réduit ce moment, en faisant un moment certes solennel mais dénué de la profondeur présente dans l'épopée :

« Te voilà étendu, le corps meurtri, et si mon cœur  
Ne veut ni du pain ni du vin que j'ai dans mon logis,  
C'est par regret de toi. Rien de pis ne saurait m'atteindre,  
Quand bien même on m'annoncerait la mort de mon vieux père,  
[..]  
Ou bien celle de mon enfant, de ce Néoptolème,  
[...]  
Mon cœur espérait jusque-là que je serais le seul  
A périr en Troade, loin d'Argos riche en cavales...<sup>94</sup> »

Alors qu'Achille perd un amant, un amour dans *L'Illiade*, il ne dit plus adieu qu'à un cousin chez Petersen. En effet, pour sauver l'honneur et préserver une morale plutôt puritaine passant par l'hétérosexualité des guerriers, Petersen fait jouer Briséis dans le rôle de l'amour d'Achille, celle avec qui il a des relations charnelles<sup>95</sup>, et ôte tout soupçon

---

<sup>90</sup> Homère, *L'Illiade, op. cit.* Chant IX, p.180

<sup>91</sup> Si *L'Illiade* peut expliquer la colère d'Achille contre Agamemnon par la volonté de préserver sa fierté (à travers le personnage de Briséis), le film de Petersen donne une double raison : celle de l'orgueil affirmé du guerrier, et les sentiments amoureux qu'il se découvre pour la jeune femme.

<sup>92</sup> Achille est cité dans le texte explicatif du début comme « le plus grand guerrier de tous les temps », puis on assiste à un conflit en Thessalie entre l'armée d'Agamemnon et une troupe adverse. Achille est l'homme fort d'Agamemnon désigné pour combattre le héros d'en face, qu'il tue d'un coup de glaive.

<sup>93</sup> Lors des funérailles de Patrocle, le personnage d'Agamemnon dans le film déclare : « ce garçon vient de nous faire gagner cette guerre ».

<sup>94</sup> Homère, *L'Illiade, op. cit.* Chant XIX, v.319-329

<sup>95</sup> Contrairement à la Briséis de *L'Illiade* qu'Achille n'a pas touchée (chant XIX, v.261-262).

d'homosexualité en faisant de Patrocle le cousin du Myrmidon. Chez Homère, Chrysis n'est finalement qu'un « trophée » d'Achille, elle n'a pas l'importance que tient la prêtresse dans le film.

### 3.1.2 Affaires de famille chez Harrison

#### ●La construction du personnage de Pâris

Le téléfilm de John Kent Harrison met en évidence le couple Pâris/Hélène ainsi que l'annonce son titre. A l'instar d'une révision du film de Robert Wise en 1956 (à commencer par un titre commun), *Helen of Troy* couvre une plus longue partie de la légende troyenne même mais également ce qui l'a construite, tout en piochant divers éléments empruntés à d'autres sources que l'unique *Iliade*. On a par exemple la naissance de Pâris, son enfance à l'écart du royaume de Troie, son jugement face aux trois déesses en parallèle avec l'histoire d'Hélène, presque une enfant en comparaison à sa sœur Clytemnestre qui épouse Agamemnon. De ce fait le film d'Harrison semble plus montrer une histoire, des péripéties, une certaine chronologie réunissant de nombreux éléments présents dans notre imaginaire commun, alors que Petersen choisit un aspect, un personnage dont il met les valeurs en avant de manière à dépeindre quelque chose de plus global : une certaine vision de la manière dont on pensait à l'Antiquité.

En effet, un point d'honneur est mis sur l'idée de gloire, de loyauté et finalement de la postérité de ce combat et de ses héros. Ces éléments sont répétés plusieurs fois et par plusieurs personnages tout au long du film. Le fait de focaliser le film sur le personnage d'Achille ne fait que renchérir cet aspect puisque, finalement, Achille n'est-il pas le plus célèbre des guerriers grecs (tombé au combat) ? C'est très probable pour le public, et c'est ce que Petersen semble avoir saisi pour articuler son film de cette manière. De ce fait, ces divergences de visées scénaristiques semblent expliquer les différences de relations entre les personnages entre les deux films. Par exemple, on peut voir une certaine simplification dans la version de 2004, où Hector et Pâris sont unis dès le début, que Cassandra est omise pour être « remplacée » par leur cousine Briséis. Ces liens permettent à Petersen de commencer son film directement sur le personnage d'Achille, en évinçant les retrouvailles entre les deux frères troyens<sup>96</sup> et en remplaçant un personnage par un autre lié directement au héros grec. En contrepartie, le téléfilm de 2003 néglige totalement le courroux entre Agamemnon et Achille, de même que les personnages de Patrocle ou de Briséis sont absents.

---

<sup>96</sup>Au contraire de la version de 2003 où l'on a l'abandon d'Alexandre faisant suite à la vision de Cassandra, puis les retrouvailles avec sa famille, des années plus tard.

### ●Clytemnestre à Troie : la mise en scène originale d'un personnage rare à l'écran

Plus concentré sur d'autres personnages, Harrison va mettre en scène des personnages qu'omettra *Troy* l'année suivante, tels que Clytemnestre, Cassandre ou même Hécube, la mère déchirée par la séparation d'avec son fils. Contrairement à l'Achille de 2004, celui du téléfilm est un personnage de second plan, sorte de machine de guerre assoiffée de gloire, de « sang royal » selon ses mots, mais qui meurt finalement d'une flèche au talon par respect pour la tradition. Chez Harrison c'est donc véritablement l'union d'Hélène et Pâris qui occupe la place centrale du film, mais également une opposition plus marquée entre les deux familles royales de même qu'une rivalité au sein même des Atrides, entre Agamemnon et Ménélas. Ce conflit forme alors une seconde intrigue en parallèle avec celle d'Hélène et Pâris. Ménélas est dès le début présenté comme étant dans l'ombre de son frère de deux ans plus âgé<sup>97</sup>, personnage plus effacé, plus chétif que le roi de Mycènes avide de guerre et de pouvoir. Leur rivalité semble s'intensifier tout au long du film, à commencer par la jalousie à peine dissimulée d'Agamemnon lorsque Ménélas « remporte » Hélène<sup>98</sup>, puis son mépris lorsqu'il la perd, ou encore sa brutalité lorsqu'il lui impose de tuer Pâris au nom de leur père Atrée.

La volonté du réalisateur est d'approcher la légende de manière plus large, là où Petersen compactait le conflit en quelques jours et l'achevait par la mort et les funérailles immédiates d'Achille. Dans le téléfilm, le combat qui fait suite à l'entrée du cheval dans Troie se révèle moins sanglant que chez Petersen dans le sens où il y a moins de personnages principaux tués. Seul Priam (et probablement Hécube dans le téléfilm) est tué lors de la prise de Troie dans les deux films. Pour Agamemnon, John Kent Harrison privilégie son meurtre par la main de Clytemnestre dans son bain, pour venger Hélène ainsi que la mort d'Iphigénie<sup>99</sup>, c'est-à-dire après la guerre de Troie. Cependant si dans les textes Agamemnon se fait tuer chez lui, on soulignera que dans le film Clytemnestre se déplace jusqu'à Troie pour accomplir sa vengeance. En agissant ainsi, Clytemnestre remplit deux fonctions : celle d'une mère folle de douleur après la mort de sa fille de la main de son époux, mais également celle de la sœur d'Hélène qu'elle venge de la manière la plus définitive possible en assassinant le responsable. Par cela, elle efface les tensions qui pouvaient régner entre elle et sa sœur, fondées sur la jalousie notamment. Tout au long du film, Clytemnestre est dans l'ombre d'Hélène, mais également dans l'ombre de son époux. En tuant ce dernier, elle fait une croix sur ces querelles, reprend sa place de sœur aînée en protégeant Hélène et en la vengeant. De cette manière, elle va en plus mettre fin à la souffrance d'Hélène en lui évitant de rester l'esclave sexuelle d'Agamemnon jusqu'à la fin de ses jours. En tuant ce dernier, Clytemnestre offre à sa sœur la possibilité de regagner son trône de Sparte avec un

---

<sup>97</sup> C'est Pollux qui le présente ainsi à Hélène lorsque les deux frères arrivent à Sparte.

<sup>98</sup> Les rois grecs prêtent serment et organisent un tirage au sort afin de savoir qui aura la main d'Hélène.

<sup>99</sup> Eschyle, dans sa trilogie tragique *L'Orestie*, fait mourir Agamemnon de la main d'Egisthe, l'amant de Clytemnestre. Mais on peut penser à la visite d'Ulysse dans l'Hadès dans *L'Odyssée*, ou encore à Pindare qui relate la mort du roi de Mycènes telle qu'elle est mise en scène dans le téléfilm.

homme qui la respecte plus que celui qui la viole, à savoir son époux légitime Ménélas. C'est alors par la main de Clytemnestre que les choses se dénouent, puisqu'elle sauve un certain honneur : celui de sa fille injustement tuée, mais aussi celui de sa sœur bafouée.

### 3.1.3 Adjuvants et opposants : les Grecs sous tension

#### ●Ulysse le conseiller : « l'autre héros grec »

Si Petersen ne se concentre pas autant sur les événements au sein de la famille des Atrides, il choisit de nourrir son intrigue avec une mise en valeur particulière du personnage d'Ulysse. Ulysse est la voix du narrateur et remplit une fonction moins négligeable dans cette version de 2004 que dans celle d'Harrison, même s'il reste éclipsé par Achille tout comme dans *L'Illiade* où il est un personnage secondaire. Certes, il est considéré comme un des plus grands guerriers du côté des Achéens, mais il n'occupe pas la place centrale de cette épopée comme il le fera dans *L'Odyssée*. Pour Homère, Ulysse est « l'industriel », il est « égal à Zeus par la prudence<sup>100</sup> ». Par cela il se distingue d'Achille ou d'Agamemnon qui sont qualifiés par leur bravoure ou encore leur puissance plutôt que par leur esprit, et n'hésite d'ailleurs pas à en faire le reproche au roi de Mycènes<sup>101</sup>. Le roi d'Ithaque est pour sa part doté de la « métis », c'est-à-dire de l'intelligence rusée. Cela est déjà présent avant le début de la guerre de Troie et donc avant même l'épopée homérique. Ulysse avait refusé de combattre à Troie puisqu'il n'avait pas pris part à la lutte entre les prétendants d'Hélène, il avait donc simulé la folie à l'arrivée du messager Palamède pour être épargné. Cependant, ce dernier le démasqua et Ulysse fut contraint de partir au combat<sup>102</sup>. Dans *L'Illiade*, il est un des principaux chefs de guerre à conseiller Agamemnon, de même qu'il est le médiateur entre ce dernier et Achille. En effet c'est lui qui, au chant IX, va faire un discours au Myrmidon pour le convaincre de combattre alors que celui-ci refuse en raison de l'enlèvement de Briséis.

Ulysse paraît se distinguer des autres guerriers par la sagesse de ses paroles, par son agilité d'esprit qui fait parfois défaut à d'autres protagonistes tels qu'Agamemnon par exemple. Cela sera évidemment mis en scène de façon plus appuyée dans *L'Odyssée*, épopée qui narre le retour semé d'embûches du roi à Ithaque après la guerre de Troie. Le personnage d'Ulysse est cependant clairement présenté comme l'homme rusé que nous renvoie la tradition et, de ce fait, en quelque sorte opposé à un Achille plus violent. C'est le seul que respecte ce dernier dans *Troy* et c'est lui qui prend sagement la parole face au roi Priam dans *Hélène of Troy*, pour calmer la colère de Ménélas. Dans ce sens, on retrouve une représentation plutôt fidèle de l'« industriel Ulysse » d'Homère<sup>103</sup>. Dans les deux films, on peut clairement dire que cette caractéristique est mise en avant, même si le personnage n'occupe pas une place centrale.

<sup>100</sup>Homère, *L'Illiade*, op. cit. Chant II p.34

<sup>101</sup>*Ibid.* Chant XIV, v.83-102

<sup>102</sup>Cet épisode est notamment présent dans *l'Épitomé d'Apollodore* (in *La Bibliothèque*, op. cit.)

<sup>103</sup>On peut penser au chant IX de *L'Illiade* dans lequel Ulysse fait un discours à Achille pour le raisonner.

Dans le téléfilm de John Kent Harrison, Ulysse apparaît pour la première fois lors des funérailles de Pollux, lors desquels il présente ses respects à Tyndare. Suite à ces funérailles, les rois Grecs décident de prêter serment et de tirer au sort pour savoir qui obtiendra la main d'Hélène que Tyndare, honteux du comportement de sa fille, rejette<sup>104</sup>. Avant le tirage au sort, Ulysse est le seul à émettre une objection au nom d'une vie qu'il veut tranquille et entouré de sa famille. En disant cela et en voulant éviter la guerre, il s'oppose à Achille qui est prêt à mourir jeune pourvu qu'il ait la gloire. Pourtant, à l'encontre des sources antiques, Ulysse participe au tirage au sort (remporté par Ménélas), ainsi que le veut Agamemnon. De ce fait, il y a finalement une participation d'Ulysse à contrecœur, tout comme dans la légende. Cependant, cet aspect se retrouve avancé dans la chronologie des événements : Ulysse entre dans le conflit dès le serment fait par les Grecs plutôt que durant les préparatifs de départ des Argiens vers Troie.

Plus tard dans ce film, Ulysse use de sa sagesse pour maîtriser non pas Achille, mais Ménélas. Alors que les Grecs arrivent à Troie, le roi de Sparte et celui d'Ithaque se présentent devant Priam afin de lui demander de rendre Hélène. Face au troyen qui ne semble pas d'accord, Ménélas cède à la colère et compromet alors sa chance de récupérer son épouse. C'est alors Ulysse qui prend les devants en faisant un discours dans lequel il revendique l'amour de Ménélas pour sa femme. Priam va alors nuancer sa réponse et surtout mettre en avant l'intelligence d'Ulysse qui l'a poussé à accorder un sursis : « Roi Ulysse, vous avez parlé sagement. ». Le chef Grec est donc, tout comme dans l'épopée, un personnage-clé par son intelligence, il privilégie les mots plutôt que la violence contrairement à Achille dont cela est particulièrement accentué chez John Kent Harrison. On peut alors dire que le personnage est vraiment dépeint de manière décalée par rapport aux autres combattants. De ce fait, il est véritablement en adéquation avec l'image traditionnelle que l'on a de lui depuis les sources antiques. De même, sa célèbre légende est accentuée dans ce téléfilm de 2003 lorsqu'il mentionne sa femme et l'ouvrage qu'elle fait durant l'absence de son époux (« Les prétendants de ma femme forcent sa porte. Son subterfuge ne durera pas »). C'est évidemment une allusion à la toile que tisse Pénélope, et défait chaque nuit pour que cela lui évite d'épouser un homme profitant de l'absence d'Ulysse. Il paraît tout de même étrange qu'il soit au courant de ce stratagème, puisque cela est plutôt évoqué dans *L'Odyssée* notamment de la bouche d'Antinoos, un des prétendants s'en prenant à Télémaque en parlant de Pénélope :

« Sache le dernier tour qu'elle nous a joué :  
elle avait fait dresser un vaste métier dans la salle,  
y tissait un voile ample et fin, et nous disait :  
"Mes jeunes prétendants, certes, je sais qu'Ulysse est mort ;  
patiencez 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 où la cruelle mort viendra l'abattre,  
il n'y ait nulle femme entre toutes Achéennes

---

<sup>104</sup> Tyndare reproche à sa fille de ne pas avoir pleuré lors des funérailles, il la qualifie de « femme maudite ».

qui me reproche d'avoir laissé nu un mort si riche !"  
Ainsi nous parlait-elle, et notre âme fière acceptait ;  
c'est ainsi que ses jours passaient à tisser l'ample voile  
et ses nuits à défaire cet ouvrage sous les torches...<sup>105</sup> »

Tout comme son époux, Pénélope fait donc preuve de ruse plutôt que de violence même si cela est justifié par le déséquilibre du conflit (Télémaque et Pénélope contre une horde de prétendants), et cette célèbre anecdote est utilisée par John Kent Harrison pour compléter son personnage. Le fait de placer une telle prédiction dans la bouche d'Ulysse permet à Harrison de mettre en scène un personnage essentiel de la guerre troyenne. Bien qu'Ulysse ne puisse pas savoir cela puisqu'il est à des kilomètres de son île et donc de sa femme, le réalisateur évoque ici un aspect extrêmement célèbre de la mythologie grecque. Même si cela n'a pas de rapport direct avec la situation présente il y a à destination du spectateur, une allusion à quelque chose qu'il connaît et qu'il identifie directement au personnage même d'Ulysse. Cet élément est indissociable de la légende d'Ulysse et Harrison semble alors trouver un prétexte pour le mentionner, de manière à satisfaire un public qui cherche une représentation de l'Antiquité mythologique telle qu'il peut déjà partiellement la connaître. Claude Aziza cite à ce propos l'exemple d'Howard Hawks, réalisateur de *La Terre des Pharaons* en 1955. Hawks insista pour que des chameaux soient présents dans le film, alors que cela était un anachronisme. En effet à l'époque racontée dans l'intrigue du film, les chameaux n'avaient pas encore été importés en Egypte. Pourtant, cela nous montre qu'un élément indispensable, car très présent dans notre imaginaire, se doit d'être dans le film puisque le spectateur s'y attend. En effet, si ce dernier souhaite voir un film se déroulant à l'époque de l'Egypte antique, il a déjà une idée grossière de ce qu'était le pays dans l'Antiquité dans le sens où c'est une période qui fait la part belle aux clichés : que serait l'Egypte ou n'importe quel pays désertique sans chameaux pour se déplacer ? Le réalisateur privilégie l'imaginaire collectif plutôt qu'un réel souci de fidélité, ici historique pour l'exemple de Hawks<sup>106</sup>. De même, pour en revenir à notre sujet, la mythologie et la guerre de Troie sont deux sujets qui évoquent en partie le personnage d'Ulysse, son cheval et sa célèbre épouse rusée.

Dans le film de Wolfgang Petersen, Ulysse tient un rôle plus important : on le voit plus souvent et surtout, c'est la voix-off du film comme nous le verrons en détails plus loin. Le chef grec apparaît pour la première fois lors d'une visite qu'il rend à Achille à Phtie, afin de le convaincre de venir se battre à Troie. De ce fait, sa personnalité est mise en avant dès cette première scène. Alors que le Myrmidon s'exerce au combat avec son cousin orphelin<sup>107</sup> Patrocle (ainsi que cela est dit dans le film), Ulysse arrive et dialogue avec lui de manière à le raisonner et de venir aider les Grecs. Le personnage est interprété par l'acteur américain Sean Bean déjà mondialement connu pour le rôle de Boromir dans le premier volet du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson en 2001. Incarnant déjà un guerrier glorieux à

---

<sup>105</sup> Homère, *L'Odyssée op. cit.* Chant II, v.93-105

<sup>106</sup> AZIZA Claude, *Guide de l'Antiquité imaginaire* (2008), Paris : Les Belles Lettres, pp.183-185

<sup>107</sup> Ulysse salue Patrocle par ces mots : « Je connaissais bien tes parents, ils me manquent. »

responsabilités, le personnage de Boromir a par ailleurs été comparé à Ajax le Grand dans *L'Illiade*, d'après les travaux de Miryam Librán-Moreno<sup>108</sup> ou encore à Achille d'après les études de Martin Simonson<sup>109</sup>. En effet dans *Le Seigneur des Anneaux*, c'est la violence du personnage qui est mise en avant, ainsi que sa recherche de la gloire et finalement sa mort au combat. Á l'opposé du guerrier de Tolkien, Sean Bean va donc interpréter trois ans plus tard le rôle d'Ulysse, le combattant privilégiant l'intelligence rusée.

Lors du tournage, l'acteur est âgé de 45 ans, il se place alors vraiment comme un intermédiaire entre Achille et Agamemnon. Apprécié par le Myrmidon, Ulysse semble être le seul à avoir une certaine influence sur lui grâce à son discours, ce qui manque au dirigeant grec. En effet, lorsqu'Ulysse vient raisonner Achille pour qu'il parte à Troie, il le flatte, part dans son sens en lui demandant de combattre non pas pour Agamemnon, mais pour les Grecs (ce qui sous-entend qu'Achille ne se considère pas comme tel mais distingue les Myrmidons comme étant un peuple à part). Il rajoute également la notion chère à Achille, en le convaincant de venir se battre pour le combat même et surtout pour la gloire : « Laisse Achille se battre pour l'honneur, laisse Agamemnon se battre pour le pouvoir et laisse les dieux décider quel homme recevra les lauriers ». Pour ajouter à cela et flatter l'ego du Myrmidon, Ulysse lui demande d'être là pour rassurer Pénélope qui le saura en sécurité aux côtés d'un guerrier tel qu'Achille. Le discours d'Ulysse est clairement mesuré, ses mots sont choisis de manière à prendre le parti d'Achille, tout en le flattant de manière à éveiller ce qui lui tient à cœur et piquer son orgueil. En effet, il évoque la grandeur du combat (« un millier de navires » envoyés à Troie) et présente surtout Hector comme étant « le meilleur de tous les Troyens et [...] meilleur que tous les Grecs ». De plus, il prend Patrocle à partie pour le convaincre de venir combattre, et pousser ainsi Achille à le suivre. Ce dernier mentionne alors la ruse de son visiteur ce qui semble alors poser les bases des personnalités propres aux deux personnages. Achille s'illustre par sa performance au combat, tandis qu'Ulysse joue de sa sagesse<sup>110</sup>.

Selon des textes relatant les événements qui précèdent ceux de *L'Illiade*, Achille se cache pour échapper à la mobilisation sur demande de sa mère Thétis, mais est démasqué par Ulysse qui vient le chercher<sup>111</sup>. Certes, c'est en raison de sa colère contre Agamemnon qu'il refuse de se battre dans *L'Illiade*, mais l'épopée homérique ne commence qu'à la neuvième année de siège et ne relate donc pas la mobilisation des différents chefs Grecs. Ce rôle d'Ulysse de raisonner Achille, de le convaincre et surtout d'être un médiateur entre lui

---

<sup>108</sup> LIBRÁN-MORENOS Miryam, « Parallellives : The Sons of Denethor and The Sons of Telamon » in *Tolkien Studies : An AnnualScholarlyReview*, West Virginia UniversityPress, 2005.

<sup>109</sup> SIMONSON Martin, « An Introduction to the Dynamics of the Intertraditional Dialogue in *The Lord of the Ring* : Aragorn's Heroic Evolution », in *Tolkien and Modernity 2*, WalkingTreePublishers, coll. « CormarëSeries », 2006.

<sup>110</sup> Ulysse résume cela par la déclaration suivante : « Tu te sers de ton épée, moi c'est ma ruse que j'utilise. Nous jouons avec les jouets que nous donnent les dieux ».

<sup>111</sup> On trouve cet épisode dans *Les Chants Cypriens*, Thétis envoie son fils à la cour d'un roi où il se déguise en femme. Démasqué par Ulysse qui était chargé d'aller le chercher (épisode repris chez Wise en 1956), il prendra la route de Troie sans plus de résistance. Cependant, dans le chant IX de *L'Illiade*, Phénix indique qu'Achille a été envoyé auprès d'Agamemnon à Aulis par son père Pélée (« Toi que me confia le vieux meneur de char Pélée, /Lorsque de Phtie il t'envoya rejoindre Agamemnon » *L'Illiade*, *op. cit.* v.438-439, chant IX)

et Agamemnon se révèle dans une seconde scène du film, lorsque le Myrmidon refuse à nouveau de combattre après que Briséis lui a été ravie par le Mycénien. Achille souhaite quitter Troie avec ses Myrmidons mais Ulysse intervient pour le convaincre de rester. Dans un premier temps, il demande à Agamemnon de rendre Briséis tout en blâmant le roi Grec d'accorder trop d'importance à sa haine pour Achille. Puis, dans un second temps, il va à la rencontre du Myrmidon afin qu'il revienne sur sa décision et revienne aider les hommes, les soldats Grecs probablement affaiblis par l'absence d'Achille. Son discours montre une nouvelle fois son agilité à manier les mots, à utiliser ce qui convaincra Achille d'apporter son aide<sup>112</sup>. Cela dit, cela ne suffit pas à faire revenir Achille sur sa décision, conformément au chant IX de *L'Illiade* lors duquel Ajax, Phénix et Ulysse vont prier le Myrmidon de regagner le combat, sans succès ainsi que le rapporte le roi d'Ithaque à Agamemnon :

« Atride, gardien de ton peuple, illustre Agamemnon,  
Loin de vouloir éteindre son courroux, il s'abandonne  
A sa fureur et te repousse, toi et tes présents.  
Il t'engage à songer toi-même, avec les gens d'Argos,  
Au moyen de sauver nos nefs et l'armée achéenne.  
[...]  
Demain ses nefs pourront le ramener dans sa patrie,  
Si du moins il le veut, car on n'entend pas l'y forcer<sup>113</sup>. »

La démonstration de l'utilisation de la parole d'Ulysse par rapport à Achille prend donc particulièrement sens dans ces deux scènes du film. Ulysse tient un rôle plus important que dans la version de 2003 puisque ici, il est clairement le médiateur entre Achille et Agamemnon, celui qui apaise les tensions en étant quasiment le seul à être apprécié d'Achille. De plus, il apparaît comme celui qui remplace Agamemnon dans les deux cas, et donc fidèle à son rôle de roi : il prend des décisions et a une certaine influence sur le déroulement des combats. Dans le film de Petersen on peut notamment noter que c'est lui qui, à l'égal d'Hector du côté troyen, décide d'arrêter la bataille après la mort de Patrocle puisqu'il connaît Achille et anticipe sa réaction lorsqu'il apprendra la nouvelle. Le second exemple de la place essentielle que tient Ulysse dans l'armée grecque, est bien évidemment celui du cheval de Troie. Cet épisode n'apparaît pas dans *L'Illiade* (qui s'achève aux funérailles d'Hector) mais est mentionné dans *L'Odyssée* et notamment au chant VIII lorsque l'aède des Phéaciens Démodocos chante la ruse d'Ulysse sur demande de ce dernier, qui s'est alors déguisé et a tu son identité :

« l'ingénieux Ulysse à Démodocos dit ces mots :  
[...]  
Mais, changeant de sujet, chante l'histoire du cheval  
qu'Épéios, assisté d'Athéna, construisit,  
ce traquenard qu'Ulysse conduisit à l'acropole,  
surchargé de soldats qui allaient piller Troie<sup>114</sup>. »

<sup>112</sup>C'est d'ailleurs lors de cette scène qu'Achille déclare à Ulysse qu'il est le roi Grec qu'il respecte le plus.

<sup>113</sup>Homère, *L'Illiade*, op. cit. Chant IX, v.677-692

<sup>114</sup>Homère, *L'Odyssée*, op. cit. Chant VIII, v.487-495

Dans le film de Petersen, on comprend clairement que c'est Ulysse qui est à l'origine de la ruse du cheval. Lors d'une nuit dans le camp grec, il, observe un soldat en train de sculpter un petit cheval de bois, scène précédant immédiatement celle où l'on voit l'armée grecque s'affairer à réunir du bois, sous le regard d'Ulysse puis d'Agamemnon satisfait qui déclare : « Alors Ulysse, tu as trouvé un moyen pour que les moutons invitent les loups à dîner ? ». Cette attribution n'est absolument pas claire dans le téléfilm de John Kent Harrison, ce qui suppose alors une connaissance de la légende de la part du spectateur. Pour en revenir au film de 2004, Ulysse est également présent dans le cheval lorsqu'il pénètre l'enceinte de Troie, il participe à la prise de la ville et tue notamment Glaucos, un des principaux chefs de guerre troyens. Ce dernier est bien présent dans l'épopée homérique, et notamment au chant XVI où il combat aux côtés de Sarpédon, face à Patrocle. Cependant, c'est chez Apollodore que l'on trouve le récit de la mort de Glaucos<sup>115</sup> (qui arrive juste après celle d'Achille) qui est tué non pas par Ulysse, mais par Ajax<sup>116</sup>.

Cela dit Ulysse reste tout de même éclipsé par Achille, véritable personnage central du film, même s'ils sont tous les deux liés tout au long de l'intrigue. Cependant, c'est bien Ulysse qui traverse entièrement le film et narre en quelque sorte les événements qui adviennent au Myrmidon, en finissant par sa mort. Pour rendre le personnage fidèle à sa description homérique notamment, Petersen lui attribue vraiment l'intelligence rusée qui a fait sa légende, le poids de ses mots en contraste avec le poids des armes d'Achille ou d'Agamemnon. Il représente réellement le guerrier sage, celui qui connaît la peur puisqu'elle est « utile », qui redoute la mort puisqu'il a une famille et aspire à une vie reposée plus qu'à une mort glorieuse au combat<sup>117</sup>. De ce fait, Ulysse représente « un héroïsme plus humain, et aussi plus ambigu [...], une surhumanité à la fois admirable et effrayante, aux frontières de la sauvagerie et de la civilisation<sup>118</sup>. » Cela le différencie clairement d'Achille ou d'Agamemnon qui combattent pour la « kleos », c'est-à-dire la gloire. On peut bien évidemment prolonger cet aspect du personnage avec *L'Odyssee*, et notamment le chant XI dans lequel Achille aux Enfers envie le sort d'Ulysse d'être toujours en vie et allant rejoindre sa famille<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Dans « L'Épitomé » in *La Bibliothèque, op. cit.* 5.4 p.232

<sup>116</sup> Ajax le Grand apparaît très brièvement dans *Troy*, il est tué par Hector lors de la bataille qui suit le combat entre Pâris et Ménélas.

<sup>117</sup> Ce dernier point est, pour le coup, bien mis en évidence dans les deux films (la famille d'Ulysse est évoquée, ainsi que son amour pour elle, et sa volonté de la retrouver), et reprend également un aspect évoqué dans le film de Wise en 1956 (Ulysse ne souhaite pas s'associer aux rois Grecs, il est convaincu par son fils).

<sup>118</sup> BRETHES Romain, « Les Héros avant les superhéros » In *Arts Magazine Hors-Série Superhéros* (juillet 2014) pp.7-11.

<sup>119</sup> « 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... » Chant XI, v.489-491 (*La Découverte*, 2004)

## ●Les Atrides : les méchants de l'histoire

Si Ulysse se distingue d'Agamemnon par son intelligence, Achille s'en distingue par une grandeur et une force plus positives que le roi grec. En effet, Agamemnon est régulièrement blâmé par Ulysse, mais également et surtout par Achille<sup>120</sup>. Malgré leur désir commun de gloire, on a une opposition entre les deux personnages qui nous incite à prendre parti pour le Myrmidon : Agamemnon est le ravisseur vivant pour la luxure, et c'est en quelque sorte de sa faute si les Achéens sont en difficulté puisqu'en prenant Briséis à Achille, il provoque la colère de celui-ci et son refus de combattre. Les deux films illustrent bien ce fossé entre les deux guerriers en soulignant une brutalité d'Agamemnon plus gratuite et, dans *Troy* en particulier, une certaine infériorité intellectuelle. Le film de Petersen en particulier (car cela est à nuancer dans le cas d'Harrison) associe les deux Atrides pour en faire à première vue des brutes assoiffées de sang et de pouvoir. Dans cette version, cela est d'autant plus explicite qu'Achille est au centre de l'histoire et est le véritable héros : Agamemnon et Ménélas ont donc clairement le mauvais rôle.

Pourtant en 2003, Harrison faisait de Ménélas « une brute épaisse qui retrouve épaisseur humaine » selon Claude Aziza<sup>121</sup>. En effet, personnage-clé qui traverse tout le film (au contraire de son frère, ou des deux Atrides de la version de Petersen) et prête sa voix à la narration en off, Ménélas remplit la fonction de l'époux lésé, trompé mais amoureux de sa femme. Il reste, en tant que cadet d'Agamemnon, dans l'ombre de ce dernier ainsi que le dit le personnage de Pollux en le présentant à sa sœur Hélène. D'apparence plus discrète et moins imposante que son frère, Ménélas est effectivement en retrait de son frère et ce, même physiquement. James Callis, âgé de 32 ans au moment du tournage, campe le plus jeune des deux Atrides, et apparaît comme plus chétif peut être moins séduisant que Rufus Sewell qui interprète Agamemnon. Ce dernier, grand et musclé, aux perçants yeux clairs est d'une froideur presque terrifiante tout au long du film, tandis que Ménélas paraît plus « attachant », plus humain que le roi Mycénien. Agamemnon n'a de cesse de le mépriser puis de le jalouser tout au long du film, notamment lorsqu'il remporte Hélène à ses dépens. A l'instar des textes antiques, Agamemnon est le véritable guerrier qui privilégie ses conquêtes militaires, plutôt que la vie de sa fille Iphigénie qu'il sacrifie pour avoir la faveur des dieux, et qui coûtera alors l'assassinat vengeur de son épouse Clytemnestre. De ce fait, Aziza souligne qu'Agamemnon n'a jamais le bon rôle et n'est jamais épargné au cinéma<sup>122</sup>. Chez John Kent Harrison, Agamemnon se réjouirait presque de la fuite d'Hélène pour deux raisons : l'occasion de rappeler sa supériorité et de mépriser son frère au passage, et surtout le prétexte idéal pour aller piller Troie et assouvir son désir de pouvoir.

Il règne véritablement en leader, mais également en persécuteur, notamment de son épouse. Il désire Hélène, ce qui n'échappe pas à Clytemnestre, mais ne se justifie pas au contraire puisqu'il lui annonce qu'il peut avoir tout ce qu'il veut et lui ordonne de ne plus se

<sup>120</sup> Achille s'insurge contre le roi et refuse de reprendre le combat (*Illiade*, chant IX, v. 330-397), tandis qu'Ulysse lui tient tête lorsqu'il est question de quitter Troie (*Illiade*, chant XIV, v.83-102)

<sup>121</sup> Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire* (2008) op. cit. p.199

<sup>122</sup> Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire* (2008) op. cit. p.199

mêler de ses affaires. Contrainte de s'effacer et de laisser son mari garder le contrôle, Clytemnestre ne se rebellera finalement que pour une chose et pas des moindres : le meurtre d'Iphigénie. A nouveau, lors de la scène du meurtre d'Agamemnon, ce dernier montre sa domination et un pouvoir central. Il se prélassait dans un bain du palais troyen qu'il a pris par la force, avec pour compagnie une Hélène nue, meurtrie qui s'est fait violer peu avant par le roi Grec. Mais, en opposition à une mort qu'il souhaitait probablement glorieuse, il se fait assassiner par une femme qu'il a méprisée, seul dans un lieu qu'il a toujours voulu conquérir. Comble de son destin stoppé à son apogée en quelque sorte<sup>123</sup>, c'est finalement Ménélas qui s'en sort, conserve la femme qu'il aime et rentre chez lui. Sur ce point, Harrison fait « triompher » le meilleur des deux frères, celui auquel on s'attache finalement, par opposition à Agamemnon.

Au sein même du conflit entre Grecs et Troyens, s'élève finalement un conflit entre Agamemnon et Ménélas, qui devient un véritable fil conducteur du film. En établissant cela, le réalisateur offre deux pôles très manichéens basé sur la violence brutale de l'un et sur la soumission plus attendrissante de l'autre. La discrétion de Ménélas dans le téléfilm de 2003 permet de ne pas faire de lui un personnage détestable. Certes, il n'est pas non plus totalement angélique, mais on peut avoir tendance à penser que sa part sombre est le fruit de la proximité malfaisante de son frère. Lors de la scène où Hélène est contrainte à défilier nue devant les chefs Grecs, Ménélas ne fait rien pour la protéger mais va tout de même la congratuler après. On sent en lui un certain respect pour son épouse, même s'il semble être conscient que son amour n'est pas réciproque, il ne la brutalise pas pour autant. L'exemple le plus frappant est lorsqu'il vient quêmander son frère pour partir à Troie la récupérer. Au contraire du Ménélas de Petersen, le personnage d'Harrison évoque son envie de tuer Pâris et non pas Hélène. De même il l'épargne à la toute fin du film et la ramène avec lui à Sparte, dans un geste de protection puisque finalement elle n'a nulle part où aller. Malgré la trahison, il lui accorde à nouveau sa confiance et son soutien en lui offrant à nouveau une vie de reine, à défaut d'une vie totalement épanouie en amour.

Tout au contraire, Agamemnon est bien plus grossier à l'égard d'Hélène, il l'insulte devant Ménélas alors même qu'il la désire intensément. On évoquera surtout la scène dans laquelle Agamemnon viole Hélène lors de la prise de Troie devant un Ménélas impuissant et complètement anéanti par ce qu'il voit. Ayant enfin ce qu'il a désiré tout au long du film, Agamemnon se montre comme étant plus violent que jamais, démontrant clairement une autorité suprême et un refus de voir quoi que ce soit lui être interdit. Cette scène extrêmement forte et choquante représente l'apogée du pouvoir dominant du roi Grec à plusieurs niveaux : il a vaincu l'ennemi troyen en même temps que son propre frère, et a même été vainqueur sur Hélène, mais également sur sa femme à qui il tient tête en la trompant et en violant sa propre sœur. Sur ce dernier point, il répond véritablement à ce qui a été dit plus haut, à savoir la démonstration d'avoir effectivement obtenu tout ce qu'il désirait.

---

<sup>123</sup> Il a en effet eu ce qu'il voulait : la ville de Troie, le meurtre de la famille royale et le corps d'Hélène.

Pour le film de Wolfgang Petersen, nous avons affaire à deux Atrides bien plus caricaturés. Le choix du réalisateur s'est porté sur deux acteurs relativement âgés (une cinquantaine d'années pour les deux hommes), et plutôt bedonnants, à l'image de deux bons vivants grossiers et ne pensant qu'à la guerre, aux femmes et au vin. La scène de l'orgie chez Ménélas au début du film, alors qu'il est encore en paix avec les Troyens, offre cette vision débauchée et peu flatteuse du roi spartiate. De plus, il est mis en scène non seulement avec Hector qui incarne la jeunesse et une certaine noblesse, mais également avec Pâris dont le jeu de regard avec Hélène témoigne de leur amour véritable, qui est alors bien loin du peu d'intérêt que Ménélas accorde à son épouse, qu'il délaisse pour les jeunes filles présentes au banquet. Pourtant malgré cela, Ménélas n'est pas directement aussi concerné par la guerre et la conquête que son frère Agamemnon. Le film s'ouvre sur l'issue finale d'une bataille remportée par les troupes de ce dernier, tandis que la première fois que l'on voit Ménélas c'est lors de ce banquet cité plus haut, durant lequel Troyens et Spartiates festoient ensemble après avoir conclu un pacte de paix : « Puissent les dieux garder les loups dans les collines et les femmes dans nos lits ! ». Cette déclaration de Ménélas présage déjà d'un homme à l'attitude débauchée, et peu respectueux envers son épouse légitime. Pourtant, cela montre aussi son désir de paix, alors en contraste avec l'appétit guerrier et conquérant de son frère Agamemnon. Cela dit, la fuite d'Hélène le poussera tout de même à partir au combat mais en passant quand même par l'intermédiaire de son frère. Il lui demande son aide, et montre alors qu'il est en position d'infériorité vis-à-vis du roi de Mycènes, accentuant alors l'humiliation déjà procuré par le départ de sa femme. Bien qu'elle soit déjà soulignée dans le film de 2003, cette infériorité est moins marquée chez Petersen. Ménélas n'est pas un personnage fragile et effacé, il est haineux envers Hélène (qu'il veut tuer), et non pas envers Pâris comme l'était celui de Harrison.

Dans les deux cas, on remarque que le conflit troyen intervient inévitablement. Il est fait état des tensions entre les deux peuples, que ce soit par stratégie commerciale et/ou tactique (*Helen of Troy*, 2003) ou par pur désir de conquête de la part d'Agamemnon notamment. Certes la fuite d'Hélène apparaît comme le facteur le plus important des tensions qui amènent la guerre, mais finalement ce n'est pas le seul élément. Chez Petersen en 2004, Agamemnon fourbe et avide de pouvoir voit le départ de sa belle-sœur comme un prétexte pour déclarer une guerre qu'il voulait depuis un long moment. De son côté, Harrison met en avant la supériorité et la froideur du roi Grec sur Ménélas qui sont enfin extrapolées dans cette guerre. Pourtant, l'adultère même d'Hélène ne semble pas être la cause principale des hostilités dans la mesure où l'on a, dans les deux films, un schéma qui fait de Ménélas l'homme humilié par une femme et va, de ce fait, chercher du soutien auprès de son frère aîné. Du côté troyen, Hélène est accueillie comme une princesse troyenne, en tant que l'amour véritable de Pâris. Certes, ce n'est pas immédiatement le cas dans la version de 2003, mais la finalité est tout de même celle-ci. Hélène est protégée puisqu'elle est aux yeux des Troyens, l'épouse légitime de Pâris puisqu'il y a un amour sincère entre les deux. En définitive, la tromperie, la transgression sociale ne sont pas des éléments de premier plan dans la mesure où c'est la déclaration de guerre de toute façon

inévitables des Grecs qui prime. De ce fait c'est la guerre, la soif de pouvoir et finalement la part spectaculaire qui sont mises en avant dans les deux films.

La version de Petersen, en 2004 est même plus marquante sur ce point puisqu'on a un film qui s'ouvre dans un contexte de bataille et nous montre déjà un Agamemnon avide de conquête. De même, la suite du film centrée sur Achille nous montre clairement cet intérêt pour la guerre et la gloire qui doit en résulter. Dans *L'Antiquité au cinéma*, Frédéric Martin<sup>124</sup> met en avant l'omission des institutions sociales dans les films à l'antique. Dans son ouvrage paru en 2002, il parle notamment des films des années 50 et 60, tels que *Helen of Troy* par exemple (Wise, 1956). Pourtant, on remarque la même chose dans le cas de *Troy* de Wolfgang Petersen en 2004. Si la guerre est mise en avant les enjeux politiques sont, eux, laissés de côté ou simplifiés : l'adultère n'est pas vu comme une cause principale, on a d'un côté Agamemnon qui ne veut que la guerre et le pouvoir, et de l'autre Troie qui se défend face à ces envahisseurs indésirables. De cette manière, le film semble être complètement placé du côté d'un objectif purement esthétique. Petersen montre la guerre dans ce qu'elle a de grandiose et de spectaculaire. Les moyens technologiques dont il dispose sont presque outrageusement utilisés tant la masse d'effets est importante. On notera par exemple le débarquement des Grecs à Troie dont la flotte démultipliée par effet numérique donne finalement un effet trop grossier. Pour montrer une guerre mythique et légendaire, Petersen ne recule pas devant la profusion et l'opulence des éléments, et multiplie les effets visant à rendre tout cela spectaculaire. De ce fait, la volonté de faire un film aussi riche esthétiquement semble cantonner la valeur des personnages à un niveau moindre<sup>125</sup>.

Au contraire chez Harrison en 2003, le contexte était plus profondément relaté mais c'était les émotions des personnages et leurs relations intrinsèques qui étaient mises en avant plutôt que quelque chose de général et commun au peuple Grec. En effet, le film illustre clairement l'impression d'une affaire privée qui mène au conflit puisque c'est la jalousie d'Agamemnon pour son frère qui a obtenu Hélène, son mépris pour lui qui pique alors son orgueil lorsqu'Hélène s'enfuit et lui permet de déclarer une guerre qu'il désire depuis longtemps. Tous ces éléments représentent finalement la personnalité d'un seul homme, Agamemnon, et explique la raison du conflit de façon peut-être plus légitime que la simple crise de couple entre Hélène et Ménélas.

### **TRANSITION : Le choix d'un point de vue de la part des réalisateurs**

La mise en place d'intrigues qui gravitent autour des personnages que les réalisateurs choisissent de mettre en lumière, sous-entend l'idée d'un certain point de vue mis en place. Les réalisateurs choisissent une certaine manière de raconter la légende, et agissent comme des conteurs en mettant en place un cadre particulier autour d'Achille (*Troy*, 2004) ou

---

<sup>124</sup>Martin, *L'Antiquité au cinéma* (2002) *op. cit.* Cet ouvrage a été publié avant la sortie des deux films de notre corpus, et traite donc des péplums des années 50/60 à l'instar du film de Wise (*Helen of Troy*, 1956). Cela dit, on peut attribuer sa théorie aux films postérieurs à ses écrits.

<sup>125</sup>Dumont clôt d'ailleurs sa critique de *Troy* de cette manière : « un spectacle efficace mais creux [...] tout ce qui est exagéré est insignifiant » (Dumont, 2009, *op. cit.* p.192)

d'Hélène (*Helen of Troy*, 2003). Tel Homère choisissant une année du conflit troyen pour *L'Illiade*, les réalisateurs font à leur tour des choix qu'ils délivrent par l'intermédiaire de voix narratives, agissant comme une mise en abyme de leur rôle de conteur.

### 3.2 La voix narratrice : un choix commun au service du réalisateur/poète

#### 3.2.1 L'aède et le réalisateur, voix de la gloire des héros

Si Homère raconte la colère d'Achille après l'enlèvement de Briséis par Agamemnon, puis sa souffrance après la mort de Patrocle, il met également en avant une caractéristique propre du héros : celle de la « kléos », de la gloire du guerrier qui lui confère une certaine immortalité après sa mort au combat, c'est-à-dire l'assurance de la mémoire commune après sa disparition. Dans son étude, Nagy propose une explication sur la manière dont le poète nous transmet cette kléos. En partant d'abord des Muses qui sont implorées pour raconter avant tout, « le courroux du Péléide Achille<sup>126</sup> », le poète met en avant sa seule capacité à narrer la gloire des héros, seule chose qu'il connaît en comparaison aux véritables Muses qui sont omniscientes sur les événements qui se sont déroulés (chant II, v.485-486)<sup>127</sup>. En même temps qu'il est la voix des Muses et donc des dieux, le poète devient également celui de la gloire et peut alors être vu comme porteur d'un certain orgueil ainsi que le dit Nagy :

« Toutefois, le mot « kléos » lui-même trahit l'orgueil du poète grec à travers les âges. Etymologiquement, « kléos » devrait signifier simplement « ce qui est entendu » [...] ; et en effet le poète entend les Muses lui réciter le « kléos » [...]. C'est le poète lui-même qui utilise ce mot pour désigner ce qu'il a entendu de la bouche des Muses et qu'ensuite il raconte à son auditoire. La poésie confère la gloire. L'orgueil de la poésie homérique est que même un Troyen combatta et mourra pour obtenir « la gloire (kléos) des Achéens. [...]Le « chanteur d'histoires » achéen est maître de la gloire qui sera peut-être vôtre<sup>128</sup>. »

A travers le travail de Grégory Nagy, on a donc la figure du poète qui raconte non seulement les événements venant du récit des Muses, mais qui choisit également l'attribution de valeurs aux héros et notamment à Achille. A travers le prisme même de son art, l'aède se glorifie en tant qu'il est le seul maître de ce qu'il attribue à ses personnages. On a donc bien une narration et un point de vue subjectifs sur les événements, qui doivent varier d'un conteur à l'autre.

Dans nos deux films on retrouve ce même procédé par l'utilisation d'une voix-off, à savoir Ménélas pour le film de 2003 et Ulysse pour celui de 2004. Tandis que Ménélas annonce dès le début du film son intention de raconter l'histoire telle qu'elle s'est

<sup>126</sup> Homère, *L'Illiade*, *op. cit.* Chant I, v.1

<sup>127</sup> NAGY Gregory, *Le meilleur des Achéens : La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque* (1979) trad. de l'anglais par J. Carlier et N. Loraux, Paris : éd. Du Seuil, 1994, p.38. L'auteur utilise une traduction en anglais de Richmond Lattimore. Pour respecter et utiliser au mieux les éléments mis en avant par Nagy je me sers de cette traduction pour cet ouvrage, et de la traduction en français de N.Loraux et J.Carlier. La traduction de *L'Illiade* par F.Mugler est différente et n'utilise pas ce mot de « gloire ».

<sup>128</sup> Nagy, *Le meilleur des Achéens* (édition traduite de 1994) p.38-39

réellement passée, Ulysse propose un discours plus général qui rappelle à plusieurs reprises la grandeur de cette guerre et de ses héros, leur postérité, les valeurs véhiculées... Dans les deux cas, on a plutôt affaire à une voix relevant de l'omniscience de ces personnages : la voix-off accompagne le film et le commente, on peut notamment citer Ménélas qui informe le spectateur que Tyndare n'a plus d'héritier lors de la scène des funérailles de Pollux dans le téléfilm de 2003. Dans les deux films, on a un regard « extérieur » sur la situation et les événements dans le sens où il y a une narration qui vient après et qui raconte ce qui s'est passé. Cependant dans les films, contrairement aux textes littéraires, ce sont des acteurs du conflit qui s'expriment, ils y ont pris part de telle manière que le spectateur puisse donner une sorte de légitimité à ce qu'ils racontent. Leur omniscience est visible à plusieurs reprises puisqu'ils annoncent des éléments futurs, postérieurs au conflit<sup>129</sup>.

A travers ces voix-off, nous retrouvons la figure de l'aède, du poète qui narre à sa manière les événements qui se sont déroulés. On remarque d'ailleurs que les deux films racontent des choses différentes dans la mesure où ce sont deux personnages différents qui prennent la parole pour les relater. Dans *L'Illiade*, on suppose que c'est le poète Homère qui raconte sa version mais on remarque en même temps, des mises en abyme de la narration. Dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage collectif *Greek Mythology*, Gregory Nagy souligne cette particularité qui tend à rappeler la tradition antique de l'oralité des légendes<sup>130</sup>. Sur ce point, il cite notamment Briséis qui, dans le chant XIX de *L'Illiade*, chante l'éloge de Patrocle ou encore Phénix qui tache de raisonner Achille tout en narrant son histoire. En tant qu'éducateur du héros, Phénix se place dans une position d'aîné et de sage par son âge avancé, à l'instar de l'aède lui-même qui par son expérience et sa sagesse permet à ses auditeurs d'attribuer une certaine véracité et une authenticité à ses propos. Il y a donc une sorte de mise en abyme dans la mesure où Homère nous raconte Phénix en train de raconter une histoire, ou Briséis chantant l'éloge de Patrocle<sup>131</sup>. De la même manière, la voix-off du film devient celle du réalisateur par une sorte de mise en abyme, à l'instar du texte homérique. En effet, par le choix d'un personnage qui raconte l'histoire de son point de vue, on retrouve le propre travail du réalisateur qui choisit quels personnages seront mis en lumière, quelles seront les situations et les relations dans lesquelles ils évolueront...

### 3.2.2 La voix de Ménélas chez Harrison : le point de vue du mari bafoué

Le choix de faire parler Ménélas dans le film de Harrison, *Helen of Troy*, est particulièrement frappant dans la mesure où on a un regard spécifique sur Hélène. Ménélas raconte l'histoire de son épouse, il a un regard enamouré sur cette femme qui est le centre

---

<sup>129</sup> Dans *Troy*, Achille annonce à Hector leur postérité après une mort glorieuse. Dans la version de 2003, Ulysse fait allusion à Pénélope et à l'ouvrage qui lui permet de faire patienter les prétendants qui la convoitent (« ma femme a des admirateurs à sa porte, elle ne va pas tisser indéfiniment »)

<sup>130</sup> WOODWARD Roger D. (edited by), *Greek Mythology* (2007), New-York : Cambridge University Press (chapitres 1 et 2 écrits par Gregory Nagy)

<sup>131</sup> On peut évidemment rapporter cela à *L'Odyssée* dans laquelle on a Démodocos qui chante la fin de Troie, puis Ulysse lui-même qui narre ses aventures.

de l'intrigue du film. Contrairement au *Ménélas* de 2004 chez Petersen, celui de 2003 porte un intérêt à Hélène qui va plus loin que la simple fierté d'avoir pour épouse la plus belle femme du monde. Ce regard fasciné peut alors coïncider avec celui du réalisateur qui, en choisissant de focaliser l'intrigue sur la jeune femme<sup>132</sup>, lui porte un intérêt particulier. Traiter le conflit troyen en choisissant de porter l'accent sur le personnage d'Hélène marque la volonté d'apporter cette dimension particulière d'admiration et de fascination pour le personnage. Il s'agit ici de représenter une femme à la beauté quasiment inhumaine, qui inspire donc une certaine admiration. En choisissant de faire parler Ménélas, cet émerveillement prend tout son sens puisque lui-même porte un regard aussi spécifique sur son épouse. De ce fait, on retrouve à nouveau cette mise en abyme du réalisateur lui-même subjugué et enamouré face au personnage d'Hélène. A ce titre on peut penser à la scène déjà citée plus haut, lors de laquelle Ménélas contemple Hélène lors d'un gel momentané de l'action durant les combats. Bien que cet exemple ne reprenne pas le texte homérique puisqu'Hélène y est très secondaire, le réalisateur s'inspire tout de même de la source, mais l'utilise pour mettre en place sa propre adaptation faisant alors de lui un créateur, de même que l'aède qui sélectionne et chante des épisodes légendaires selon un point de vue particulier. L'idée d'utiliser des voix-off, qui plus est provenant d'un personnage du film, comme ce sera également le cas chez Petersen, valorise cette hypothèse puisqu'on a une voix et un discours directs par leur bouche de la même manière que le poète chantait face à ses auditeurs.

### 3.2.3 L'omniscience d'Ulysse chez Petersen

Chez Petersen, en 2004, c'est cette fois la voix d'Ulysse qui est privilégiée pour relater les événements, et donc indirectement l'histoire que veut nous conter le réalisateur. Le film s'ouvre sur un discours s'interrogeant sur la postérité des héros, les notions de gloire et d'honneur... Cette voix-off décrit des événements qui se sont déroulés dans le passé (par rapport au moment d'énonciation)<sup>133</sup>, et suppose donc un décalage entre le moment de la narration et l'époque de la guerre. Cet aspect s'apparente à nouveau à l'aède grec, comme on pouvait déjà le penser concernant le *Ménélas* d'Harrison, mais également et surtout à Homère dont *L'Illiade* relate des événements qui sont au cœur du film, à savoir le conflit entre Achille et Agamemnon. Cette voix-off est celle qui conclut le film, lors de la scène des funérailles d'Achille (qui se font à Troie) durant lesquelles Ulysse a une place principale en l'absence d'Agamemnon et des autres dirigeants<sup>134</sup>. C'est lui qui semble dominer puisqu'il reste finalement le seul grand chef Grec rescapé de ce conflit, à la mort d'Achille. Ainsi que ce dernier l'a fait pour Patrocle, il met lui-même le feu au bûcher avant que sa voix ne s'élève en off et en utilisant la première personne (« mon histoire »). A travers ces derniers

---

<sup>132</sup> Il le fait dès le choix du titre, contrairement au film de Petersen en 2004.

<sup>133</sup> Le récit d'Ulysse fonctionne comme un souvenir, un flash-back. En commençant par un discours plutôt général sur les valeurs morales et guerrières, il se met au service de la narration qui va suivre.

<sup>134</sup> Agamemnon a été tué par Briséis lors de la prise de Troie, au contraire du film de 2003 qui privilégie son meurtre de la main de Clytemnestre.

mots, Ulysse rappelle l'immortelle postérité des héros de cette guerre, à savoir « Hector le dresseur de chevaux » et « Achille », dernier nom prononcé. Ces épithètes rappellent l'esthétique littéraire du texte source et notamment celui d'Homère où les protagonistes sont régulièrement qualifiés par ce procédé (« Hector au casque étincelant », « Ménélas chéri d'Arès »...). On peut alors penser que le choix de faire parler des gens de l'extérieur, et a priori distants chronologiquement de l'évènement (ce sont des protagonistes ayant pris part au conflit, mais ils narrent leur récit après les évènements) relève du principe même de l'aède, du conteur de l'Antiquité ayant livré cette légende. Outre l'exemple de la voix-off, on peut également penser à Thétis la mère d'Achille qui prévoit la destinée de son fils s'il se rend à Troie. Audy Rodriguez<sup>135</sup> souligne ce concept d'« inter-temporalité » d'abord dans le texte d'Homère où se croisent l'époque où se déroulent les évènements, celle à laquelle on les raconte et l'époque à laquelle ils sont écrits. Dans les films cette « inter-temporalité » devient alors, selon Rodriguez « un ensemble où s'entremêlent des références de *L'Illiade*, des éléments supposés appartenir au contexte grec pris au sens large, des apports liés à des erreurs ou à des emprunts, et enfin des réflexions et des points de vue contemporains ». Cette particularité est clairement frappante dans ces films, démontrée par les exemples cités, et se retrouvera dans d'autres aspects que nous développerons plus loin. Le choix d'utiliser une voix-off n'est pas sans rappeler la tradition orale de l'Antiquité, où les aèdes étaient chargés de chanter les histoires afin d'en assurer la transmission et ce, bien avant d'avoir des textes écrits.

Le fait que ce soit Ulysse qui finalement raconte l'histoire, n'est pas sans rappeler le récit que fait le héros aux Phéaciens dans *L'Odyssée*<sup>136</sup>. En effet, c'est lui qui joue le rôle du conteur en dévoilant sa version de l'histoire, sa propre vision. De ce fait, on peut bel et bien penser à une mise en abyme : l'aède Homère parle à travers la bouche du conteur Ulysse, et cela se retrouve dans *Troy* grâce à l'utilisation de la voix-off.

### **3.3 Les dieux homériques au cinéma : entre difficulté de représentation et désir de rationalité**

#### **3.3.1 Le rôle actif des dieux dans *L'Illiade***

Si nos deux narrateurs Ulysse et Ménélas délivrent, à l'instar d'un aède, leur propre vision des évènements, ils n'en restent pas moins contraints de relater des destins dictés par les forces divines ainsi qu'il est souvent fait mention dans *L'Illiade*. En effet, les dieux commanditent vie et mort des guerriers tel Zeus pesant les âmes d'Achille et d'Hector lors de leur combat (*Illiade*, chant XXII). Pourtant, malgré un rôle conséquent dans l'épopée, les dieux restent les grands absents de nos deux films. Si Clytemnestre tue son époux, c'est parce qu'il a lui-même sacrifié sa fille sur demande des dieux, ou fait du mal à Hélène après

---

<sup>135</sup> RODRIGUEZ Audy, «Echos contemporains de la Guerre de Troie : *L'Illiade* dans la bande dessinée, le cinéma, la science-fiction, la littérature de jeunesse (1956-2007) », *Anabases* [revue en ligne] n°8 (2008) mis en ligne le 1/07/2011 p.145

<sup>136</sup> A partir du chant IX, Ulysse raconte ses aventures aux Phéaciens chez qui il a échoué.

une victoire à laquelle les dieux ont participé. Bien qu'ils soient régulièrement invoqués, craints, respectés, ils n'apparaissent quasiment pas de manière physique dans les films. Dans *L'Iliade*, ils font partie intégrante de l'épopée puisqu'ils viennent en aide aux combattants, chacun ayant son camp de prédilection. De plus, ils sont mis en scène dans leurs querelles, dans leurs réflexions à propos du conflit. On peut notamment citer la dispute de Zeus et Héra dans le chant I, l'aide qu'apporte Athéna à Achille dans son combat contre Hector au chant XXII, mais surtout le chant VIII qui s'ouvre sur la convocation des dieux par Zeus qui menace les dieux et les déesses de son courroux s'ils décident de s'allier à l'un ou à l'autre camp :

« Il prit la parole en personne, et les dieux l'écoutèrent :  
"Dieux et déesses de l'Olympe, entendez-moi bien tous,  
Et apprenez ce que mon cœur me dicte en ma poitrine.  
[...]  
Celui que je verrai quitter les autres de son chef,  
Pour aller secourir les Troyens ou les Danaens,  
Regagnera l'Olympe avec des bosses plein le corps,  
Ou je le jetterai tout droit aux brumes du Tartare,  
[...]  
Vous comprendrez alors combien je suis plus fort que vous<sup>137</sup>. »

Dans cette bataille entre les deux héros, les dieux ont un rôle actif dans le sens où Zeus impose son autorité sur l'issue du combat. Il met dans la balance les destins des deux guerriers et c'est Hector qui en ressort perdant. Il y a l'idée d'une passivité des combattants qui ne peuvent rien face à un destin dicté par les dieux.

### 3.3.2 La rationalité privilégiée dans les films

Pourtant cela ne se retrouve pas forcément dans les films : chez John Kent Harrison, le jugement de Pâris<sup>138</sup> au début du film permet de faire apparaître physiquement Athéna, Héra et Aphrodite. Cette dernière lui offre Hélène, une intervention que l'on ne retrouve pas chez Petersen où Pâris et Hélène tombent amoureux par eux-mêmes si l'on peut dire, et non pas par la volonté divine ainsi que le dit Martin Winkler<sup>139</sup>. Selon Winkler, l'absence des dieux dans les films expliquerait un désir de rationalisation du scénario attendu même par les spectateurs, qui apprécieraient plus des personnages « indépendants », c'est-à-dire qui ne seraient pas obligés d'obéir aux dieux, mais qui révéleraient chacun leur propre nature. De ce fait, l'exemple de *Troy* de Wolfgang Petersen en 2004 est sans doute le plus parlant

<sup>137</sup> Homère, *L'Iliade*, *op. cit.* Chant VIII, v.4-17

<sup>138</sup> On retrouve cet épisode dans *Les Chants Cypriens*, le jugement se serait fait lors des noces de Pélée et de Thétis (les parents d'Achille), et la querelle entre les divinités serait l'œuvre d'Eris, la déesse de la discorde. Dans le film de Harrison, il n'y a pas vraiment de tension entre Héra, Aphrodite et Athéna mais un jeu de séduction par la parole, au cours duquel Pâris ne donne pas de réponse claire quant à son choix. D'une part, il n'est pas question de désigner la plus belle, d'autre part la pomme est déjà en possession d'Aphrodite et sert à montrer Hélène à Pâris.

<sup>139</sup> *Greek Mythology* (2007) *op. cit.* chapitre 16

sur ce point. Hélène quitte Ménélas de façon presque justifiée : elle fuit un mari trop âgé et irrespectueux pour un homme de son âge dont l'amour sincère est partagé. Contrairement au film de Harrison, Hélène et Pâris se trouvent et se rencontrent sans l'intervention des dieux chez Petersen. Même si dans les deux films il y a une certaine émancipation d'Hélène qui fuit Ménélas pour quelqu'un qu'elle choisit elle-même, le film de Harrison le prévoit par l'intermédiaire des dieux en choisissant de représenter le jugement des déesses. De ce fait, on a une vision plus moderne du mariage, dans lequel le mariage arrangé est rejeté et où l'amour domine et fait apparaître l'homme et la femme sur un pied d'égalité.

De même, dans *Troy* en 2004, les dieux n'interviennent pas non plus lors des combats, comme ils le font pourtant dans *L'Illiade* pour sauver l'un ou l'autre des combattants<sup>140</sup>. Toujours dans un souci de rationalité, Martin Winkler cite également l'exemple de la mort d'Achille (non mentionnée dans *L'Illiade* d'Homère) qui semble mourir des flèches que lui décochent (sans aucune aide divine) Pâris dans le buste, et non pas de celle dans son talon. Cet élément paraît compenser l'absence des dieux : s'ils sont exclus du film de Petersen, il n'y a aucune raison pour qu'Achille soit extraordinairement invincible, il est alors relégué au rang de simple mortel dont la force réside uniquement dans son physique et son endurance. De même, si l'épisode de la flèche dans son talon est incluse, elle est seulement symbolique et apparaît comme un élément incontournable de la légende d'Achille. Pourtant, si c'est Apollon qui guide la flèche de Pâris dans *L'Enéide* de Virgile puis dans *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>141</sup>, l'absence du dieu chez Petersen ôte toute explication au caractère mortelle de cette fameuse flèche. Pour faire mourir Achille de façon plus explicite et rationnelle, Pâris lui tire donc à plusieurs reprises dans le buste pour le vaincre enfin.<sup>142</sup> Encore une fois, cela compense l'absence des dieux chez Petersen qui n'agissent pas sur les humains, de manière à offrir quelque chose de plus naturel où la nature des personnages est mise en avant plutôt que leur destin tout tracé et donc forcément exceptionnel.

Dans son étude déjà citée plus haut, Audy Rodriguez<sup>143</sup> va plus loin dans l'explication de l'absence des dieux en proposant une théorie plus sociologique et finalement une véritable réflexion sur l'Homme. Pour ce faire, il prend comme point de départ la théorie de Max Weber sur le « désenchantement du monde<sup>144</sup> » et l'applique plus largement pour expliquer une laïcisation de la société, une désillusion quant aux « idéologies eschatologiques », c'est-à-dire sur le sort ultime réservé à l'Homme et à l'Univers. Rodriguez poursuit sa logique en y voyant un scepticisme envers la religion notamment, et finalement une remise en question de nos civilisations. De ce fait, Rodriguez axe particulièrement sa

---

<sup>140</sup> Dans le chant XX, par exemple, Poséidon et Apollon viennent en aide à Enée et le retirent du combat.

<sup>141</sup> VIRGILE, *L'Enéide* (entre 29 et 19 av. J-C), trad. du latin par P.Veyne, Paris : Les Belles Lettres, 2013 (chant VI, v.56-58), OVIDE, *Les Métamorphoses* (vers l'an 1 ap. J-C) trad. du latin par G. Lafaye, Paris : Gallimard, 1992 (chant XII, v.598-606).

<sup>142</sup> Winkler cite également l'exemple de *La Guerre de Troie* de Giorgio Ferroni (1962), dans lequel Achille meurt effectivement d'une flèche dans le pied mais celle-ci est empoisonnée. Cela rend encore une fois la mort du héros plus plausible.

<sup>143</sup> Rodriguez « Echos contemporains de la guerre de Troie » in *Anabases* (2008) *op. cit.* p.143

<sup>144</sup> WEBER Max, *Economie et société* (1921)

théorie sur le religieux dont l'aspect merveilleux est peu à peu délaissé au profit du rationnel, comme il a déjà été dit plus haut. L'auteur prend pour exemple le film de Wise *Helen of Troy* qui, en 1956, est produit dans un contexte post-guerres mondiales, mais aussi et surtout *Troy* qui sort en pleine guerre entre l'Irak et les Etats-Unis. Cette désillusion et ce scepticisme concernant la religion expliquerait alors l'absence des dieux, et le choix de proposer quelque chose de rationnel et de plus éloigné d'un merveilleux qui n'a plus lieu d'être après des traumatismes tels que ces guerres. La désillusion est celle aussi d'une société en laquelle l'amour perd le pas sur la guerre et la conquête. Dans sa thèse Vivien Bessières prend l'exemple du film *Helen of Troy* de Wise en 1956, qui fait gagner Athéna la déesse guerrière face à Aphrodite déesse de l'amour (véritable). Cet amour sincère que prône la déesse Aphrodite, elle-même adorée par Pâris, est pourtant mis à mal et finalement condamné par une société qui approuve au contraire la droiture du mariage d'Hector et Andromaque par exemple, une société qui se trouve être plutôt « bourgeoise, hypocrite, négatrice de l'amour<sup>145</sup> ». Les grandes valeurs héroïques de l'épopée sont délaissées au profit d'une réalité plus brutale, au « traitement mélodramatique<sup>146</sup>. » Que ce soit sur l'intrigue pure ou sur un cadre plus large, on a des choix sociologiques qui sont faits en lien avec le contexte de production, l'Histoire commune, en vue de l'appréciation d'un public finalement connaisseur de ce contexte ainsi que l'écrit Audy Rodriguez : « C'est aujourd'hui chose convenue d'affirmer que des productions culturelles reflètent les préoccupations, les intérêts et finalement le contexte de l'époque à laquelle elles appartiennent<sup>147</sup>. »

En expliquant ainsi le choix de laisser les dieux de côté, on peut tout de même émettre une objection purement littéraire. Traiter *L'Illiade* devrait supposer une présence divine bien plus importante puisque les dieux d'Homère ne sont absolument pas négligeables dans la progression du récit. En choisissant d'en faire des êtres seulement mentionnés, Petersen notamment se livre à une interprétation finalement plus actuelle et loin de la dimension épique de l'œuvre. Le réalisateur fait des choix en lien avec son époque et son public et traite la question des dieux à sa manière, c'est-à-dire celle que le contexte social impose presque de reléguer au second plan pour laisser aux personnages humains, aux véritables héros du film l'expression de leur nature sans aucune assistance du merveilleux et de l'irrationnel. Cela dit, la présence furtive de Thétis la mère d'Achille dans *Troy*, nuance ces propos puisqu'elle intervient finalement comme celle qui annonce le destin de son fils. Bien qu'elle n'ait aucun pouvoir de l'empêcher elle sait ce qu'il en est et prépare le spectateur à une certaine fatalité, tout comme Homère le fait à travers la bouche de la divinité. Pourtant, c'est seulement dans une courte scène plus symbolique que réellement utile à la trame de l'histoire qu'elle informe son fils de la mort glorieuse qui l'attend à Troie.

---

<sup>145</sup> BESSIERES Vivien (sous la direction de J.Dürrenmatt), *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récits depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande-dessinée)* Thèse de Doctorat : Université Toulouse le Mirail-Toulouse II (2011) p.98

<sup>146</sup> *Ibid.* p.96

<sup>147</sup> Rodriguez, « Echos contemporains de la Guerre de Troie » in *Anabases* (2008) *op. cit.* p.142

### 3.3.3 Simplicité et minimalisme dans les deux films : du jugement de Pâris chez Harrison à la scène de Thétis chez Petersen

Mis à part cela, les dieux sont invisibles, l'Olympe est inexistante et seules les invocations régulières rappellent la piété des protagonistes. Chez Petersen, on retrouve bien l'attachement d'Apollon à la cité troyenne<sup>148</sup> tandis que dans le téléfilm, il y a l'épisode du sacrifice d'Iphigénie pour honorer Artémis et obtenir un vent favorable<sup>149</sup>. Dans les deux productions, on peut citer l'exemple même du cheval qui est considéré par les troyens comme une offrande des grecs à leur déesse protectrice Athéna. Dans *Troy*, ils ne le brûlent pas par crainte de l'offenser ce qui révèle une fois de plus leur respect envers les divinités. Le cheval de Troie et la prise de la ville ne proviennent pas du texte d'Homère mais notamment de *L'Enéide* de Virgile, nouvelle preuve d'une variété des sources littéraires utilisées par les réalisateurs. Chez Petersen, on comprend clairement que le cheval est une idée d'Ulysse, cela est moins évident dans le téléfilm de 2003<sup>150</sup>. La représentation des dieux au cinéma est clairement un problème : comment représenter la grandeur et la puissance irréelles ? De même, dans une plus large perspective, le monde d'Homère est clairement irréel certes par la présence des dieux, mais également par la dimension extraordinaire des héros. Dans *Histoire de la littérature grecque*, Suzanne Saïd, Monique Trédé et Alain Le Boulluec mettent en évidence l'épopée comme « un monde poétique » et non pas comme « le reflet d'une société historique<sup>151</sup> ». De ce fait, en revendiquant *L'Illiade* comme source de leurs films, les réalisateurs devraient rendre compte de cette exceptionnelle dimension. Néanmoins, la complexité du monde d'Homère est bien évidemment un problème pour sa mise à l'écran. Saïd, Trédé et Le Boulluec soulignent un monde homérique irréel mais également extrêmement riche. Il devient, de ce fait, très problématique de rendre compte de cette dimension. Comme nous le voyons dans nos deux films la représentation (ou non-représentation) des dieux, un des éléments de cet irréalisme, est déjà un problème qui cherche à être résolu mais de manière plutôt maladroite.

De ce fait, la mise en scène des héros et en particulier la sublimation d'Achille chez Petersen semble vouloir combler cette description de l'épopée, en misant tout sur la richesse et le physique extraordinaire des guerriers. Dans les films et au cinéma en général, les dieux sont souvent très imagés puisqu'il faut que soit montré à l'écran l'aspect immortel, clairement détaché du simple humain. Or, cela est un travail bien plus conséquent que dans la peinture par exemple où la couleur, le choix d'un éclairage donné, le choix du trait est bien

---

<sup>148</sup>Briséis est prêtresse du dieu, elle est enlevée dans un temple qui lui est consacré alors souillé par Achille et ses Myrmidons.

<sup>149</sup>Ce sacrifice est « ordonné » par le devin Calchas, présent dans le téléfilm tout comme il conseille Agamemnon dans la tragédie d'Eschyle.

<sup>150</sup>Dans *Troy*, Ulysse observe un soldat sculpter un cheval de bois, la scène qui suit montre l'armée grec s'affairer et transporter des pièces de bois, sous le regard d'Agamemnon et du roi d'Ithaque.

<sup>151</sup> SAÏD Suzanne, TRÉDÉ Monique, LE BOULLUEC Alain, *Histoire de la littérature grecque* (1997), Paris : PUF, p.33

plus libre qu'au cinéma dans le sens où les contraintes matérielles sont moindres. Au contraire lorsqu'on travaille sur le support d'une image en mouvement, les effets spéciaux, les moyens techniques sont de rigueur pour rendre compte de la particularité divine et ce, de manière probablement plus complexe. De plus l'aède est, dans la tradition antique, la voix des dieux dans le sens où il raconte une histoire de l'extérieur : il n'est pas un combattant, n'a pas vécu directement le conflit mais le relate à sa manière. Avec l'aède, les auditeurs pouvaient s'imaginer ces dieux, les événements racontés... au contraire du cinéma où le réalisateur doit montrer, offrir une image concrète à des spectateurs qui doivent accepter ce qui leur est montré comme des êtres divinisés. De ce fait, le réalisateur se doit de faire comprendre que l'être qu'il montre à l'écran est « extra-ordinaire », tout en ayant évidemment un certain respect dans cette représentation, puisque cela ne doit pas tomber dans quelque chose de ridicule et de risible.

Chez John Kent Harrison, les dieux sont plus présents que chez Petersen. En effet, les trois déesses sont présentes lors de la scène du jugement : Harrison y fait le choix de donner une représentation onirique, les trois femmes sont enveloppées d'un halo lumineux, elles apparaissent alors que Pâris se repose, et leurs paroles ainsi que leurs mouvements sont très chantants, et se veulent gracieux<sup>152</sup>. L'ambiance se dégageant de cette scène est très particulière dans le sens où elle se détache du reste du film. On apprend certes le nom des trois femmes, mais on sait d'ores et déjà qu'elles sont divines. Elles apparaissent de nulle part, leurs voix résonnent d'une manière particulière et elles interviennent alors que Pâris est seul, comme s'il avait été conduit exprès dans cette caverne en poursuivant un de ses moutons. En effet, Harrison utilise un prétexte relatif à la condition de Pâris pour amener cette scène du jugement, une scène se voulant irréelle et contrastant complètement avec le film en général. Cette scène n'est pas forcément très réussie puisqu'elle n'est pas vraiment à la hauteur de l'importance et de la magnificence données aux dieux dans *L'Illiade* et même dans les textes antiques en général.

Homère utilise des épithètes finalement très évasifs pour décrire les divinités, ce qui laisse libre court à l'imagination quant à leur description physique. Cependant, la façon dont sont expliquées leurs actions ou leur simple façon d'être témoigne véritablement de quelque chose d'irréel, et de clairement détaché des mortels à l'image de Zeus qui envoie un songe à Agamemnon dans le chant II, ou encore des dieux tels qu'Apollon ou Poséidon qui retirent Hector et Enée du champ de bataille dans le chant XX, pour les sauver. De ce fait, on peut estimer qu'Harrison joue surtout sur la présence physique des trois déesses, leurs vêtements, leurs positions, mais il leur manque une certaine grandeur et même la beauté exceptionnelle que l'on accorde volontiers à ces divinités, à la lecture des épopées. De plus, bien que cette scène soit expliquée par la présence de Pâris dans la caverne, elle n'est finalement pas représentative de l'importance des dieux dans l'histoire du conflit. C'est véritablement une scène à part que l'on oublie très vite, et qui ne sera pas mentionnée de nouveau. Cette scène ne dégage pas réellement l'importance qu'elle devrait, c'est-à-dire qu'elle sert surtout à montrer Hélène, à créer ce lien entre elle et Pâris avant leur véritable

---

<sup>152</sup> Elles touchent à peine le sol et se déplacent en rythme, faisant alors songer à une sorte de ballet irréel.

rencontre. C'est une vision merveilleuse, magique (la pomme est irréaliste puisqu'on peut y voir un visage) mais qui ne remplit sa fonction de véritable point de départ d'un conflit qui devrait même se jouer entre les trois déesses. Bien au contraire, l'ambiance est pacifique et loin de cette discorde que mentionnent les textes relatant l'évènement, Harrison semble vouloir montrer pour montrer, dans le sens où il met en scène des divinités pour rappeler que les dieux sont présents dans ce conflit, et notamment dans le texte d'Homère. Cette scène serait alors un prétexte pour contribuer au caractère mythologique de l'évènement, sans pour autant y faire une nouvelle fois référence plus tard dans le film. On a donc une scène unique, exclusive qui participe à la dimension parfois irréaliste des événements décrits sans pour autant prolonger sur ce point, et apparaissant alors comme quelque chose d'incomplet et de presque décoratif.

De son côté, Petersen laisse complètement de côté la dimension divine puisqu'il fait seulement apparaître Thétis et ce, d'une manière rejetant tout attribut extraordinaire. Elle apparaît à une reprise pour prévenir son fils de ce qui l'attend à Troie s'il y va. Certes, elle a alors un certain don de voyance qui la sort du commun des mortels, mais mis à part cela elle est simplement présentée comme une femme âgée avec pour seul rappel de sa condition première, sa présence dans la mer alors qu'elle ramasse des coquillages. Dans la mythologie, Thétis a une ascendance divine en tant que fille de Nérée (et donc divinité de la Mer) mais perd son statut d'immortelle lorsqu'un oracle prédit que le fils qu'elle mettra au monde sera plus fort que son père. De ce fait, les dieux la marient à un simple mortel, Pélée, avec qui elle enfante Achille. Malgré cela, Thétis reste proche des dieux et cela est bien mentionné dans *L'Illiade* notamment où on apprend qu'elle rend visite à Héphaïstos après qu'il a été congédié de l'Olympe par sa mère (chant XVIII, v.368 et suivants) ou encore qu'elle a même été élevée par Héra (chant XXIV, v.59-60). Chez Homère, elle intervient auprès des dieux<sup>153</sup> et surtout auprès de son fils qu'elle console et qu'elle tente à plusieurs reprises de raisonner pour qu'il retourne au combat et ce, même si elle sait que la mort de son fils est proche (chant XVIII, v.95-96). De plus, c'est elle qui prend l'initiative de procurer à Achille de nouvelles armes pour qu'il puisse retourner combattre après la mort de Patrocle, ainsi qu'elle l'annonce à ses sœurs Néréides après s'être entretenue avec son fils :

« [...] Moi, je vais dans le haut Olympe,  
Chez Héphaïstos, le fameux artisan, voir s'il veut bien  
Préparer pour mon fils de belles et d'illustres armes.<sup>154</sup> »

Pourtant, malgré un rôle essentiel dans l'épopée, Thétis est bien moins représentée dans les films : une scène unique chez Petersen et une totale omission chez Harrison. L'unique apparition de la mère d'Achille dans *Troy* de Wolfgang Petersen est en plus très anecdotique, puisqu'il s'agit d'une courte scène dans laquelle ses origines sont tûes, ce qui ne permet pas de l'associer à une divinité si l'on ne connaît pas la mythologie. Certes, elle apparaît dans un cadre maritime, prévoit l'avenir de son fils avec des paroles prophétiques,

<sup>153</sup> Elle se met par exemple en colère contre Zeus, dans le chant I.

<sup>154</sup> Homère, *L'Illiade*, op. cit. Chant XVIII, v.142-144

mais elle ne paraît pas pouvoir être physiquement apparentée à un être divin puisque c'est une femme âgée aux longs cheveux gris, qui n'est pas mise en scène de manière à être véritablement différenciée d'autres personnages. Il n'y a pas l'atmosphère onirique ou merveilleuse qu'Harrison tente de produire lors de la scène du jugement, mentionnée plus haut.

Ce dialogue entre Achille et sa mère pourrait alors être apparenté à un outil au service de l'intrigue du film. Par ce biais, le spectateur apprend le dilemme auquel est confronté Achille (une vie longue et heureuse sans reconnaissance, ou une vie courte de guerrier à la mort glorieuse), mais même sans que ce dernier ne réponde à sa mère on sait que son choix sera d'aller à Troie puisque sans cela il n'y aurait évidemment pas de film. Cette scène aurait alors pour simple visée d'amener une dimension plus dramatique au personnage d'Achille dont le destin est tracé avant même le début de la guerre. De plus, le choix de mettre en scène la mère du héros à ce moment donne un effet plus conséquent à ce choix, en mettant en jeu l'amour familial, et ici maternel de façon à vraiment toucher le spectateur.

### 3.3.4 L'omniprésence religieuse dans le traitement de la mort des héros

Les dieux n'ont donc pas l'importance que leur accorde l'épopée dans nos deux films. Malgré cela, ils restent tout de même des êtres omniprésents dans le sens où ils sont régulièrement mentionnés, et surtout très respectés de même que toute tradition religieuse, en particulier les funérailles. Cette simple omniprésence rend alors les héros indépendants de la dimension divine. En effet, à l'image d'Achille qui sait qu'il va mourir, les combattants cherchent à obtenir la victoire, et plus encore la gloire dans le cas du Myrmidon. De ce fait dès lors que leur destin est connu, on ne peut imaginer les dieux changer cela et c'est une caractéristique qu'expliquent très bien Suzanne Saïd, Monique Trédé et Alain Le Boulluec lorsqu'ils parlent de la dimension tragique de *L'Illiade* : « C'est là la morale de ce monde héroïque où l'omniprésence des dieux ne paralyse nullement le naturel humain et où le sentiment du tragique de la destinée humaine s'allie à un amour fervent de la vie, de son éclat, de sa beauté et cela aussi bien dans *L'Illiade* que dans *l'Odyssée*.<sup>155</sup> »

Malgré la mort annoncée de héros comme Hector ou Achille, il y a le désir de prolonger le combat afin de ne pas mourir dans l'oubli et de rester à la hauteur de leur noblesse ou de leur force extraordinaire. Sur ce point, on peut alors estimer que les films remplissent cette part de l'épopée. En faisant des dieux de simples êtres omniprésents (par les paroles des hommes, les traditions religieuses), l'accent est alors mis sur la richesse des héros, sur leurs incroyables capacités physiques. Les dieux ne sont pas complètement oubliés mais plutôt catégorisés dans une dimension religieuse plus large.

A ce titre, ce sont des détails qui sont mis en scène pour rappeler les cultes antiques, ou mentionner le respect des héros pour les divinités. Par exemple, il est fait mention dans la version de 2004 de l'utilisation des pièces sur les yeux des cadavres, ou encore l'allusion

---

<sup>155</sup> Saïd, Trédé, Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque* (1997), *op. cit.*

aux douze jours de jeux funèbres qui suivent la célébration d'Hector<sup>156</sup>. Dans les deux films, le côté spectaculaire semble être privilégié à la profondeur des protagonistes lors d'un tel rassemblement. Certes, de hauts bûchers sont élevés, toute l'armée est réunie autour du mort... mais pourtant, on peut trouver ces représentations bien moins émouvantes que chez Homère. En effet, on peut penser aux funérailles de Patrocle dans l'épopée où c'est la profonde tristesse d'Achille qui est mise en avant (« [...] Derrière eux marchait Achille aux pieds légers, /Le visage inondé de pleurs, d'avoir vu son ami /Couché sur un brancard et percé par un bronze aigu...<sup>157</sup> »). Dans *Troy*, en revanche, c'est la colère, l'envie de vengeance qui sont plutôt privilégiées sur le visage du guerrier. La scène des funérailles est courte, de même que la tristesse d'Achille sur laquelle ne s'attarde pas le réalisateur, bien au contraire de l'aède Homère. Certes, le Myrmidon désire abandonner le combat, repartir chez lui, mais cela ne dure qu'un instant et c'est alors sa colère, sa violence qui ressort. De plus il ne faut pas oublier que chez Petersen, Achille perd un cousin et un élève en la personne de Patrocle et non pas un amant ainsi qu'il est aisé de le comprendre dans *L'Illiade*. Enfin, face à Achille, c'est la jeunesse de Patrocle qui est sans cesse rappelée. De ce fait, sa mort apparaît comme le regret d'avoir perdu un homme si jeune, presque innocent et qui n'avait pas forcément sa place sur un champ de bataille. Achille le dissuade à plusieurs reprises d'aller combattre pour cette raison, et sa mort est finalement un échec du rôle du Péléide en tant que protecteur de son jeune cousin orphelin.

Chez Homère, on a pourtant un lien encore plus fort entre Achille et Patrocle. Outre leur relation amoureuse, Grégory Nagy démontre dans ses travaux une annonce de la mort d'Achille à travers celle de Patrocle. Dans *Le Meilleur des Achéens*<sup>158</sup>, Nagy nous explique justement cette notion du meilleur des guerriers grecs. Alors qu'Ulysse peut rivaliser avec Achille sur ce titre, Nagy voit plutôt Patrocle comme un « alter ego » d'Achille (p.56). En prenant les armes et l'identité de ce dernier pour aller combattre et en mourant ainsi, Patrocle devient le « meilleur des Myrmidons » et le « meilleur des Achéens » (*L'Illiade*, chant XVII, v.689-690). En voulant sauver les Grecs, Patrocle rentre dans le combat, mais il meurt face à Hector aidé d'Apollon. De cette manière, la mort du jeune guerrier déjà prophétisée par Thétis<sup>159</sup> ne fait que présager la mort d'Achille qui ira, à son tour, au combat pour sauver son peuple mais sera tué d'une flèche guidée par Apollon<sup>160</sup>. L'exemple de Patrocle est très fort dans le sens où, en tant que Myrmidon (« sous-catégorie des Achéens<sup>161</sup> ») il est l'allié d'Achille et ce à plusieurs niveaux, comme nous l'avons déjà vu. Et ces différents niveaux expliquent le désespoir profond d'Achille à sa mort, ainsi que la fatalité tragique et annoncée de son destin. Si le Patrocle de Petersen en 2004 revêt bien les armes d'Achille pour aller combattre contre l'avis de ce dernier, on n'y retrouve pas toutes les bases relationnelles

<sup>156</sup> A ce titre, Achille conclut une trêve de 12 jours avec Priam.

<sup>157</sup> Homère, *L'Illiade*, *op. cit.* Chant XVIII v.234-236

<sup>158</sup> Nagy, *Le Meilleur des Achéens* (édition traduite de 1994), *op. cit.*

<sup>159</sup> Dans le chant XVIII de *L'Illiade*, et donc après la mort de Patrocle, Achille rapporte la prophétie de sa mère sur la mort du « meilleur des Myrmidons » avant lui, à savoir Patrocle (v.9-11).

<sup>160</sup> Nagy, *Le Meilleur des Achéens* (édition traduite de 1994) *op. cit.* p.97

<sup>161</sup> *Ibid.* p.57

entre les deux hommes qu'Homère met en avant. Patrocle n'est « que » le cousin, et son rôle plus que secondaire ainsi que l'absence des références ou des indices mis en évidence par Nagy, ne permettent pas de présager la mort même d'Achille ainsi qu'on peut le faire chez Homère.

## CONCLUSION

Ces deux films américains interviennent dans un contexte de crise, à savoir le conflit entre les Etats-Unis et des pays orientaux tels que l'Irak ou l'Afghanistan. Mettre une guerre à l'écran dans un contexte historique différent permet alors de proposer une vision métaphorique des événements en cours durant la réalisation des films. Il faut tout de même nuancer cela dans la mesure où si *Troy* est sorti au cinéma et a donc bénéficié d'une promotion bien plus grande, *Helen of Troy* n'a été diffusé qu'à la télévision. Pourtant, au vu des similitudes entre les deux films dans le traitement de certains personnages ou situations, ainsi qu'une diffusion antérieure au blockbuster de Petersen, il est légitime de traiter le téléfilm d'Harrison sur le même plan. Bien qu'ils n'aient pas bénéficié de la même publicité, il y a un contexte commun et une proximité de diffusion qui incite le spectateur à prendre en compte tous les éléments qui gravitent autour de ces deux productions. De plus, le choix de traiter une guerre, mais également l'histoire de différentes relations n'est pas anecdotique dans un contexte américain belliqueux.

Le parti pris du cinéma dans un but de dénonciation tient également une place décisive. Aujourd'hui la réputation d'Hollywood n'est plus à faire, l'industrie cinématographique américaine tient une place conséquente dans le paysage culturel mondial. Quoi de mieux que le média audiovisuel pour diffuser largement un tel message ? Le cinéma et la télévision sont deux supports extrêmement populaires qui attirent et touchent un public très large. La volonté de traiter la légende troyenne dans un contexte de crise révèle un cinéma américain engagé, et une nette prise de conscience de la part de cette industrie. Choisir d'élever leurs voix à travers ces médias suppose une adresse à un large public aux Etats-Unis, mais également à l'international en particulier pour l'exemple de *Troy*. Le film de 2004 diffusé avec succès dans de très nombreux pays permet d'exporter une vision auto critique d'un pays en crise. De cette manière, le réalisateur a la volonté de montrer sa propre vision des événements dans un pays vivement critiqué pour une intervention jugée invasive en Orient. Le débarquement des Grecs sur la plage troyenne devient alors la scène la plus parlante pour dénoncer l'envahissement de l'Irak. La flotte grecque est démultipliée à l'extrême, les soldats arrivent en masse et passent rapidement à l'offensive contre un peuple dépeint comme persécuté et tenant la place de victime face à la brutalité des Grecs. L'utilisation du cinéma permet alors aux réalisateurs de bénéficier d'un média influent pour faire passer un message à travers une production spectaculaire et qui se veut divertissante. Mais cet engagement socio-politique est inséré dans une intrigue et un cadre contextuel qui participent à la tradition d'un cinéma divertissant. En effet, cet engagement n'empêche pas les réalisateurs de remplir avant tout les attentes des spectateurs désireux de se divertir. L'exotisme du sujet mythologique qui est déployé dans nos deux films permet tout de même de proposer au public un spectacle visuel, et revisitant des origines fantasmées.

Mais la volonté de lier histoire et cinéma, et de conserver un attachement à la contemporanéité lors de la réalisation de films n'est pas nouvelle. Dans l'ouvrage collectif

*Cinéma et histoire*<sup>162</sup>, Zachary Baqué déclare dans un chapitre intitulé « Le rôle des fragments historiques » : « En fait, aux Etats-Unis, l’Histoire et le Mythe ne sont jamais vraiment séparés. L’un des phénomènes qui continue à brouiller la limite entre est deux notions est le cinéma<sup>163</sup> ». Si le cinéma américain a parfois dénoncé des événements de l’histoire de façon directe (*Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick en 1987 sur la guerre du Viêt-Nam par exemple), il a également été parfois plus indirect en déplaçant les intrigues dans un contexte différent, mais toujours soucieux de mettre en avant des événements controversés. Par exemple en 1951, et donc plus de 50 ans avant nos deux films, Mervyn Le Roy porte le roman de Sienkiewicz *Quo Vadis* à l’écran. Le film est considéré comme un *peplum*, l’intrigue se déroule à la cour de l’empereur romain Néron lors de l’émergence du christianisme. Or, sorti en plein maccarthysme, on peut faire un parallèle entre la persécution des chrétiens à Rome et celle des communistes aux Etats-Unis dans les années 40-50, ainsi qu’il est souligné dans l’introduction de l’ouvrage *Cinéma et histoire*<sup>164</sup>. De la même manière, Florent Christol dans son chapitre « Le film d’horreur américain moderne » fait le rapprochement entre la captation filmée de la pièce *Les Bacchantes* d’Euripide par Brian de Palma en 1969<sup>165</sup>, et la transition entre *fifties* et *sixties* aux Etats-Unis<sup>166</sup>. Le mouvement hippie qui arrive de manière à se libérer du mode de vie matérialiste des années 50 devient pourtant peu à peu « chaotique » (p.154), et la violence grandit dans des manifestations qui se voulaient avant tout pacifiques contre la guerre du Viêt-Nam. De la même manière, les festivités des *Bacchantes* qui se veulent orgiaques finissent par tomber dans la violence, tout cela sous l’égide du dieu de l’ivresse (positive mais aussi négative), Dionysos. Ces quelques exemples ne sont qu’un échantillon de l’intérêt du cinéma pour l’histoire et notamment celle proche du contexte de production. La fonction spectaculaire et divertissante du 7<sup>ème</sup> art ne doit pas être détachée de sa portée socio-historique ou socio-politique. De ce fait, les films d’Harrison et de Petersen ont leur place dans la tradition d’un cinéma qui se veut engagé, du moins porteur d’une voix sociale que ce soit directement, indirectement et à divers niveaux de profondeur.

Aujourd’hui, quelques productions à l’antique s’intéressent particulièrement à la dimension politique et sociale. On citera par exemple la série télévisée *Rome* (HBO, 2005) qui traite de thèmes tels que l’esclavage ou encore la religion, mais également des sujets particulièrement fantasmés comme le veut la tradition du *peplum* notamment les combats de gladiateurs ou les scènes d’orgies. En 2009, Alejandro Amenábar réalise *Agora* sur Hypatie d’Alexandrie, philosophe et surtout femme païenne à la fin tragique puisqu’elle sera mise à mort par la communauté chrétienne. Amenábar choisit ici de représenter la réalité

<sup>162</sup> STOKES Melvyn et MENEGALDO Gilles (sous la direction de), *Cinéma et histoire, Cinema and history* (2008), Paris : Michel Houdiard Editeur.

<sup>163</sup> *Cinéma et histoire*, (2008), *op. cit.* p.174.

<sup>164</sup> *Ibid.* p.12.

<sup>165</sup> De Palma procède à une division de l’écran en deux parties, montrant d’un côté la pièce qui se joue, et de l’autre le public.

<sup>166</sup> *Cinéma et histoire*, (2008), *op. cit.* p.154.

actuelle des conflits entre les religions<sup>167</sup>, mais également les inégalités entre hommes et femmes pouvant parfois être très sanglantes dans certains pays. De nos jours, le sujet antique se décline également dans d'autres médias tels que la bande-dessinée par exemple. Liant texte et image, le 9<sup>ème</sup> art est très visuel et sans les possibles contraintes techniques du cinéma (qui décroissent pourtant de plus en plus avec les progrès technologiques). Alix, le célèbre héros de Jacques Martin apparaît dans le paysage littéraire dès 1948 et fait encore l'objet d'aventures aujourd'hui avec notamment la série dérivée *Alix Senator* commencée en 2012. Intrigues politiques et enquêtes policières se succèdent dans la Rome de Jules César puis d'Auguste. Dans la série de bandes-dessinées plus récente de Jean Dufaux et Philippe Delaby, *Murena* (depuis 1997), on suit de manière plus historique la prise de pouvoir par Néron et l'évolution du personnage en lien avec sa famille mais aussi ses adversaires. Sur la légende troyenne en particulier, on citera notamment *L'Iliade* adaptée par les belges Follet et Stoquart en 1982 ou *Le Dernier Troyen* de Mangin et Démarez en 2004, « mélange de néomythologie et de SF » selon Aziza<sup>168</sup>. Même dans la bande dessinée, le sujet mythologique est de plus en plus additionné de fantastique ou de science-fiction pour s'adresser à un public plus large, plus jeune demandeur d'inventivité de la part des scénaristes et des dessinateurs.

Les productions les plus modernes se déroulant dans l'Antiquité ne dérogent pas à la règle, puisque pour être originaux, les scénaristes se doivent de mettre à profit toutes les techniques à leur disposition pour rivaliser d'imagination, et proposer des projets très spectaculaires. Entre profusion de sang, débauches sexuelles<sup>169</sup> dans la série télévisée *Spartacus* (2010-2013), inventivité liant modernité et mythologie dans la série *Percy Jackson*<sup>170</sup> destinée à un public plus jeune, ou encore nouvelles techniques visuelles dans les films *300*<sup>171</sup> (2006 puis 2014), les toutes dernières *peplums* en date semblent aujourd'hui se libérer de plus en plus des sources littéraires antiques et de la réalité historique. Ces trois exemples font partie des projets les plus récents dans les productions télévisuelles et cinématographiques à l'antique. Le désir de montrer du spectacle et de grands effets visuels prime de plus en plus sur celui de proposer des productions historiques. Les intrigues se centrent sur des personnages en particulier qui évoluent dans des cadres vaguement historiques, où sont mis en place des éléments qui incitent le public à se référer à des motifs issus de l'imaginaire commun (dieux grecs dans *Percy Jackson*, combat de gladiateurs dans *Spartacus*). Dans l'exemple de *300*, on a l'effort d'un évènement historique (Bataille des Thermopyles) mais agrémenté d'un univers relevant du fantastique et d'une réalisation en images de synthèse, offrant alors une mise en scène originale et très moderne se rapprochant le plus possible de la bande-dessinée à l'origine des films.

---

<sup>167</sup> Amenábar explique dans ses interviews que les parabolanis qui sont les chrétiens membres de la confrérie mettant à mort Hypatie d'Alexandrie, font référence aux talibans d'aujourd'hui.

<sup>168</sup> Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire* (2008), *op. cit.* p.200

<sup>169</sup> Le programme est déconseillé aux moins de 17 ans aux Etats-Unis.

<sup>170</sup> Les films sont portés à l'écran en 2010 pour le premier puis 2013 pour le second, et sont adaptés de la série littéraire de Rick Riordan.

<sup>171</sup> Les films sont issus d'une bande-dessinée de 1998 par Franck Miller et Lynn Varley.

Les évènements historiques semblent être de plus en plus délaissés dans les films à l'antique, au profit d'un simple cadre servant une mise en scène où c'est la dimension esthétique qui prime. La légende troyenne ne déroge pas à la règle puisque nos deux films sont encore aujourd'hui les deux plus récents qui portent sur ce sujet. Traitée depuis le début du XXème siècle par des réalisateurs soucieux de proposer chacun une vision particulière, la guerre de Troie est portée à l'écran dans divers contextes de crise ou plus simplement dans un effet de mode du genre. En 2003 et 2004, Harrison et Petersen proposent deux productions bien différentes, et se détachant des œuvres filmiques antérieures sur le sujet. Que ce soit par leurs choix de sources littéraires ou par l'implication d'un certain contexte social durant les productions, ces films offrent certes deux traitements différents du conflit troyen mais des connotations communes qui ont forcément un impact particulier sur le public de ces années 2000 aux Etats-Unis et dans le monde.

## BIBLIOGRAPHIE

### I-SOURCES PRIMAIRES

#### A-Corpus filmique d'étude

HARRISON John Kent, *Hélène de Troie* (DVD). Universal Studios, 2003. 2h47 min.

PETERSEN Wolfgang, *Troie* (DVD). Warner Bros, 2004. 2h36 min.

#### B-Œuvre intégrale principale

→Traduction principale utilisée

HOMERE, *L'Illiade* (environ 725 av. J-C) trad. du grec ancien par F. Mugler (deuxième édition), Paris : Actes Sud, 2013, 552 p.

→Autres traductions

HOMERE, *L'Illiade* (environ 725 av. J-C) trad. du grec ancien par P.Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 1998 (3 tomes en version bilingue)

HOMERE, *L'Illiade* (environ 725 av. J-C) trad. du grec ancien par P.Mazon, Paris : Gallimard, 1975

#### C-Œuvres antiques consultées partiellement

APOLLODORE, *La Bibliothèque un manuel antique de mythologie* (Ier ou IIème siècle av. J-C) trad. du grec ancien sous la direction de P.Schubert, Lausanne : L'Aire, 2003

ARISTOPHANE, *Lysistrata* (411 av. J-C) trad. du grec ancien par H. Van Daele, Paris : Les Belles Lettres, 1996

ESCHYLE, *Agamemnon* in *L'Orestie* (458 av. J-C) trad. du grec ancien par D.Loayza, Paris : Flammarion, 2001

EURIPIDE, *Andromaque* (426 av. J-C) in *Euripide, Tome II* trad. du grec ancien par L.Méridier, Paris : Les Belles Lettres, 1956

EURIPIDE, *Hélène* (412 av. J-C) trad. du grec ancien par J. et M. Bollack, Paris : Les Editions de Minuit, 1997

EURIPIDE, *Les Troyennes* (415 av.J-C) in *Théâtre complet I* trad. du grec ancien sous la direction de M.Trédé, Paris : Flammarion, 2000

HOMERE, *L'Odyssée* (entre 850 et 750 av. J-C) trad. du grec ancien par P. Jaccottet, Paris : La Découverte, 2004, 411 p.

HOMERE, *L'Odyssée* (entre 850 et 750 av. J-C) trad. du grec ancien par F.Mugler, Paris : Actes Sud, 1999, 447 p.

OVIDE, *Les Métamorphoses* (vers l'an 1 ap. J-C) trad. du latin par G. Lafaye, Paris : Gallimard, 1992

SOPHOCLE, *Ajax* (Vème siècle av. J-C) trad. du grec ancien par P.Mazon, Paris : Les Belles Lettres, 2001

VIRGILE, *L'Énéide* (entre 29 et 19 av. J-C) tomes 1 et 2, trad. du latin par P.Veyne, Paris : Les Belles Lettres, 2013

## **II-SOURCES SECONDAIRES LITTERAIRES**

### **A-Commentaires sur Homère et sur L'Illiade**

HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *L'Illiade* (1997), Paris : Nathan

NAGY Gregory, *Le meilleur des Achéens : La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque* (1979) trad. de l'anglais par J. Carlier et N. Loraux, Paris : éd. Du Seuil, 1994, 444 p.

SAMAMA Guy (sous la direction de), *Analyses et réflexions sur L'Illiade (chants XI à XXIV)* (2000), Paris : Ellipses

SAÏD Suzanne, TRÉDÉ Monique, LE BOULLUEC Alain, *Histoire de la littérature grecque* (1997), Paris : PUF

VIDAL-NAQUET Pierre, « *L'Illiade sans travesti* », introduction à *L'Illiade*, trad. Paul Mazon, Folio (1975)

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le monde d'Homère* (2000), Paris : Perrin

### **B-Ouvrages sur l'histoire et la civilisation grecques**

FAURE Paul, *La Grèce au temps de la guerre de Troie* (1994), Paris : Hachette

MOSSE Claude, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle* (1984), Paris : Seuil

### **C-Sur la mythologie**

HAMILTON Edith, *Mythology* (1940) trad. de l'anglais par Abeth de Beughem, Alleur : Marabout, 2007, 450 p.

LACARRIERE Jacques, *Dictionnaire Amoureux de la mythologie* (2006), Paris : Plon

MARTIN René (sous la direction de), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine* (1993), Paris : Nathan

#### **D- Sur les autres sources de la légende troyenne**

FRY Gérard, *Récits inédits sur la guerre de Troie* (1998), Paris : Les Belles Lettres

JUNG Marc-René, *La légende de Troie en France au moyen-âge : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits* (1996), Basel ; Tübingen : Francke

### **III-SOURCES SECONDAIRES CINEMATOGRAPHIQUES**

#### **A-Sur le cinéma thématique**

BORDWELL David, *The Way Hollywood tells it* (2006), Berkeley, Los Angeles Londres : University of California Press, 298 p.

BRETHES Romain, «Les Héros avant les Superhéros» In *Arts Magazine Hors-Série Superhéros* (juillet 2014) pp.7-11

STOKES Melvyn et MENEGALDO Gilles (sous la direction de), *Cinéma et histoire, Cinema and history* (2008), Paris : Michel Houdiard Editeur

#### **B- Sur la sociologie du cinéma**

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics* (2005), Paris : Armand Colin

#### **C-Sur l'antiquité au cinéma**

→Textes en français

##### **●Livres**

AKNIN Laurent, *Le Péplum* (2009), Paris : Armand Colin

AUBERT Natacha, *Un Cinéma d'après l'antique : du culte de l'Antiquité au nationalisme dans la production muette italienne* (2009), Paris : L'Harmattan

AZIZA Claude, *Le Péplum un mauvais genre* (2009), Paris : Klincksieck, 187 p.

AZIZA Claude, *Guide de l'Antiquité imaginaire* (2008), Paris : Les Belles Lettres, 299 p.

BARTHES Roland, « Les Romains au cinéma » in *Mythologies* (1957), Paris : Seuil

DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations* (2009), Lausanne : Nouveau Monde, 648 p.

FOURCART Florent, *Le Péplum italien (1946-1966) : Grandeur et décadence d'une Antiquité populaire* (2012), Paris : Imho, 236 p.

MARTIN Frédéric, *L'Antiquité au cinéma* (2002), Paris : Dreamland

### ●Articles scientifiques et actes de colloques

ALBERA François, « Natacha Aubert, *Un Cinéma d'après l'antique. Du Culte de l'Antiquité au nationalisme italien*/Hervé Dumont, *L'antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations* » in *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [revue en ligne] n°60 (2010) mis en ligne le 1/03/2013

Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine. *Péplum : l'Antiquité dans le roman, la BD et le cinéma* [Actes du 2<sup>ème</sup> colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine tenu en novembre 1988]. Liège : Les Editions du Céfal (1993), 190 p.

COLLOGNAT Annie, « L'Antiquité au cinéma » in *Bulletin de l'association Guillaume Budé* n°3 (octobre 1994) pp.332-351

RODRIGUEZ Audy, « Echos contemporains de la Guerre de Troie : l'*Illiade* dans la bande dessinée, le cinéma, la science-fiction, la littérature de jeunesse (1956-2007) », *Anabases* [revue en ligne] n°8 (2008) mis en ligne le 1/07/2011.

### ●Presse spécialisée

AZIZA Claude, « Le Péplum : l'antiquité au cinéma » in *CinémAction* n°89 (1998), Paris : Corlet Télérama

GILI Jean, VIVIANI Christian (dossier réuni par), « L'Antiquité à Hollywood » in *Positif* n°468, février 2000.

### ●Travaux de Masters et de Doctorats

BESSIERES Vivien (sous la direction de J.Dürrenmatt), *Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récits depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande-dessinée)* Thèse de Doctorat : Université Toulouse le Mirail-Toulouse II (2011)

BLOCH Jérôme (sous la direction de M.Chion) *Mythes grecs et cinéma américain*. Mémoire de recherche : Université Paris Sorbonne-Nouvelle (2010)

### ●Sites Internet

ELOY Michel, *PEPLUM-Images de l'Antiquité-Cinéma et BD* [en ligne]. <http://www.peplums.info/>

DUMONT Hervé, *Cinéma et Histoire* [en ligne]. <http://www.hervedumont.ch/>

### →Textes en anglais

MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy : From Homer to Hollywood* (2009), Wiley-Blackwell

MYRSIADES Kostas, *Reading Homer, film and text* (2009), Fairleigh Dickinson University Press

NISBET Gideon, *Ancient Greece in film and popular culture* (2008) Liverpool University Press

WINKLER Martin, *Cinema and Classical Texts, Apollo's new light* (2009), New-York : Cambridge University Press

WINKLER Martin, *Troy : from Homer's Iliad to Hollywood epic* (2007), Malden : Blackwell

WOODWARD Roger D. (edited by), *Greek Mythology* (2007), New-York : Cambridge University Press

## ANNEXES

### Annexe 1 :



Affiche du film *Helen of Troy* (Robert Wise, 1956)

On peut lire au-dessus du nom des acteurs : (From the famed « *Iliad* » of Homer)

Annexe 2 :

**CLÁSICOS DEL CINE DE AVENTURAS**

**GORDON MITCHELL**

**LA IRA DE AQUILES**

UN FILM DE MARINO GIROLAMI

Esta película es una versión del poema épico *La Ilíada* de Homero. Durante la guerra de Troya el héroe griego Aquiles (Gordon Mitchell) se retira del combate porque está enfadado con el jefe del ejército griego Agamenón (Mario Petri). El mejor y jovencísimo amigo de Aquiles, Patroclo (Ennio Girolami), decide vestirse la armadura de Aquiles y enfrentarse con el jefe del ejército troyano, Héctor (Jacques Bergerac), que lo mata. Cuando Aquiles se entera, se enfurece y quiere vengar la muerte de su amigo enfrentándose con la persona que lo ha matado.

DIRECTOR: MARINO GIROLAMI • GUION: GINO DI SANTIS  
ARGUMENTO: BASADA EN EL PODEROSO EPICO ILIADA DE HOMERO  
FOTOGRAFIA: MARIO FIORETTI • MUSICA: CARLO SAYNA

ACTORES: GORDON MITCHELL, JACQUES BERGERAC, CRISTINA GAIONI, ELEONORA BIANCHI, REMO DE ANGELIS, FOSCO GIACCHETTI, ENNIO GIROLAMI, MANFRED FREYBERGER, ALBA GALLOTTI, ROMANO CHINI, TINA GLORIANI, PIERO LULLI, GINA MASCHETTI, GLORIA MILLAND, EDITH PETERS, MARIO PETRI, ROBERTO RISSO, MARIA LAURA ROCCA, GIAN PAOLO ROSMINO (COMO GIAMPAOLO ROSMINO).

AÑO: 1962 • NACIONALIDAD: ITALIA • GENERO: DRAMA • COLOR

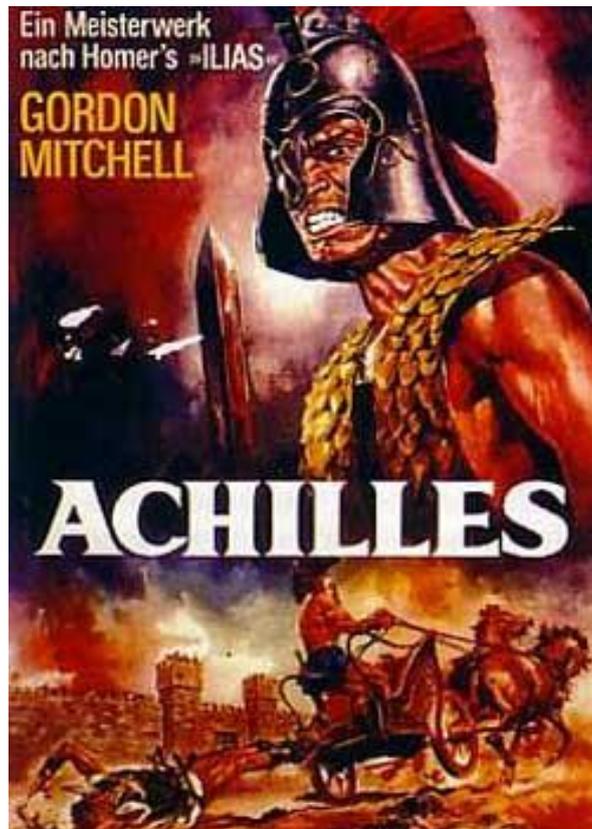
**CARACTERÍSTICAS ESPECIALES DISPONIBLES**  
Extras: Sinopsis, Ficha Técnica, Artística y Galería Fotográfica

PARA AMBITO DOMESTICO • CERTIFICADO DE CALIFICACION Nº 107.553  
NO RECOMENDADA PARA MENORES DE 7 AÑOS • DEPOSITO LEGAL: TF. 426.2008  
DURACION: 111 MIN. APROX. • IDIOMAS: CASTELLANO E ITALIANO

16/9  
2.35:1  
RIDER FILMS

4 876070 33333

CLÁSICOS DEL CINE DE AVENTURAS LA IRA DE AQUILES



Affiches du film *L'Ira di Achille* (Marino Girolami, 1962)

*L'Iliade* d'Homère est une nouvelle fois citée pour promouvoir le film.

**Annexe 3 :**



**Joe Montana (2003) et Brad Pitt (2004)**

Deux représentations bien différentes du héros grec, à un an d'intervalle. Succédant à la brute caricaturale de John Kent Harrison, le blond Brad Pitt endosse le costume du Myrmidon pour mener le film de Petersen au succès.

**Annexe 4 :**



***Helen of Troy* par Charles Gabriel Rossetti (1869) et *Helen* par Edward John Poynter (1881)**  
Deux représentations picturales de la blonde et bouclée Hélène, ainsi qu'elle nourrit  
l'imaginaire collectif.

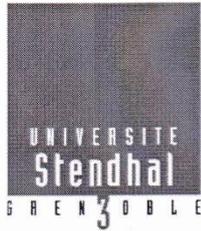


**De haut en bas, de gauche à droite : Rossana Podesta (1956), Sienna Guillory (2003), Diane  
Kruger (2004)**

A son tour, le cinéma privilégie des actrices blondes pour représenter la belle princesse  
spartiate/troyenne.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE 1 : LE FILM A L'ANTIQUÉ, ENTRE HISTORICITÉ ET INVENTIVITÉ.....	12
Chapitre 1 : Débuts du cinéma et premier âge d'or du cycle troyen à l'écran.....	12
Chapitre 2 : <i>Helen of Troy</i> de Robert Wise (1956) : la superproduction et le début du déclin.....	13
Chapitre 3 : La relève italienne et l'âge d'or du <i>peplum</i> .....	17
Chapitre 4 : Baisse de la production et originalité des scénarios.....	20
PARTIE 2 : DES CHOIX SCÉNARISTIQUES A LA RECHERCHE DU SUCCÈS.....	26
Chapitre 1 : Achille entre romance et violence : Brad Pitt au secours des Etats-Unis.....	26
Chapitre 2 : Hélène, la plus belle femme du monde à l'écran : véritable héroïne ou simple ornement ?.....	29
PARTIE 3 : DES ARRIÈRES-PLANS AU SERVICE DE L'INTRIGUE PRINCIPALE.....	36
Chapitre 1 : Une guerre riche au-delà du champ de bataille.....	36
Chapitre 2 : La voix narratrice : un choix commun au service du réalisateur/poète.....	50
Chapitre 3 : Les dieux homériques au cinéma : entre difficulté de représentation et désir de rationalité.....	53
CONCLUSION.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	67
ANNEXES.....	72



**Déclaration anti-plagiat**  
Document à scanner après signature  
et à intégrer au mémoire électronique

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Rivière ..... PRENOM : Axelle .....

DATE : 11 mai 2015 ..... SIGNATURE : 

## RESUME :

Sujet mythique et bien souvent fantasmé, la guerre de Troie s'inscrit dans une tradition de cinéma à l'antique déjà bien ancrée depuis les débuts du 7<sup>ème</sup> art. De l'épopée d'Homère aux pièces d'Euripide, la variété des sources littéraires sur cette légende et son incertitude historique laissent libre court à l'imagination et à l'interprétation des réalisateurs. Les films de 2003, *Helen of Troy* (J.K. Harrison), et de 2004, *Troy* (W. Petersen), proposent chacun à leur manière une revisite de ce célèbre mythe en y intégrant des éléments propres à leur contexte de réalisation, de production et de diffusion. En se focalisant particulièrement sur ces deux films, ce travail abordera divers axes de recherche tels que l'étude d'une histoire cinématographique antérieure à ce corpus, les liens entre les films et les différents textes antiques qui les ont inspirés, ainsi qu'une interprétation sociologique moderne de leurs contenus.

## MOTS-CLES :

- Troie
- péplum
- Homère
- cinéma
- mythologie