



HAL
open science

Mettre en scène l'Iliade et l'Odyssée au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques

Anaïs Tillier

► **To cite this version:**

Anaïs Tillier. Mettre en scène l'Iliade et l'Odyssée au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01819851

HAL Id: dumas-01819851

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01819851>

Submitted on 21 Jun 2018

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.



Mettre en scène l'Iliade et l'Odyssée au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques

Anaïs Tillier

► To cite this version:

Anaïs Tillier. Mettre en scène l'Iliade et l'Odyssée au XXI^e siècle : procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques. Musique, musicologie et arts de la scène. 2018. dumas-01819851

HAL Id: dumas-01819851

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01819851>

Submitted on 21 Jun 2018

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.

METTRE EN SCÈNE L'*ILIADÉ* ET L'*ODYSSÉE* AU XXI^{ÈME} SIÈCLE

Procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques

À partir de *Pénélope ô Pénélope* (2008) et *Ménélas Rebético Rapsodie* (2012) de la
compagnie TERA (Simon Abkarian) et *Iliade* (2015) et *Odyssée* (2017) de la
compagnie À Tire-d'aile (Pauline Bayle)

Anaïs TILLIER

Sous la direction de Malika Bastin-Hammou et Pauline Bouchet

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du Spectacle

Mémoire de Master 2 Création Artistique – 30 crédits
Parcours Arts de la Scène

Année universitaire 2017-2018

METTRE EN SCÈNE L'*ILIADÉ* ET L'*ODYSSÉE* AU XXI^{ÈME} SIÈCLE

Procédés de réappropriations théâtrales des épopées homériques

À partir de *Pénélope ô Pénélope* (2008) et *Ménélas Rebético Rapsodie* (2012) de la
compagnie TERA (Simon Abkarian) et *Iliade* (2015) et *Odyssée* (2017) de la
compagnie À Tire-d'aile (Pauline Bayle)

Anaïs TILLIER

Sous la direction de Malika Bastin-Hammou et Pauline Bouchet

Université Grenoble Alpes
UFR LLASIC
Département Arts du Spectacle

Mémoire de Master 2 Création Artistique – 30 crédits
Parcours Arts de la Scène

Année universitaire 2017-2018

REMERCIEMENTS

Merci à mes directrices de mémoire, Madame Malika Bastin-Hammou et Madame Pauline Bouchet, pour leur temps, leurs conseils et leurs encouragements.

Je remercie particulièrement Pauline Bayle, qui a accepté de me rencontrer et de me parler de son travail.

Merci à Karinne Méraud Avril, directrice de production du K-Samka, pour sa confiance au sujet des documents sur les œuvres de Simon Abkarian, et à Label Saison (bureau production qui accompagne Pauline Bayle).

Je remercie aussi tous les théâtres qui ont répondu à mes sollicitations :

- La Coursive – La Rochelle (La Rochelle)
- La MC2: (Grenoble)
- Le Quai (Anger)
- Les Scènes du Jura (Lons-le-Saunier)
- Le Théâtre de la Bastille (Paris)
- Le Théâtre de Chartres (Chartres)
- Le Trident (Cherbourg-en-Cotentin)

Enfin, un grand merci à toutes les personnes qui ont relu ce travail.

DÉCLARATION

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 : TILLIER.....

PRENOM : Anaïs.....

DATE : 15/05/2018..... SIGNATURE :

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	4
Table des matières	6
Table des illustrations	9
Introduction.....	10
Chapitre 1. Raconter les épopées homériques.....	21
I. Modèles contemporains	21
A. Le Théâtre Démodocos	21
B. <i>Les Atrides</i> du Théâtre du Soleil.....	22
II. <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> et <i>Pénélope ô Pénélope</i> de Simon Abkarian	26
A. Récupération de thèmes dans les épopées homériques.....	26
1. <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> : l'histoire d'amour avant le récit de guerre	26
2. <i>Pénélope ô Pénélope</i> : le retour du soldat et l'attente de ceux et celles qui restent.....	31
B. Réappropriation de la forme narrative des épopées.....	33
1. Parole intime et récit de soi.....	34
2. La parole rapportée dans <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i>	39
III. Pauline Bayle : entre réécriture et adaptation des épopées homériques	42
A. <i>Iliade</i> et <i>Odyssée</i> , des « adaptations » ?.....	42
B. Ancrage dans la tradition	47
C. Des personnages acteurs et narrateurs	49
1. Quatrième mur : actions et dialogues des personnages mythiques.....	50
2. Suppression du quatrième mur	53
a. Prologue d' <i>Iliade</i>	53
b. <i>Iliade / Odyssée</i>	55
c. Dieux et déesses	58
3. Concomitance narration / action	59
Chapitre 2. Rhapsodes	64

I.	Théâtre et rhapsod(i)e	65
A.	Théâtre épique et rhapsodie	65
B.	« Représentations rhapsodiques ».....	67
1.	Ecriture de Pauline Bayle	68
2.	Ecriture de Simon Abkarian	69
C.	Rhapsode antique.....	73
II.	Les rhapsodes de Pauline Bayle et de Simon Abkarian.....	75
A.	Corps et voix des comédien·ne·s	75
1.	Dans <i>Illiade</i> et <i>Odyssée</i>	75
2.	Les danseur·se·s de Simon Abkarian.....	78
B.	Espace(s) scénique(s).....	83
C.	Comédien·ne·s et personnages	84
1.	Identité de « je ».....	84
2.	Comédien·ne·s « hors jeu »	87
D.	Métamorphoses du rhapsode	89
Chapitre 3. Mettre en scène les épopées : un geste politique		95
I.	Rapport aux spectateur·trice·s	95
A.	Des héros et des héroïnes humanisé·e·s	95
1.	« Laisser surgir sur une scène contemporaine le souffle d'un théâtre antique » : des personnages contemporains mythifiés (<i>Pénélope ô Pénélope</i>) ..	96
2.	Humaniser des héros et héroïnes mythiques : <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie, Illiade</i> et <i>Odyssée</i>	98
a.	Ménélas : un personnage complexe et fragile.....	98
b.	<i>Illiade</i> et <i>Odyssée</i> : des héros et héroïnes mortel·le·s	101
B.	Le public	103
1.	Faire communauté.....	103
2.	<i>Illiade / Odyssée</i> , un projet pédagogique ?	107
II.	Discours des metteur·se·s en scène	111
A.	Contraintes et plaisir de la mise en scène d'une épopée.....	111

B.	Féminin, masculin.....	112
1.	<i>Iliade et Odyssee</i>	112
2.	<i>Pénélope ô Pénélope et Ménélas Rebétiko Rapsodie</i>	114
3.	Représentations des hommes et des femmes, théâtre et Antiquité	117
C.	Guerre et dictature dans les spectacles de Simon Abkarian	119
1.	Fuir la guerre : <i>Pénélope ô Pénélope</i>	119
2.	Le rebétiko dans <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i>	122
	Conclusion	124
	Bibliographie	128
	Spectacles du corpus	128
	Documents sur <i>Iliade et Odyssee</i> de Pauline Bayle.....	128
	Documents sur <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie et Pénélope ô Pénélope</i> de Simon Abkarian.....	129
	Œuvres littéraires	130
	Ouvrages théoriques	130
	Théâtre contemporain, ouvrages généraux	130
	Récit et narration au théâtre	131
	Récit de soi.....	132
	Antiquité	132
	Sur <i>Les Atrides</i> d’Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil)	133
	Sur le Théâtre Démodocos.....	133
	Sur <i>Iliade</i> de Luca Giacomoni	133
	Réappropriation des épopées (autres domaines).....	134
	Autres œuvres utilisées	134
	Annexes	136
	Génériques des spectacles du corpus	136
	Tournée 2017-2018 d’ <i>Iliade / Odyssee</i>	138
	Retranscription de l’entretien avec Pauline Bayle	Erreur ! Signet non défini.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Photographie du Théâtre du Soleil, d'Agamemnon : le chœur.....	24
Figure 2 : Photographie du Théâtre du Soleil, d'Agamemnon : Clytemnestre.....	24
Figure 3 : Photographie de <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> de Simon Abkarian	30
Figure 4 : Photographie de <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> de Simon Abkarian	30
Figure 5 : <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> , capture d'écran de la captation, à 55min.18	41
Figure 6 : <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> , capture d'écran de la captation à 55min.53	41
Figure 7 : <i>Iliade</i> , capture d'écran de la captation, à 20min.22	51
Figure 8 : <i>Iliade</i> , capture d'écran de la captation, à 20min.25	51
Figure 9 : <i>Iliade</i> , capture d'écran de la captation, à 20min.27	51
Figure 10 : <i>Odyssée</i> , capture d'écran de la captation, à 11min.04	51
Figure 11 : <i>Odyssée</i> , capture d'écran de la captation à 23min.28	52
Figure 12 : <i>Iliade</i> , capture d'écran de la captation à 1h.00.27.....	60
Figure 13 : <i>Odyssée</i> , capture d'écran de la captation à 31min.50.	61
Figure 14 : photographies officielles de <i>Pénélope ô Pénélope</i> , ©Karim Dridi	80
Figure 15 : <i>Pénélope ô Pénélope</i> , captures d'écran d'un extrait du spectacle,.....	81
Figure 16 : <i>Odyssée</i> , capture d'écran de la captation à 27min.31.	83
Figure 17 : <i>Iliade</i> , photographie de la compagnie À Tire-d'aile.	83
Figure 18 : capture d'écran d' <i>Odyssée</i> , à 4min.30.....	87
Figure 19 : capture d'écran d' <i>Odyssée</i> , à 4min.50.....	88
Figure 20 : Capture d'écran de <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> , à 22min.12.....	100
Figure 21 : Capture d'écran de <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> à 20min.19.	100
Figure 22 : Captures d'écran de la captation d' <i>Iliade</i> , 0min.25 à 0min.50	101
Figure 23 : Photographies d' <i>Iliade</i> , compagnie À Tire-d'aile.....	109
Figure 24 : Photographie officielle de <i>Pénélope ô Pénélope</i> , © Karim Dridi.....	115

INTRODUCTION

*Je suis un héritage en ruine.
Un vestige inhabité, une ville aux maisons vides, aux arrières crevées.*

Pénélope ô Pénélope, *Simon Abkarian*

Le XXI^{ème} siècle affiche un intérêt populaire croissant pour la culture antique, en témoigne sa présence dans les domaines du cinéma (notamment américain)¹, du dessin animé², du jeu vidéo³, de la littérature jeunesse fantastique⁴ et même de la bande-dessinée⁵. Cet intérêt n'est pas propre au XXI^{ème} siècle : le cinéma s'est emparé des mythes grecs depuis longtemps (on peut penser au court-métrage d'animation en stop-motion *Les douze travaux d'Hercule* d'Emilie Cohl en 1910), mais il y a aujourd'hui une recrudescence de la réappropriation de ces mythes.

Le théâtre n'échappe pas à cet intérêt : l'histoire occidentale du théâtre, depuis les premiers textes qui nous restent (V^{ème} siècle av. J.C.), est marquée par les retours réguliers des mythes grecs dans le théâtre.

Or, si aujourd'hui des auteurs et autrices dramatiques réécrivent les tragédies antiques et récupèrent leurs héros et héroïnes, d'autres s'intéressent aux épopées homériques. C'est le cas, par exemple, de Simon Abkarian et Pauline Bayle, qui ont écrit et mis en scène des spectacles à partir de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* d'Homère. L'attrait actuel pour la mise en scène des épopées homériques se constate avec des spectacles

¹ Par exemples : WILLING Nick, *Jason et les Argonautes (Jason and the Argonauts)*, 2000 ; PETERSEN Wolfgang, *Troie (Troy)*, 2004 ; LETERRIER Louis, *Le choc des Titans (Clash of the Titans)*, 2010 ; SINGH Tarsem, *Les Immortels (Immortals)*, 2011 ; LIEBESMAN Jonathan, *La colère des Titans (Clash of the Titans 2: Wrath of the Titans)*, 2012 ; RATNER Brett, *Hercule (Hercules)*, 2014 ; LAWRENCE Francis, *L'Odyssée (The Odyssey)*, 2018.

² Par exemples : *Hercule*, long-métrage d'animation, Clements Ron et Musker John, Disney, 1997 ; *L'Odyssée*, série d'animation, Chalvon Demersay Vincent, Michel David et Brüning Marcus, 2002 ; *Saint Seiya Oméga*, série d'animation (Japon), studio Toei Animation, 2012.

³ Par exemples : *Age of Mythology*, développé par Ensemble Studios et édité par Microsoft Game Studios, 2002 ; *God of War*, développé par SCE Santa Monica Studio, 2005 ; *Herc's Adventures*, édité par LucasArts sur PlayStation et Saturn, 1997 ; *Rise of the Argonauts*, développé par Liquid Entertainment et édité par Codemasters, 2008.

⁴ Par exemples : GRENIER Christian, *Les douze travaux d'Hercule*, éditions Pocket Jeunesse, coll. « Mythologies », 2003 ; RIORDAN Rick, *Percy Jackson & the Olympians* (six tomes), publié en France aux éditions Albin Michel Jeunesse, coll. « Wiz », 2013 ; BRISOU-PELLEN Evelyne, *Thésée, Ariane et le Minotaure*, éditions Gallimard, coll. « Folio Junior », 2017.

⁵ « La sagesse des mythes », collection dirigée par Luc FERRY, éditions Glénat, Grenoble, depuis 2016.

comme *Ithaque, Notre Odyssée 1* de Christiane Jatahy⁶, *Iliade / Brisée* de Laurence Campet⁷ ou encore les quatre mises en scène qui composent le corpus de ce mémoire : *Iliade* et *Odyssée* de Pauline Bayle et *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian.

Créée en 2015, *Iliade*⁸ est une mise en scène de Pauline Bayle de l'épopée d'Homère l'*Iliade*, avec cinq comédien·ne·s : Charlotte van Bervesselès, Florent Dorin, Alex Fondja, Jade Herbulot (remplacée sur la tournée 2017 par Viktoria Kozlova) et Yan Tassin. Le spectacle conserve, d'un point de vue narratif, la structure générale de l'épopée car on retrouve les épisodes célèbres de la Guerre de Troie, dans l'ordre : la colère d'Achille à l'encontre d'Agamemnon, Achille refusant de combattre, la mort de Patrocle, le duel d'Achille et Hector suivi de la parade d'Achille traînant le corps d'Hector, et même les épisodes avec les dieux et les déesses. Chaque comédien·ne interprète plusieurs personnages de l'épopée dans les épisodes mis en scène. En tout, les cinq comédien·ne·s interprètent plus de dix-sept personnages : Charlotte van Bervesselès joue Achille et Aphrodite, Florent Dorin joue Héra, Agamemnon, Hécube et Phénix, Alex Fondja joue Zeus, Ajax, Andromaque et Diomède, Viktoria Kozlova joue Hector et Tétis, et Yan Tassin joue Poséidon, Priam, Ulysse, Hélène et Patrocle. Il s'agit de la première adaptation mise en scène de Pauline Bayle.

*Odyssée*⁹, créée en 2016, se présente comme la suite d'*Iliade* et l'on retrouve la même équipe de création. Dans ce spectacle également, les cinq comédien·ne·s interprètent plusieurs personnages (quinze en tout) même s'il s'agit le plus souvent d'Ulysse, pris en charge par chaque comédien·ne à tour de rôle et parfois tous·tes ensemble. Comme dans *Iliade*, on retrouve dans l'ordre les épisodes clefs de l'épopée d'Homère : le départ de Télémaque d'Ithaque et sa rencontre avec Nestor puis avec Ménélas, le départ d'Ulysse de l'île de Calypso, son arrivée chez les Phéaciens puis le récit de ses aventures contre le cyclope Polyphème, Circé, son voyage aux Enfers, et Charybde et Scylla, puis le retour d'Ulysse à Ithaque et sa lutte contre les prétendants.

⁶ 2018. Dramaturgie, scénographie et réalisation de Christiane Jatahy. Produit par l'Odéon-Théâtre de l'Europe, coproduction Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Teatro São Luiz – Lisbonne, Centre culturel Onassis – Athènes, Comédie de Genève, Ruhrtriennale – Allemagne, Comédie de Genève.

⁷ 2016. Texte et jeu de Laurence Campet. Produit par le Théâtre de l'Épée de Bois, coproduction Groupe Marcelle Proust – Compagnie RL.

⁸ Générique en annexe, p.136.

⁹ Générique en annexe, p.136.

Iliade et *Odyssée* peuvent être envisagés comme un dyptique et sont parfois présentés de cette façon, sous l'appellation *Iliade / Odyssée*. Pour ses deux spectacles, Pauline Bayle a elle-même réécrit les épopées sous forme de manuscrits de plateau, qui ne sont pas publiés.

Les deux autres spectacles qui composent le corpus sont *Pénélope ô Pénélope*¹⁰ et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*¹¹, écrits et mis en scène par Simon Abkarian de la compagnie TERA. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* offre un autre type de réappropriation de la Guerre de Troie, tirée de l'*Iliade* d'Homère, avec un récit monologué pris en charge par un seul comédien (Simon Abkarian), accompagné par un musicien et un chanteur rébètes (genre musical chanté et dansé grec). Le spectacle retrace le cheminement de pensées de Ménélas, roi grec délaissé par son épouse Hélène qui l'a quitté pour suivre Pâris à Troie.

Ce n'est pas la première œuvre de Simon Abkarian en lien avec les épopées, puisqu'il avait déjà créé *Pénélope ô Pénélope* en 2008. En effet, avant de faire un spectacle tiré de l'*Iliade*, il a eu la même démarche avec l'*Odyssée*, Pénélope étant l'épouse fidèle d'Ulysse, le héros principal de l'épopée. Le dispositif de *Pénélope ô Pénélope* est différent de celui de *Ménélas Rebétiko rapsodie* car il ne s'agit pas d'un monologue mais d'une pièce avec six comédiens. Le spectacle reprend les épisodes de l'*Odyssée* d'Homère à partir du retour d'Ulysse (ici nommé Elias) à Ithaque jusqu'à ses retrouvailles avec Pénélope (Dinah dans la pièce). *Pénélope ô Pénélope* est actuellement en recréation et sera à nouveau présenté en septembre 2018 au Théâtre du Soleil (Cartoucherie de Vincennes), au sein d'une trilogie comprenant aussi *Le dernier jour du jeûne* (première création en 2013) et *L'envol des cigognes* (création de 2017), deux pièces qui présentent les personnages de la même famille que dans *Pénélope ô Pénélope*, à d'autres périodes de leur vie.

À première vue, les réécritures de tragédies et celles d'épopées découlent du même intérêt pour les mythes antiques. Mais à la différence des tragédies, les poèmes homériques ne sont pas destinés à être mis en scène, et leurs réécritures doivent prendre en compte cet aspect.

La mise en scène d'épopées semble être un phénomène relativement récent, contrairement à celui des réécritures et mises en scène des tragédies antiques, qui ressurgit

¹⁰ Générique en annexe, pp.136-137.

¹¹ Générique en annexe, p.137.

régulièrement dans l'histoire du théâtre. Pourtant, dès l'Antiquité, les épopées ont été adaptées au théâtre. En effet, au-delà des personnages communs aux épopées homériques et aux tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide (notamment Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie), on sait qu'au V^{ème} siècle av. J.C., Eschyle s'est inspiré d'un poème de Stésichore (l'*Orestie*, fin du VII^{ème} siècle av. J.C.) pour sa version de l'histoire d'Electre (*Les Choéphores*)¹². Il s'agit donc déjà d'une réécriture opérant un transfert générique entre épopée et théâtre.

On appelle « épopées homériques » l'*Illiade* et l'*Odyssée*, toutes les deux attribuées à Homère. Il ne s'agit pas, loin de là, des seules épopées que l'on connaît. L'épopée est un genre littéraire particulièrement ancien qui se situe à la croisée de la tradition orale et de l'écriture. Grâce à la définition de l'épopée proposée dans le dictionnaire¹³, on apprend qu'il s'agit d'un long récit qui retrace des actions héroïques et qui contient une part de merveilleux. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) ajoute qu'il y a une dimension collective : le récit « exalte un grand sentiment collectif »¹⁴. À la différence d'un roman, l'épopée est rédigée dans un style poétique, en vers. Mais avant d'être écrite, c'est d'abord un récit oral, dont la caractéristique principale est d'être transmis de générations en générations, et il évolue donc nécessairement en s'adaptant à l'auditoire et aux époques. *L'Encyclopédie Universalis*¹⁵ ajoute à propos de l'épopée qu'« à travers le récit des épreuves et des hauts faits d'un héros ou d'une héroïne, elle met en lumière un monde total, une réalité vivante, un savoir sur le monde. » Ainsi, on peut parler de récit fondateur, dans le sens où il propose une vision du monde qui fait office de base commune pour une communauté. Cela est d'autant plus vrai si l'épopée est la « rencontre d'un contenu idéologique et d'une forme poétique dans un contexte socioculturel particulier », en faisant alors « à la fois [un] divertissement, [un] enseignement, [un] modèle et [l']expression d'un sentiment clanique, ethnique ou national. »¹⁶. Les deux épopées homériques correspondent à cette définition, car Homère

¹² MOREAU Alain, *Naissance d'Electre*, dans *Pallas*, « Epopée - Tragédie - Antiquité tardive », 1984, pp. 63-82. Disponible au lien suivant : https://www.persee.fr/docAsPDF/palla_0031-0387_1984_num_31_1_1147.pdf.

¹³ *Le Petit Larousse Illustré 2006* : « Epopée : 1. Récit poétique en vers ou en prose qui narre soit une genèse mythique du monde, soit les événements légendaires qui ont conduit à la fondation d'un nouvel ordre politique ou religieux. 2. Fig. Suites d'actions réelles, mais extraordinaires ou héroïques. » p.424.

¹⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Lexicographie », définition « épopée », disponible en ligne au lien suivant : <http://www.cnrtl.fr/definition/epopee>.

¹⁵ Article en ligne au lien suivant, sur le site web « Universalis.fr », consulté le 30 janvier 2018 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>.

¹⁶ *Ibidem*.

a longtemps été représenté comme « l'éducateur de la Grèce »¹⁷ et les épopées comme les textes avec lesquels on apprenait à lire le Grec et qui servaient de modèles et contre-modèles de comportements.

Outre les épopées homériques, on peut citer la très ancienne *Épopée de Gilgamesh* (estimée du XVIII^{ème} siècle avant J-C, sans auteur connu, Mésopotamie), les deux anciennes épopées indiennes *Mahābhārata* (estimée du IV^{ème} siècle avant J-C, sans auteur connu) et *Rāmāyana*, (estimée du III^{ème} siècle avant J-C, attribuée à Valmiki), *L'Eneide* de Virgile (I^{er} siècle avant J-C, Rome) construite sur le modèle homérique, ou encore *La Chanson de Roland* (XI^{ème} siècle, attribuée à Turolde). De nombreuses civilisations ont des épopées, et c'est un genre qui s'est aussi développé au Japon, dans de nombreuses cultures d'Afrique, ou encore en Russie, et qui a perduré de l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge.

Il est important de rappeler que les épopées homériques sont loin d'être les seuls modèles d'épopées, car les spécialistes de ces dernières se sont plusieurs fois appuyés sur d'autres traditions pour les commenter et les analyser. Le philologue anglais Milman Parry et son disciple Albert Lord ont révolutionné l'étude des épopées homériques en les comparant aux épopées Yougoslaves au début des années 1930 : c'est l'*oral-formulaic theory* (théorie de l'oralité). Les deux philologues ont supposé, en s'appuyant sur les structures des textes, sur les scènes typiques et les thèmes, que les épopées homériques étaient d'abord des récits oraux, mis par écrit bien plus tard :

Tous ces éléments indiquent donc une origine traditionnelle des poèmes homériques, ou (pour le formuler plus précisément) indiquent que les poèmes homériques ont été composés selon des procédés traditionnels. Mais Parry et, à sa suite, Lord, ont franchi un pas supplémentaire en allant observer et recueillir la tradition épique yougoslave (*epske pjesme*) et en utilisant cette dernière comme un modèle pour comprendre les poèmes homériques. Non seulement, concluent-ils, Homère serait un poète traditionnel, mais il serait aussi un poète oral. Lord affirme ainsi que les formules sont la conséquence de l'oralité, car elles ne sont nécessaires que pour permettre au poète d'improviser un texte à l'oral. C'est l'oralité de la performance poétique qui crée le besoin de formules et de thèmes.¹⁸

Si cette théorie était révolutionnaire, c'est parce qu'elle ajoute un élément central à l'analyse des œuvres : son ancrage dans la tradition orale. Jusqu'alors, les commentateurs se disputaient sur l'écriture des textes. D'un côté, les « analystes » ont soutenu l'hypothèse d'auteurs multiples en s'appuyant sur les nombreuses incohérences des textes (contre-sens, anachronismes dans les descriptions d'armements ou de rituels sociaux,

¹⁷ Cité par SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Paris, éditions Belin, coll. « Sujets », 1998, p.15.

¹⁸ BERTRAND Nicolas, « L'épopée homérique, de l'oralité à l'écriture », dans *Camenuiae* n°3, Paris, Université de Paris IV – Paris-Sorbonne, juin 2009, p.3.

plusieurs langues d'époques variées, etc.), et de l'autre côté, les « unitaires » ont au contraire défendu la thèse d'un auteur unique, suivi par ce que l'on a appelé les « néo-analystes » qui ont expliqué les incohérences dans les épopées par les sources utilisées par l'auteur, antérieures à l'époque d'écriture¹⁹. Mais :

En désaccord sur presque tout, les analystes, unitaires et leurs héritiers, les tenants de la néo-analyse, se rejoignent pourtant sur un point essentiel : les uns et les autres admettaient qu'on pouvait traiter l'*Illiade* et l'*Odyssée* comme n'importe quel autre texte écrit et tenter d'identifier le ou les individus qui en étaient les auteurs. C'était méconnaître profondément la nature même de la tradition d'où sont issus les poèmes homériques, tradition qui est essentiellement orale [...].²⁰

De fait, la thèse de Parry et Lord a profondément changé le regard porté sur les épopées homériques. Elle n'a cependant pas fait l'unanimité, et a ouvert la voie vers d'autres questionnements : quand, qui, comment et pourquoi fixer le texte par écrit ?

L'origine des textes de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* fait débat parmi les spécialistes : certains sont partisans de l'hypothèse qu'il s'agit de poèmes oraux et mis par écrit plus tard par Homère ou un « pseudo-Homère », mais d'autres défendent qu'Homère les aurait inventés en s'inspirant des anciens récits et qu'il les aurait dictés pour être écrits (le poète étant aveugle ou illettré). L'illettrisme d'Homère est une thèse qui repose sur le constat que les *guslari*, poètes oraux Yougoslaves, qui savent lire et écrire sont incapables de composer des poèmes épiques semblables aux longs poèmes oraux. Homère serait « illettré par nécessité »²¹. Aujourd'hui, les thèses de Parry et Lord sont contestées, parce qu'ils comparent trop Homère aux *guslari*, qui sont par de nombreux aspects proches des aèdes antiques.

Cependant, dans son article, Nicolas Bertrand refuse une distinction antinomique entre oralité et écriture, trop souvent opposées et hiérarchisées à tort. Se plaçant dans le courant de pensées de Grégory Nagy, il défend l'hypothèse que les épopées ont évolué et se sont construites dans une tradition orale et une tradition écrite *en même temps*, pour aboutir au résultat que l'on connaît. Au fil du temps, les poèmes ont perdu leur variabilité et le nombre de versions différentes s'est amenuisé au fur et à mesure qu'elles étaient écrites. Grégory Nagy place le début de la mise par écrit des textes du milieu du VI^{ème} siècle à la fin du IV^{ème} siècle avant J-C, à Athènes, pour aboutir aux versions figées du I^{er} siècle avant J-C à Alexandrie. La cohabitation de l'épopée orale et de textes écrits s'est constatée dans les Balkans, où il a y eu également une importante tradition épique.

¹⁹ Hypothèses présentées de façon détaillée dans SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., pp.18 à 31.

²⁰ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., pp.24-25.

²¹ BERTRAND Nicolas, « L'épopée homérique, de l'oralité à l'écriture », op. cit., p.4.

Quant à Homère, on ne sait rien de ce poète pourtant célèbre. Les Grecs de l'Antiquité ne doutaient pas de son existence, au même titre qu'ils envisageaient ses œuvres comme des récits historiques et non des légendes. Mais s'il a bel et bien existé, on ignore à quelle période il a vécu, dans quel(s) pays, et même ses origines familiales. Comme les héros dont il raconte les exploits, il a fasciné les spécialistes et historiens de centaines de générations et comme l'écrit Suzanne Saïd :

Il fut même parfois présenté comme le fils d'Apollon, le dieu qui préside à la poésie, et la muse Calliope ou même du dieu Hermès. Pour faire bonne mesure, on n'a pas hésité à lui donner pour ancêtres les deux plus fameux poètes mythiques, Orphée et Musée, et lui prêter non seulement l'*Iliade*, l'*Odyssée*, les *Hymnes*, mais encore l'essentiel des poèmes du Cycle épique [...].²²

Selon une hypothèse vraisemblable basée sur les différentes langues utilisées dans les épopées – l'Ionien et l'Éolien – il serait né à Smyrne²³ et aurait ensuite vécu à Chios²⁴, à moins qu'il soit originaire de Chios. Hésiode le prétend son contemporain (il l'aurait vaincu lors d'un concours)²⁵, ce qui situe Homère au milieu du VIII^{ème} siècle avant J-C. Toutefois, certaines sources le situent au X^{ème} siècle avant J-C, d'autres encore au XVII^{ème} siècle avant J-C et enfin Hérodote le place au IX^{ème} siècle avant J-C²⁶. Ainsi, il est particulièrement difficile de situer avec précision la période à laquelle Homère aurait vécu.

On imagine un Homère aveugle, selon le vers « c'est un poète aveugle, un aède venu des montagnes de l'âpre Chios » dans le poème « À Apollon » (*Des héros et des dieux, Hymnes homériques*)²⁷, attribué à Homère et dans lequel il se désignerait directement. On a peu de renseignements sur la vie du poète, et les quelques-uns que l'on a sont, comme son origine, tirés de ces œuvres. Suzanne Saïd prend ici l'exemple²⁸ de l'accueil que lui auraient fait ses chiens à son retour chez lui, qui rappelle sans équivoque l'épisode de l'*Odyssée* dans lequel Ulysse est accueilli avec joie par son chien à son retour à Ithaque²⁹.

²² SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.13.

²³ Actuelle Izmir, deuxième ville portuaire de Turquie, au bord de la mer Égée.

²⁴ Ile grecque de la mer Égée.

²⁵ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.14 :

[...] l'épisode le plus célèbre de sa biographie, le concours qui l'aurait opposé à Hésiode lors de jeux funèbres célébrés en l'honneur d'un souverain d'Eubée, ne doit rien aux poèmes homériques : il sort tout droit du passage des *Travaux et les Jours* (v.654-657) où Hésiode raconte qu'il est sorti vainqueur d'un concours organisé à Chalcis.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ HOMERE, *Des héros et des dieux (Hymnes)*, traduit du Grec par François Rosso, Paris, éditions Arléa, coll. « Poche-retour aux grands textes », 1998, p.39

²⁸ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.15.

²⁹ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe Jaccottet, suivi par *Des lieux et des hommes*, Paris, éditions La Découverte, coll. « Littérature et voyage », 2004, chant XVII, vers 290-327, pp.309-310.

On ne sait pas non plus si Homère est véritablement l'auteur des deux épopées *l'Iliade* et *l'Odyssée*, qui lui sont attribuées depuis l'Antiquité. Au fil du temps, « Homère » est devenu une figure mythique, le modèle absolu des aèdes et des rhapsodes. À Chios, des rhapsodes se sont même revendiqués comme ses descendants directs (les Homérides³⁰). Pourtant, dès le X^{ème} siècle, des commentateurs ont remis en question l'hypothèse d'un auteur unique des épopées :

En pleine époque byzantine, la *Souda* affirme qu'Homère n'est pas responsable de la composition d'ensemble de *l'Iliade* : il se serait contenté d'écrire des « rhapsodies » qu'il promenait de ville en ville et celles-ci auraient ensuite été rassemblées par bien des gens, en particulier par le tyran d'Athènes, Pisistrate.³¹

Déjà avant cela, on sait qu'il existait une tradition latine qui supposait que les épopées homériques étaient des recueils de poèmes : Cicéron (I^{er} siècle avant J-C), l'historien Flavius Josèphe (I^{er} siècle après J-C) ou même l'orateur et historien Elie (II^{ème} siècle après J-C), ont défendu l'hypothèse d'un rassemblement des poèmes après la mort du prétendu Homère. Suzanne Saïd rappelle que cette tradition a été reprise au XVIII^{ème} siècle, lorsque les commentateurs ont recommencé à s'interroger au sujet des épopées homériques, et ont favorisé l'hypothèse selon laquelle les poèmes auraient été unifiés par Pisistrate plusieurs siècles après la mort d'Homère. Cette hypothèse suppose toutefois qu'Homère est bel et bien l'auteur des poèmes épiques. Aujourd'hui, on privilégie la thèse d'auteurs multiples qui ont modifié et enrichi les textes au fil des années, et les versions de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* qui nous sont parvenues seraient celles conservées par les Alexandrins sous la direction de Zénodote d'Ephèse :

[...] notre texte d'Homère se présente plutôt comme le fruit du travail d'édition des savants alexandrins au milieu du II^e siècle av. J.-C., travail qui a fixé, selon des critères parfois difficiles à établir, un texte plus ou moins définitif, qu'on appelle la Vulgate.³²

Malgré tout, plusieurs hypothèses s'opposent sur la création des épopées homériques et cela a créé un débat pendant plusieurs siècles, qui se poursuit toujours.

Si l'on considère le mythe comme un « récit imaginaire, appartenant à un groupe social donné, transmis de génération en génération, mis en forme et modifié par les poètes, qui enferme un sens symbolique »³³, les épopées homériques sont des mythes. Mircea Eliade précise que « le mythe raconte une histoire sacrée »³⁴, ce qui est particulièrement

³⁰ Les Homérides sont mentionnés par Platon dans le dialogue *Ion*, qui traite de poésie et des rhapsodes.

³¹ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, *op. cit.*, p.16.

³² BERTRAND Nicolas, « L'épopée homérique, de l'oralité à l'écriture », *op. cit.*, p.2.

³³ GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{ème} siècle*, Paris, éditions Ellipses, 1998, p.3.

³⁴ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Malesherbes, éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2011, p.16.

vrai dans le cas des épopées homériques qui présentent des conflits entre des dieux et des déesses, et les aventures de héros et héroïnes légendaires (Achille, Agamemnon, Andromaque, Hector, Hélène, Ménélas, Pénélope, Ulysse, *etc*). Florence Dupont, dans sa préface pour *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale* de Patricia Vasseur-Legangneux³⁵, ajoute que :

La notion contemporaine du « mythe » implique un récit commun aux différents genres littéraires, et même aux différents arts ; elle permet de ne plus prendre en compte les conditions d'énonciation de la tragédie grecque, puisqu'un mythe tragique se présente comme un simple énoncé narratif, qu'on peut condenser et isoler sans le dénaturer dans une rubrique de dictionnaire et cela dans toutes les langues. C'est un récit schématique qui s'incarnerait à volonté, dans l'épopée, le conte, le théâtre, l'image *etc*.

Pendant longtemps, c'est par le biais des tragédies antiques, ou de leurs réécritures, que les mythes grecs antiques ont été mobilisés au théâtre. Mais les mythes, dans le sens où ils sont des énoncés narratifs, peuvent être mis au plateau sans la forme tragique traditionnelle. Comme l'écrit Patricia Vasseur-Legangneux, « comme les créateurs ont projeté tous leurs fantasmes sur le répertoire grec, ils l'ont également mis sur un piédestal dont il est parfois bien difficile de le faire descendre »³⁶. Est-ce pour cette raison que les metteurs en scène contemporains délaissent les tragédies au profit d'un autre genre, qui relaye un matériau mythique encore plus ancien ? Appelant à une démythification de la tragédie grecque, Florence Dupont écrit que « la seule vraie démythification consisterait à ne plus jouer les tragédies grecques. Mais il est trop tard. Et qui nierait qu'il n'y a pas aussi un bon usage des mythes ? »³⁷. La mise en scène d'épopées vers laquelle se tournent aujourd'hui les artistes apparaît comme une alternative aux mises en scène des tragédies, et peut-être comme une tentative de faire « un bon usage des mythes ».

La mise en scène d'épopées a des enjeux particuliers, car le passage du récit poétique et épique à la scène implique une transformation de la parole et de sa réception. Le récit descriptif en vers, d'un point de vue extérieur à l'action, ne convient pas tel quel à un dispositif théâtral. De plus, ce qui est initialement destiné à être imaginé est

³⁵ DUPONT Florence « La tragédie moderne : un mythe moderne », préface de VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, éditions Presses Universitaires du Septentrion – Lettres et Arts, coll. « Perspectives », 2004, p.10.

³⁶ VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, *op. cit.* p.17.

³⁷ DUPONT Florence « La tragédie moderne : un mythe moderne », préface de VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, *op. cit.*, p.15.

désormais visible. Même si cela passe par la mise en scène, la scénographie, les costumes et le jeu des acteur·trice·s, la parole demeure centrale dans les pièces du corpus. Nous nous demanderons donc ce qu'impliquent les mises en scène des épopées homériques, dans leur forme et leur dispositif de narration. Tant dans *Iliade* et *Odyssée* que dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, les personnages mythiques s'adressent au public pour lui raconter leur histoire, devenant leurs propres narrateurs et narratrices. S'agit-il d'un héritage de la tradition de récitation/chant des épopées pendant l'Antiquité ? Peut-on parler de réappropriation(s) de la figure du rhapsode ? Ou bien la mise en scène d'épopées s'inscrit-elle dans la lignée du théâtre-récit ou de l'autofiction théâtrale ?

Il existe en effet une tradition de théâtre à la première personne, dans lequel les personnages se livrent au public et tendent à faire oublier leur dimension fictive à travers des « actes de narration performatifs »³⁸.

Ce travail sera réalisé à partir des analyses des spectacles. Pour *Iliade / Odyssée*, les analyses sont faites à partir des représentations des deux pièces du 07 octobre 2017 à la MC2: (Grenoble) et celle d'*Iliade* du 23 janvier 2018 au Théâtre de la Bastille (Paris). Un entretien avec Pauline Bayle réalisé en janvier 2018 complète les analyses, ainsi que les captations effectuées par le Théâtre de Belleville fournies par la metteuse en scène, des dossiers de présentations du dyptique et les feuilles de salle de la MC2: et du Théâtre de la Bastille. Quant aux pièces de Simon Abkarian, l'analyse de *Ménélas Rebétiko Rapsodie* est effectuée à partir de la représentation du 9 janvier 2014 au TNT (Toulouse) et d'une captation au Théâtre Vidy-Lausanne fournie par l'agence de production K Samka, ainsi que du dossier de présentation et du texte publié aux éditions Actes Sud – Papiers en 2012. Celle de *Pénélope ô Pénélope* repose sur le texte publié aux éditions Actes Sud – Papiers en 2008, des photographies et des articles de presse à son sujet.

Nous verrons dans un premier temps que la réappropriation théâtrale des épopées implique un rapport aux textes originaux, qui sont à la fois transformés et conservés par les auteur·trice·s-metteur·se·s en scène. Les artistes contemporain·e·s transforment les épopées et ont des rapports différents avec les œuvres-sources. D'un côté, Simon

³⁸ SUGIERA Malgorzata, « Stories told at the public place called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, éditions MetisPresses, coll. « Voltige », actes du colloque de Zurich (mai 2005), 2008, résumé en français, p.171.

Abkarian utilise les épopées comme un prétexte, un point de départ pour créer une œuvre intime et à caractère autobiographique, qui répond à des questionnements contemporains. Et d'un autre côté, Pauline Bayle voit dans les épopées à la fois un point de départ, un matériau, et la finalité de son travail avec *Iliade* et *Odyssée*. La narration à la première personne, point commun entre les œuvres, semble être la solution privilégiée par Pauline Bayle et Simon Abkarian pour opérer un transfert générique de l'épopée au théâtre.

Cette forme permet également d'inscrire leurs réécritures dans le paysage théâtral contemporain tout en rappelant la forme de diffusion originelle des épopées, c'est-à-dire leur récitation par des aèdes et des rhapsodes. La mise en scène des épopées interroge le traitement de cette figure antique *a priori* disparue et son transfert sur la scène contemporaine. Les metteur·se·s en scène utilisent une forme de rhapsodes pour permettre aux comédien·ne·s de se distinguer des personnages, tout en rendant les personnages mythiques proches du public contemporain.

Enfin, la réécriture et la mise en scène des épopées homériques a un caractère politique. Le rapport aux spectateurs et aux spectatrices est à interroger, car il ne s'agit pas du même type de public que celui des épopées antiques. *L'Iliade* et *l'Odyssée* offrent à Pauline Bayle et Simon Abkarian l'occasion de réunir des personnes qui ont des centres d'intérêts différents, mais une culture antique commune. *Iliade* et *Odyssée*, *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* permettent également aux metteur·se·s en scène d'interroger les représentations des hommes et des femmes, ou même de critiquer la guerre.

CHAPITRE 1. Raconter les épopées homériques au théâtre

La réécriture et la mise en scène des épopées homériques au théâtre ne va pas de soi. Pourtant, les spectacles reprenant ces œuvres se multiplient sur les scènes contemporaines. Quels rapports les artistes contemporain·e·s entretiennent-ils·elles avec les épopées antiques, tant avec leurs thèmes que leur forme narrative ?

I. Modèles contemporains

A. Le Théâtre Démodocos

Les épopées homériques peuvent être mises en scène ou mises en voix à des fins patrimoniales. Le Théâtre Démodocos, fondé en 1995 par l'helléniste et comédien Philippe Brunet, à qui l'on doit une traduction de l'*Illiade* (2010), s'est donné pour mission de « restaurer un lien entre le public et ces récits [les épopées homériques et les pièces antiques] trop souvent réservés aux manuels scolaires. »³⁹. Le Théâtre Démodocos a ainsi créé quinze spectacles et de nombreux récitals en français ou langues anciennes (grec et latin), en utilisant toujours le modèle de l'aède. En effet, si ce sont bien des comédien·ne·s qui font les lectures des épopées, ils et elles sont désigné·e·s et crédité·e·s en tant qu'« aèdes de la compagnie Démodocos » dans les génériques. Il s'agit de lectures théâtralisées, et il y a des éléments de décor en fond de scène (des colonnes antiques pour la lecture d'extraits de l'*Illiade* en novembre 2010 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et en partenariat avec les éditions du Seuil⁴⁰). Quand il s'agit de pièces antiques, les mises en scène comportent des éléments qui rappellent le théâtre antique. Par exemple, dans *Les Bacchantes, le récit d'une capture*, mise en scène des *Bacchantes* d'Euripide, les quatre comédien·ne·s portent des masques qui ressemblent

³⁹ Site internet du Théâtre Démodocos, page d'accueil, au lien suivant : <http://www.demodocos.fr/>.

⁴⁰ Extraits de la lecture disponible en ligne sur la chaîne YouTube du Théâtre Démodocos, au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=2CQiu-pgv8U&list=PL9DyHi_M5gsVKlhrIz8sFV3HXBzkvaRuF&index=16.

aux masques antiques⁴¹ et la pièce a été jouée dans le théâtre antique de Vaison-la-Romaine (le théâtre du Nymphée).

Le Théâtre Démodocos veut faire entendre les textes antiques, et non les actualiser ou en faire de nouvelles œuvres. Ce « centre de poésie et de théâtre antique » ne propose donc pas des œuvres caractéristiques de la création théâtrale contemporaine, mais peut être considéré comme une archive vivante des textes antiques, qui propose une restitution scénique des épopées homériques et des tragédies antiques sur un mode universitaire, qui se veut en partie historique. Il s'agit du même parti pris que celui du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (1936), fondé par Roland Barthes et Jacques Veil. Le Groupe a présenté les tragédies grecques en portant des masques, et en essayant d'être au plus près de ce qu'a pu être le théâtre antique, prenant alors le contre-pied d'une mode de mises en scène grandioses évoquant une antiquité imaginaire.

Cette position est minoritaire aujourd'hui et les metteur·se·s en scène contemporain·e·s ne cherchent pas à donner une vision historique des œuvres antiques. Ariane Mnouchkine, dès 1990, offre un modèle pour les artistes qui veulent mettre en scène des mythes antiques.

B. *Les Atrides* du Théâtre du Soleil

Le Théâtre du Soleil est une compagnie théâtrale fondée en 1964 par Ariane Mnouchkine et d'autres membres de l'Association Théâtrale des Etudiants de Paris : Jean-Claude Penchenat, Phillipe Léotard, Jean-Pierre Tailhade et Gérard Hardy. Dans les années 1970, la compagnie s'installe à La Cartoucherie et fait de ce squat un lieu théâtral innovant (architecture mobile, hors des institutions traditionnelles). Le Théâtre du Soleil est aujourd'hui la seule troupe de théâtre à fonctionner sur un modèle d'égalité totale entre tous·tes les technicien·ne·s et artistes.

Ariane Mnouchkine décrit le travail de sa compagnie dans les années 1981 à 1998 de cette façon : « le travail du Théâtre du Soleil s'inscrit dans un mouvement dialectique entre la recherche du théâtre contemporain et un besoin périodique d'aller réapprendre

⁴¹ Extraits du spectacle disponible en ligne sur la chaîne YouTube du Théâtre Démodocos, au lien suivant : <https://www.youtube.com/channel/UCBpx2V7Ir8Tg893X1wwrVTg>.

aux sources du théâtre »⁴². De plus, la troupe montre un attrait particulier pour les grandes fresques historiques, avec *1789* (1970), *1793* (1972) ou encore *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987). Bruno Tackels soulève d'ailleurs ce fait dans le sixième ouvrage dédié aux « écrivains de plateau », *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil* :

Qu'il s'agisse de textes prélevés dans la grande tradition théâtrale, ou qu'il s'agisse d'histoires racontées par la troupe, sous le regard aigu d'Hélène Cixous, il est frappant de constater à quel point la grande *geste épique* imprime sa marque à tous les spectacles du Soleil.⁴³

Dans ce contexte d'allers et retours entre tradition et nouveauté et d'attrait pour les œuvres colossales, on comprend qu'Ariane Mnouchkine ait eu envie de mettre en scène des tragédies grecques antiques : de 1990 à 1992, le Théâtre du Soleil a mis en scène quatre tragédies antiques, formant la tétralogie *Les Atrides*, avec *Iphigénie à Aulis* d'Euripide (1990)⁴⁴, *Agamemnon* d'Eschyle (1990)⁴⁵, *Les Choéphores* d'Eschyle (1991)⁴⁶ et *Les Euménides* d'Eschyle (1992)⁴⁷. Mises bout à bout, les quatre pièces racontent, de façon chronologique, le départ en guerre des Grecs et le retour d'Agamemnon chez lui, vainqueur mais assassiné par son épouse Clytemnestre – qui ne lui a pas pardonné le sacrifice d'Iphigénie – puis vengé par ses enfants Electre et Oreste. C'est ainsi tout l'histoire de la famille royale qui est retracée, depuis le sacrifice d'Iphigénie, fille d'Agamemnon, jusqu'au jugement de son frère Oreste par les Érinyes pour avoir assassiné sa mère Clytemnestre.

Si les textes sont les traductions de ceux d'Eschyle et Euripide, les mises en scène d'Ariane Mnouchkine étaient innovantes en 1990, opérant un tournant dans la façon de

⁴² MNOUCHKINE Ariane, citée par ThéâtreContemporain.net, article « Le Théâtre du Soleil », disponible au lien suivant : <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Ariane-Mnouchkine/presentation/>.

⁴³ TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Écrivains de plateau VI*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2013, p.30.

⁴⁴ *Iphigénie à Aulis*, traduction de Jean BOLLACK, mise en scène d'Ariane MNOUCHKINE, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François avec les sculptures d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet, création le 16 Novembre 1990 à la Cartoucherie. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-iphigenie-1990-162>.

⁴⁵ *Agamemnon*, traduction d'Ariane MNOUCHKINE, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François avec les sculptures d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet, création le 24 Novembre 1990 à la Cartoucherie. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-agamemnon-1990-3>.

⁴⁶ *Les Choéphores*, traduction d'Ariane MNOUCHKINE, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François avec les sculptures d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet, création le 23 Février 1991 à la Cartoucherie. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-les-choephores-1991-4>.

⁴⁷ *Les Euménides*, traduction de Hélène CIXOUS, mise en scène d'Ariane MNOUCHKINE, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François avec les sculptures d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet, création le 26 Mai 1992 à la Cartoucherie. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atrides-les-eumenides-1992-5>.

mettre en scène des pièces antiques. En effet, loin de coller à la tradition, la metteuse en scène a délocalisé les univers des pièces en Asie, créant un effet d'étrangeté et de mise à distance très fort. Dans un entretien avec Fabienne Pascaud le 13 avril 2004, Ariane Mnouchkine parle de sa posture au début du travail sur *Les Atrides* : « Je ne savais rien de la tragédie antique. Juste que ça ne devait pas être comme celles que j'avais vues dans ma jeunesse avec draps de lit et grandes chaussures. Et voix d'outre-tombe. Quel ennui ! »⁴⁸. L'innovation dont a fait preuve le Théâtre du Soleil pour cette tétralogie vient du refus de jouer selon une tradition d'imitation de ce que l'on a pu imaginer être le théâtre antique.

Dans *Les Atrides*, la société grecque antique est transposée au Japon, par les costumes qui sont des vêtements traditionnels japonais :



Figure 1 : Photographie du Théâtre du Soleil, d'Agamemnon : le chœur.



Figure 2 : Photographie du Théâtre du Soleil, d'Agamemnon : Clytemnestre.

La dimension traditionnelle des *Atrides* est celle des théâtres balinais et japonais, qui sont des formes de spectacles qui reposent sur des traditions culturelles ancestrales.

La transposition dans un ailleurs est assumée et revendiquée. La gestuelle des comédien·ne·s est issue du théâtre balinais, avec un jeu très corporel et dans lequel les comédien·ne·s sont masqué·e·s. Dans les mises en scène d'Ariane Mnouchkine les comédien·ne·s ont le visage maquillé en blanc, ce qui évoque plutôt les acteurs de kabuki (genre de théâtre japonais). De plus, dans *Agamemnon*, le roi est interprété par Simon

⁴⁸ MNOUCHKINE Ariane, entretiens avec Fabienne PASCAUD, *L'art du présent*, Paris, éditions Plon, 2005, réédition de 2010, « Treizième rencontre : Et le Soleil se met à la tragédie grecque », p.158.

Abkarian avec un léger accent⁴⁹, ce qui rend le personnage encore plus éloigné et étrange.

Comme le souhaitait Ariane Mnouchkine :

La puissance de la tétralogie des Atrides du Soleil est qu'elle évite toute forme de retour à l'origine, même si ces textes sont notre fond commun à tous : un monde qui rebat les cartes du nôtre. Tout l'enjeu était d'abandonner tous ces clichés qui brouillent le théâtre grec, et le rendent si souvent décalé, inaudible, en le tournant résolument vers l'Orient, par le biais de civilisations antérieures, comme celles de Mycènes ou d'Assyrie ; ou encore en puisant dans les formes orientales, comme le kabuki ou le kathakali. C'est par cet apparent détour que ces textes si anciens ont retrouvé une incroyable force de persuasion sur les spectateurs contemporains.⁵⁰

S'il y avait déjà eu des mises en scène déplaçant le mythe dans un ailleurs avant celles du Théâtre du Soleil⁵¹, c'est cette « force de persuasion sur les spectateurs contemporains » qui fait de la tétralogie un véritable modèle pour les metteur·se·s en scène contemporain·e·s. Avec ces œuvres, Ariane Mnouchkine a montré qu'on pouvait innover avec des textes antiques grâce à une « double attention au passé et au présent »⁵².

Le passage de l'épopée à une œuvre théâtrale implique cependant d'autres enjeux et modes de réappropriations que dans le cas d'une réécriture et/ou mise en scène d'une tragédie. Nous travaillons ici sur des spectacles mis en scène par leur auteur·trice. Les textes sont écrits directement pour la scène et donc destinés à une compréhension immédiate et non médiatisée par le livre, comme c'est le cas quand un·e auteur·trice dramatique écrit une pièce sans qu'elle soit destinée à être immédiatement mise en scène (même si elle est écrite dans le but d'une future mise en scène).

Dans *Iliade* et *Odyssée* de Pauline Bayle et dans *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian, le texte est l'élément central du spectacle. Dans ces quatre cas, il peut être indépendant de la représentation : Pauline Bayle a écrit les textes avant de commencer le jeu au plateau, même si ceux-ci ont pu évoluer pendant les répétitions et bien qu'ils ne soient pas publiés, ils existent sous forme écrite (ce sont des

⁴⁹ Comme on peut l'entendre dans le film des répétitions (disponible en ligne au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=fjPiUNbyVsM&t=1233s>).

⁵⁰ TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Écrivains de plateau VI*, op. cit., p.81.

⁵¹ On peut citer, par exemple, *Orestie* de Jean-Louis BARRAULT (1955) dans laquelle il y avait de la musique brésilienne et des transes, *Antigone* de Jean VILAR (1960) qui intégrait une question politique de son époque (la Guerre d'Algérie), ou les trois *Electre* d'Antoine VITEZ (1966, 1971 et 1986), qui résultait de différentes appropriations de la tragédie de Sophocle.

⁵² TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Écrivains de plateau VI*, op.cit., p.80.

« manuscrits de plateau »). Quant à Simon Abkarian, il a publié les textes de ses spectacles.

II. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian

Simon Abkarian a longtemps été comédien au Théâtre du Soleil et on peut placer ses spectacles *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie* dans l'héritage direct des *Atrides*.

A. Récupération de thèmes dans les épopées homériques

Dans *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Simon Abkarian a choisi un élément de l'*Odyssée* et de l'*Iliade* d'Homère et a écrit autour de ce motif. On reconnaît l'univers homérique et ses héroïnes malgré une distance évidente entre les pièces et les épopées.

1. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* : l'histoire d'amour avant le récit de guerre

Si ni le texte d'Homère ni ses traductions ne sont directement visibles dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, la pièce est intrinsèquement liée à l'*Iliade*. Dès le titre, la pièce est placée dans la lignée homérique : Ménélas est un personnage mythique de l'*Iliade* et le terme « rapsodie » évoque Homère et les rhapsodes qui ont diffusé l'épopée.

Avec le titre *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, l'auteur revendique une filiation avec l'épopée antique, et affirme la dimension de réécriture de son œuvre. Le fait de placer Ménélas au premier plan indique un changement de point de vue par rapport à l'*Iliade* d'Homère, dans laquelle on suit de très nombreux personnages, surtout Achille et Hector. Ménélas n'est pas un héros important dans l'épopée antique, ni par ses actions ni par la place qu'il occupe dans l'œuvre : dans l'ensemble de l'*Iliade*, on relève 411 fois le nom

« Achille » et 470 fois celui d'« Hector », alors que « Ménélas » n'est écrit que 141 fois⁵³. Le choix d'axer une pièce sur Ménélas est un parti pris différent de celui de l'œuvre-source et va bien dans le sens d'un processus de réécriture.

Simon Abkarian a récupéré les personnages de l'*Illiade* sans conserver le point de vue à partir duquel la guerre est décrite. D'ailleurs, dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie* la guerre est secondaire et c'est la relation entre Ménélas et Hélène qui est racontée. La démarche de l'auteur-metteur en scène est semblable à celle de Jean-René Lemoine avec *Iphigénie*⁵⁴, pièce écrite la même année que *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Les deux pièces ont en commun leur forme monologuée, la mise en avant d'un personnage essentiel dans l'origine de la Guerre de Troie mais toutefois secondaire dans l'*Illiade* d'Homère, voire absent dans le cas d'Iphigénie. Iphigénie a été sacrifiée par son père, Agamemnon, afin que les navires grecs puissent partir en mer pour aller à Troie, et Ménélas a été le prétexte d'Agamemnon pour aller piller les richesses de Troie quand Hélène s'est enfuie avec Pâris. Comme dans l'œuvre de Jean-René Lemoine, Simon Abkarian a créé une personnalité au personnage mythique, en lui conférant une intériorité et l'expression de ses sentiments.

Dans cette réécriture, en plus de Ménélas qui parle et se nomme, plusieurs personnages de l'*Illiade* et de sa mythologie sont mentionnés : Hélène, Pâris et Agamemnon à de nombreuses reprises, mais aussi Léda, Priam, Hercule, Aphrodite qui sont tous nommés dès la première page⁵⁵, Arès⁵⁶ ou Chiron⁵⁷. Dans la même tirade⁵⁸, sont cités : « Nestor pasteur de trouble », « le grand Ajax, fils de Télamon », « Ajax le petit, fils d'Oïlée », « Ulysse le fils de Laërte, Ulysse le retors », « Diomède le fils de Tydée », et « Achille l'égal des dieux et avec lui le bouillonnant Patrocle ». Ce paragraphe rappelle le chant II de l'*Illiade*, dans lequel sont listés tous les chefs grecs, leur lignée et le nombre de navires et de guerriers les accompagnant à Troie⁵⁹. Ici, Ménélas anticipe sur la

⁵³ Relevé effectué à partir d'une traduction libre de droit de *L'Illiade*, disponible en ligne sur le site internet « Atramenta », au lien suivant : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre1507-alternative.html>.

⁵⁴ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, éditions Les Solitaires intempestifs, 2012.

⁵⁵ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2012, p.7, à 11min.50 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁵⁶ *Ibid.*, p.12, à 22min.17 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁵⁷ *Ibid.*, p.13 (supprimé dans le spectacle le jour de la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*).

⁵⁸ *Ibid.*, p.16 (supprimé dans le spectacle le jour de la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*).

⁵⁹ HOMERE, *L'Illiade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, Paris, éditions Actes Sud, Babel, coll. « Classiques », 1995, pp.29-56.

chronologie de l'*Illiade*, car il ne fait qu'imaginer ce qui se passerait s'il acceptait le départ en guerre réclamé par Agamemnon. Une partie de lui le pousse à partir en guerre : « Les Achéens n'attendent que toi. »⁶⁰. Le contexte mythique est rappelé, et même affirmé, dès le début de la pièce.

En revanche, il faut noter que le long passage dans lequel Ménélas liste les guerriers n'apparaît pas dans la captation fournie par l'agence de production de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Vu la taille de l'extrait supprimé, il ne s'agit probablement pas d'une erreur de texte de la part de Simon Abkarian mais plutôt d'un choix conscient. Le contexte mythique est donc plus clair dans la pièce que dans le spectacle, qui ancre davantage l'œuvre dans l'univers visuel et sonore de la Grèce des années 1920-1930 en ne conservant que l'entourage proche de Ménélas (Hélène, Agamemnon ou Pâris) et les noms de dieux et déesses (Arès, dieux de la guerre, et Aphrodite, déesse de l'amour, sont souvent invoqué·e·s).

Toutefois, si l'on peut parler de réécriture, il ne s'agit pas directement de celle de l'*Illiade*, mais plutôt d'un prologue et d'un épilogue à l'épopée : il y a une ellipse sur la guerre elle-même, pourtant au cœur de l'*Illiade*. Là encore, on peut établir une comparaison avec la pièce de Jean-René Lemoine, qui s'attache à combler un vide laissé par les textes (les tragédies d'Euripide) en développant un nouveau point de vue sur le mythe, en créant des motivations personnelles et intimes qui s'opposent au sens de l'honneur propre à la société grecque antique présentée dans les épopées. Dans cette pièce, la Guerre de Troie est résumée par la mort de Pâris et le reste est complètement évacué en une phrase (« De ce pays, qui jadis portait le nom de Troie, il ne reste qu'un champ de sel et de cendre. »)⁶¹. Si la guerre correspond à l'utilisation du temps présent pour les verbes d'action (la mort de Pâris : « j'enfonce mon épée »⁶²) alors que jusqu'à présent la guerre n'était évoquée qu'au futur et au conditionnel, les dix années de la Guerre de Troie sont évoquées en six minutes dans un spectacle d'une heure dix-neuf, et en une double page dans le texte édité. Cette ellipse se fait au profit de l'avant-guerre et de l'après-guerre, comme si Simon Abkarian souhaitait dévoiler ce qu'Homère avait gardé sous silence.

Si l'auteur ne garde en apparence qu'un motif de l'épopée d'Homère (la relation entre Ménélas, Hélène et Pâris), il conserve pourtant aussi, et surtout, un autre motif : dans les

⁶⁰ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.16, à 31min.24 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁶¹ *Ibid*, pp.28-29, à 1h09 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁶² *Ibidem*.

deux cas, l'œuvre expose les conséquences d'un événement d'ordre privé sur la vie publique. L'*Illiade* rapporte les conséquences de la dispute entre Achille et Agamemnon sur la guerre qui dure depuis déjà neuf ans. La Guerre de Troie est elle-même la conséquence directe d'une querelle entre les déesses Aphrodite, Héra et Athéna qui se répercute sur les humains⁶³. Dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, Ménélas raconte les conséquences du départ d'Hélène avec Pâris, c'est-à-dire sa douleur et le départ en guerre contre Troie. La dispute d'Achille et Agamemnon ne serait qu'une dispute entre deux hommes jaloux l'un de l'autre s'ils n'étaient pas respectivement le plus fort des Grecs et le roi des Grecs, et la fuite d'Hélène avec Pâris ne serait que la séparation d'un couple marié si Ménélas et Hélène n'étaient pas roi et reine d'Argos.

La proximité entre la réécriture de Simon Abkarian et l'épopée d'Homère se fait donc avec les références explicites à l'*Illiade*, et plus largement à la Guerre de Troie, et avec la thématique générale de l'exposition de conséquences qui sous-tend les deux œuvres. La fin de la pièce s'éloigne de l'*Illiade* pour se rapprocher de l'*Odyssée*, quand Télémaque rend visite à Ménélas et Hélène et que le roi d'Argos raconte la façon dont il a récupéré son épouse, son retour et ses récits sur la guerre. La réécriture est donc aussi nourrie de la deuxième épopée homérique, même si elle n'apparaît que brièvement⁶⁴.

Dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, l'importance de l'écrit ne se constate pas uniquement avec la publication du texte : du texte est visible sur scène, sous forme de surtitres. Le sur-titrage est pensé comme un élément constitutif de la scénographie en étant projeté sur la nappe blanche de la petite table autour de laquelle le comédien, le chanteur et le musicien sont assis. Il s'agit de la traduction en français des paroles des chants rébètes, en grec moderne, projetée en direct sur la table. La table est assez petite, et les membres du public ne peuvent pas tous lire le texte, ou très mal, en fonction de leur place dans la salle.

⁶³ Mythe de la Pomme de Discorde, raconté dans *Des Chants Cypriens*, antérieur aux épopées homériques (aujourd'hui perdu) : la déesse de la discorde Éris, pour se venger de ne pas avoir été invitée au mariage de la déesse Thétis et mortel Pélée (les parents d'Achille), lance une pomme d'or destinée « à la plus belle » des déesses. Aphrodite, Héra et Athéna demandent à Pâris de désigner la plus belle d'entre elles. Pâris choisit en change de l'amour de la plus belle des mortelles : Hélène.

⁶⁴ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.29, à 1h10 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.



Figure 4 : Photographie de Ménélas Rebétiko Rapsodie de Simon Abkarian



Figure 3 : Photographie de Ménélas Rebétiko Rapsodie de Simon Abkarian

Les chants rébètes ne sont pas présents dans l'édition du texte *Ménélas Rapsodie*. Les surtitres permettent de les rendre visibles et les chants rébètes⁶⁵ ne disparaissent alors pas totalement quand le chanteur termine. Les photographies et la captation du spectacle témoignent de leur existence et les conservent même après les représentations. Un lecteur de la pièce qui n'a pas vu le spectacle ne peut pas savoir qu'il lui manque une partie du texte, et les surtitres forment une sorte de nouveau livre, sur un support différent de l'impression traditionnelle, offert aux spectateurs et spectatrices. Ces chants racontent une histoire d'amour et ont la même forme que le texte de Simon Abkarian (un monologue à la première personne du singulier, adressé à l'être aimé parti⁶⁶). L'écriture sur scène crée un phénomène de coprésence, avec la parole redoublée par l'écriture. Les surtitres apportent un élément visuel de monologue fleuve, et mettent *en page* ce que dit le comédien.

La présence de texte sur scène est significative dans le cadre d'une réécriture car elle inscrit la démarche de Simon Abkarian dans un rapport avec la traduction, qui découle en partie de son choix de situer la pièce en Grèce. L'auteur-metteur en scène ne traduit pas Homère, mais il traduit quand même du Grec (moderne) et nous fait entendre la langue grâce aux chants rébètes. Si la traduction en direct sur scène n'est pas significative dans l'absolu (il s'agit d'une pratique courante), celle-ci a un statut particulier par rapport à la traduction traditionnelle, car le spectacle est en Français : la traduction est un ajout, un deuxième texte en creux que l'on n'est pas obligé de lire pour comprendre le spectacle.

⁶⁵ Chants en grec, sur la musique du bouzouki.

⁶⁶ Se reporter à la photographie *Figure 3*.

2. Pénélope ô Pénélope : le retour du soldat et l'attente de ceux et celles qui restent

Pénélope ô Pénélope est une réécriture de la fin de l'*Odyssée* d'Homère, du retour d'Ulysse jusqu'à sa vengeance (à partir du chant XIII). Selon les catégories de Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*⁶⁷, cette réécriture est de l'ordre de « l'hypertexte ». Il s'agit d'un « texte dérivé d'un texte antérieur » « par transformation indirecte » c'est-à-dire « imitation »⁶⁸. Cette réécriture par imitation est revendiquée explicitement par Simon Abkarian, auteur, metteur en scène et comédien de la pièce, dans sa note d'intention :

J'ai voulu écrire une pièce sur la vie de ma mère, écrire l'histoire d'une femme qui attend son homme, chercher ce qu'il y a de Pénélope en elle car ce personnage, comme celui d'Ulysse, sont parmi les colonnes célestes qui soutiennent le grand chapiteau de mon imaginaire. J'ai voulu faire exister une reine de théâtre, une reine ordinaire, une reine d'aujourd'hui. C'est d'elle, Dinah-Pénélope, qu'ont surgi tous les autres : Elias-Ulysse, Théos- Télémaque, Ante-Antinus, Nouritsa-la Nourrice.⁶⁹

L'auteur exprime clairement un désir de lier mémoire collective et mémoire personnelle, en identifiant des personnages inspirés de la réalité à des personnages mythiques. Les noms des personnages de *Pénélope ô Pénélope* sont très proches de ceux de l'épopée homérique, et même s'ils ont été actualisés et ancrés au Liban, il y a d'évidentes proximités sonores entre « Théos » et « Télémaque », « Ulysse » et « Elias », « Ante » et « Antinus » et surtout « Nouritsa » et la « nourrice ». Seule « Dinah » - « Pénélope » n'est pas évident, et pourtant elle est directement rapprochée à son pendant mythique dans la pièce : « Tu n'es pas Pénélope ô Pénélope, ton Ulysse ne reviendra pas »⁷⁰. Paradoxalement, cette phrase fait bien du personnage la Pénélope du mythe en l'identifiant clairement et non uniquement par un rapprochement de leur vie.

Si les noms des personnages renvoient à ceux de l'épopée homérique, les personnages eux-mêmes ont changé. En effet, Nouritsa n'est pas, comme son nom l'indique, la Nourrice, mais le fantôme de la mère d'Elias (Anticlée dans l'*Odyssée*, qu'Ulysse rencontre chez les morts). Simon Abkarian joue avec les sonorités et crée un effet de surprise contrastant avec l'effet de reconnaissance vis-à-vis des autres personnages. La Nourrice (Euryclée) et Anticlée ne sont pas des personnages très différents dans l'*Odyssée*, puisqu'elles ont toutes les deux une posture maternelle envers

⁶⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

⁶⁸ *Ibid*, p.14.

⁶⁹ ABKARIAN Simon, note d'intention de *Pénélope ô Pénélope*, fourni par Le K-Samka, p.4.

⁷⁰ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2009, p.47.

Ulysse, même si leur fonction n'est pas la même : Anticlée lui donne des nouvelles de Pénélope, Télémaque et Laërte, et Euryclée le reconnaît et pousse Pénélope à le reconnaître aussi. Dans *Pénélope ô Pénélope*, Nouritsa prend en charge ces deux fonctions : elle prévient Elias que Dinah l'attend (« Elle t'attend, mais tu tardes à rentrer. »⁷¹) comme Anticlée dit à Ulysse « Pénélope attend avec patience / en ton palais ! »⁷², et à la fin, elle décrit le massacre d'Ante (« les membres de l'homme tressautent au hasard de la hache »⁷³) comme la Nourrice informe Pénélope de la mort des prétendants (« autour de lui, occupant la terre battue, / ils gisaient l'un sur l'autre »⁷⁴).

Mais Elias est ici le contraire d'Ulysse : c'est un homme usé, un mendiant plein de remords qui rentre chez lui mais ne veut pas retrouver sa famille, et qui refuse catégoriquement d'envisager le moindre meurtre. On est très loin de l'homme rusé, qui se déguise et fomenté un plan pour exterminer les prétendants avant de récupérer sa maison et sa femme. Cet Elias est un Ulysse déchu, dont les faiblesses sont typiquement humaines. Le sentiment de culpabilité qui le ronge est inimaginable pour un héros mythique, caractérisé par le sentiment guerrier et la recherche de la gloire. Comme Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, ce personnage est tiraillé entre sa vie et la guerre, entre sa culpabilité et les meurtres qu'il a commis. Pourtant, le texte est parsemé d'indices qui assimilent Elias à Ulysse. Dès sa troisième réplique, il dit au fantôme de sa mère « je ne suis personne »⁷⁵, et celle-ci lui répond en le qualifiant de « faux mendiant »⁷⁶. Or, dans l'*Odyssée*, Ulysse dit au Cyclope Polyphème qu'il est « Personne » et Athéna le déguise en mendiant à son retour à Ithaque.

Quant à Dinah, si son nom ne ressemble pas à « Pénélope », elle lui ressemble par sa situation et son comportement : elle attend son mari quoi qu'il lui arrive, refusant de se remarier malgré les contraintes, et est poussée à le faire sous peine de voir la vie de son fils menacée. Elle est mise au centre de la pièce, alors que dans l'épopée Pénélope est en retrait, et est même mise à l'écart par Ulysse et Télémaque au moment de la résolution (pendant le massacre des prétendants, Pénélope est remontée dans sa chambre).

Comme pour *Ménélas Rebético Rapsodie*, Simon Abkarian a prélevé un motif de l'*Odyssée* (l'attente de Pénélope) et l'a développé bien plus que dans l'épopée homérique,

⁷¹ *Ibid*, p.20.

⁷² HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Phillipe JACCOTTET, *op.cit.*, chant XI, vers 181-182, p.200.

⁷³ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.73.

⁷⁴ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Phillipe JACCOTTET, *op.cit.*, chant XXIII, vers 46-47, p.408.

⁷⁵ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.16.

⁷⁶ *Ibidem*.

en en faisant le point central de la fable et en écrivant à partir de cela. Il précise dans un entretien avec Anne Alvaro qu'il est « parti de l'histoire de ma mère, qui elle-même est habitée par d'autres femmes, par une lignée de femmes. [...] C'est elle la matrice. Elle contient tous les autres personnages »⁷⁷. En associant Pénélope à sa mère, Simon Abkarian propose une vision très personnelle et intime de sa Pénélope, Dinah, et développe ainsi le personnage épique et sa douleur.

Si l'on peut bien parler de réécritures au sujet des pièces de Simon Abkarian, c'est parce que dans ces deux cas, l'auteur a choisi de reprendre des thèmes des épopées homériques et de convoquer un imaginaire épique antique autour des personnages. L'ancrage dans le mythe universalise les drames personnels décrits par Simon Abkarian, tant d'un point de vue géographique (il se passe la même chose en Grèce, au Liban, en France) qu'historique (aux X^{ème} siècle av. J-C, XX^{ème} siècle, XXI^{ème} siècle).

B. Réappropriation de la forme narrative des épopées

Simon Abkarian renoue avec une forme théâtrale traditionnelle : le monologue. Très présent dans le théâtre antique (notamment dans celui d'Eschyle), le monologue s'est peu à peu effacé au profit du dialogue, sans toutefois disparaître. Les artistes contemporains semblent vouloir « raconter des histoires »⁷⁸, contrairement à de nombreux·ses auteur·trice·s et metteur·se·s en scène à la fin du XX^{ème} siècle quand « la fragmentation, l'élimination de toute hiérarchie, le croisement des points de vue, la déconstruction narrative occupaient dorénavant le terrain »⁷⁹. Or, les épopées homériques racontent bien des histoires, et pour garder cela, Simon Abkarian propose de revenir à des formes monologuées et des récits adressés au public.

En effet, le personnage éponyme de *Ménélas Rebético Rapsodie* est en permanence dans la narration. Ses récits, s'ils sont tous adressés au public, comportent des différences dans les degrés de jeu et de narration. On distingue des adresses à Hélène (pourtant absente), entrecoupées par le personnage qui s'adresse à lui-même, ainsi que des moments

⁷⁷ Entretien dans le dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, fourni par Le K-Samka, p.37.

⁷⁸ MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, éditions MetisPresses, coll. « Voltiges », 2012.

⁷⁹ *Ibid*, « Introduction » de PRALONG Michèle, p.11.

où les paroles d'autres personnages sont rapportées, par des discours directs rapportés, présentés comme tels ou non.

1. *Parole intime et récit de soi*

La majorité du monologue de Ménélas est adressée à une destinataire nommée, Hélène. Le tutoiement est constant et direct. Le reste du texte est aussi adressé, mais au personnage lui-même, qui se tutoie et se violence verbalement, ainsi qu'à Pâris et aux dieux et déesses interpellé·e·s en une phrase (« Salut à toi Arès ! / Donne libre cours à l'apprêché de mon cœur »⁸⁰).

Malgré une adresse face au public, ce dernier ne semble pas pris en compte en tant qu'entité « public », contrairement aux épopées homériques qui sont explicitement adressées à un auditoire (la présence du poète implique une adresse) ou au diptyque de Pauline Bayle dans lequel les personnages s'adressent régulièrement à des foules. Pourtant, tout récit de soi suppose un·e lecteur·trice ou spectateur·trice, puisqu'il s'agit d'exposer une intériorité normalement cachée. Pour s'exposer et s'exhiber, il faut des témoins. Le statut du public est donc à questionner : qui est-il dans la fiction ? Plusieurs réponses, toutes imparfaites, s'offrent à nous : le public représente une Hélène absente, ou une version idéalisée d'Hélène qui hante le personnage, ou encore un ami de Ménélas. On peut également supposer que le public ne représente rien d'autre que lui-même, un groupe de spectateur·trice·s, ou encore des spectateurs et des spectatrices individuel·le·s pouvant recevoir ce « tu » lancé par le personnage de la façon dont ils et elles le souhaitent.

En mettant en scène un personnage à la fois réaliste et mythique, s'adressant au public comme à un confident, *Ménélas Rebético Rapsodie* rappelle les exemples pris par Malgorzata Sugiera pour travailler sur les effets de réel dans les récits de soi au théâtre, notamment *Savannah Bay* de Marguerite Duras⁸¹. En effet, le personnage principal est son narrateur et s'adresse au public, alors placé dans le rôle de témoin « sans qu'il soit

⁸⁰ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.27, à 1h.03.23 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

⁸¹ SUGIERA Malgorzata, « Stories Told at the Public Place Called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, op.cit.

cependant invité à adopter le principe traditionnel de projection et d'identification »⁸². Le public ne s'identifie pas à Ménélas, mais l'écoute.

Même s'il y a un destinataire et une adresse claire, on comprend que la parole du personnage est une parole intime. Le texte publié a d'ailleurs la forme d'un journal intime. Il s'agit d'un récit de soi au sens propre : quelqu'un écrit / parle à la première personne et expose ses sentiments les plus personnels.

Depuis les années 1960 (on peut mentionner le Living Theatre et le « scandale d'Avignon » en 1968 avec *Paradise Now*, dans lequel les comédiens et comédiennes se dénudaient et s'enlaçaient), le corps est exhibé au théâtre, exposé dans sa nudité et sa trivialité, allant parfois jusqu'à l'acte sexuel réel sur scène. Mais dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, aucun corps nu ou sensuel. Le corps des musiciens est caché derrière la table, et celui de Simon Abkarian, même si c'est un corps dansant, n'est pas mis en avant, tant la danse est codifiée.

En revanche, la sexualité est une composante principale du texte de Ménélas, qui évoque sa relation sexuelle avec Hélène et qui imagine celle de Pâris et Hélène. Au-delà des passages de descriptions d'actes sexuels à proprement parler, le texte entier est parsemé de métaphores et comparaisons sexuelles et d'un vocabulaire très cru évoquant une sexualité animale et débridée. Le personnage se livre entièrement au public, allant jusqu'à lui exposer ses fantasmes ou ses propres expériences passées. Au cours du monologue, Ménélas commence à décrire une relation charnelle entre Hélène et Pâris :

La chambre hurle de plaisir.
Le palais de Priam tout entier hurle de plaisir.
Ne sachant plus quoi crier ta femme mord ses propres seins, le repousse du pied et lui offre sa croupe.
Sa nuque, ses épaules et son dos, la chute de ses reins frémissent comme une génisse que l'on vient de marquer.
Il la tient par les cheveux, l'insulte en l'embrassant, la chevauche, la frappe jusqu'au sang, l'embrasse à pleines dents.
[...]
Les yeux se révulsent.
La chair humide claque contre la chair humide.
[...]
Il s'enfonce en elle plus profond, fond sur elle.
En elle, se confond.
L'enserme par la peau de ses hanches, par la peau de ses reins, par la peau de sa peau, il déchire les flancs immaculés, crie son nom à tue-tête.⁸³

⁸² Résumé en français de SUGIERA Malgorzata, « Stories Told at the Public Place Called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, op. cit., p.171

⁸³ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., pp.17-18, de 36min.12 à 38min. dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

Hélène est associée à un animal (« génisse », « croupe », « chevauche »), et à d'autres moments à une « chienne »⁸⁴ ou à une « jument en chaleur »⁸⁵. Simon Abkarian s'inscrit ainsi dans l'héritage des textes antiques, dans lesquels Hélène est désignée comme une « chienne »⁸⁶, « une prostituée [...] traîtresse »⁸⁷.

L'acte sexuel est diabolisé lorsqu'il est associé à une réalité redoutée. Mais il est au contraire sublimé quand il s'agit de souvenirs :

De notre corps à corps, naissait une danse.
Toute vêtue d'ivresse, elle s'offrait à nous.⁸⁸

Ou encore :

Avides l'un de l'autre, nos têtes se vidaient.
Entre nous, aucune pensée n'avait de place, seule l'eau de nos ébats partout se faufilait.
La terre sur son axe cessait de tourner.⁸⁹

Dans ces derniers cas, les métaphores poétiques remplacent le vocabulaire du monde animal précédemment relevé.

Le rapport au corps, et surtout à la sensualité et à la sexualité, se trouve également dans *Pénélope ô Pénélope*, qui use des mêmes comparaisons. Dans les deux pièces, l'amant·e absent·e (Hélène ou Ulysse) est fantasmé·e, et l'absence est ressentie physiquement par le personnage-narrateur·trice qui attend un corps sexué plus qu'une personne⁹⁰.

La parole du personnage contient une grande violence. Ménélas est un personnage double, en conflit avec lui-même. Ce conflit s'exprime concrètement par un dédoublement du personnage qui s'invective à voix haute. Lorsqu'il se parle, il ne cesse de s'ordonner « Lève-toi ! », « debout ! » ou « écoute ! », de façon très sèche, voire agressive. Quand Ménélas s'adresse à lui-même, le public semble ne plus exister et ces ordres ne sont pas censés être entendus par d'autres personnes, contrairement au reste du

⁸⁴ *Ibid*, p.29 (supprimé dans la mise en scène, remplacé par des chants).

⁸⁵ *Ibid*, p.12, 22min.15 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁸⁶ HOMÈRE, *L'Iliade*, par Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant VI, vers 356, p.134.

⁸⁷ EURIPIDE, *Electre*, dans *Théâtre Complet 1*, traduit du Grec par Henri BERGUIN et Georges DUCLOS, Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1967, p.141.

⁸⁸ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, *op. cit.*, p.8, à 13min. dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁸⁹ *Ibid*, p.21, à 51min. dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁹⁰ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.14 : « DINAH. Tu veux me faire oublier Elias ? [...] Moi c'est un homme que j'attends, un homme capable de me remplir, de m'habiter, de m'assouvir toute entière. Tu ne dis plus rien ? J'ai visé juste, tu veux faire taire un homme, parle-lui de la taille de son sexe ».

monologue. Il y a ainsi des différences de degrés de prise en compte du public. Le personnage oscille entre un discours adressé au public et à lui-même, un dialogue avec un tiers silencieux (Hélène / le public) et un soliloque.

Dans le texte, ces changements d'adresse ne sont pas manifestes, alors qu'ils le sont sur scène par des changements d'attitudes physiques du personnage. Quand il s'adresse à lui-même, Ménélas est sûr de lui, tandis qu'il est plus hésitant et ses postures sont celles d'un homme fragile et affaibli quand il parle à Hélène.

Cette parole particulièrement intime, qui dévoile les désirs profonds des personnages uniquement de façon verbale, va de pair avec le récit de soi. En effet, en dévoilant jusqu'à leur intimité sexuelle, les personnages de Simon Abkarian (surtout Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*) invitent les spectateur·trice·s à croire en leur sincérité.

La trivialité des descriptions faites par les personnages permet de sortir du mythe en faisant des héroïnes des personnages de chair. Si la mythologie grecque est peuplée d'histoires d'adultères et de viols, faisant de la sexualité une composante importante dans la construction des héroïnes, l'abondance de détails de *Ménélas Rebético Rapsodie* ancre le spectacle dans une réalité sensible, dans laquelle ne sont pas les épopées homériques. En effet, dans l'*Illiade* d'Homère, on sait qu'Hélène est l'épouse de Ménélas et la maîtresse de Pâris, mais l'acte sexuel n'est réellement évoqué qu'une seule fois, par Pâris (à l'exception de l'épisode du stratagème d'Héra à l'encontre de Zeus) :

« [...] Viens ! Livrons-nous sur cette couche au plaisir de l'amour.
Jamais encore pareille ardeur n'a envahi mon âme,
Même quand, t'arrachant à l'aimable Lacédémone,
Je t'emmenais de force à bord de mes rapides nef
Et que nous nous unîmes dans l'îlot de Cranaé,
Tant je t'aime à cette heure et me sens fondre de désir. »
Lors il gagna le lit et son épouse le suivit.⁹¹

L'écriture de Simon Abkarian est beaucoup plus crue et violente, exposant les corps des personnages, surtout celui d'Hélène, là où Homère suggère un rapport sexuel en une phrase (« il gagna le lit »).

Le jeu d'acteur reste cependant très pudique et il n'y a pas de surreprésentation de la sexualité. Au contraire, il permet de faire entendre la brutalité du texte et d'en faire ressortir la poésie, par une diction musicale.

⁹¹ HOMÈRE, *L'Illiade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 441-447, p.73.

Quant à *Pénélope ô Pénélope*, en l'absence de captation et n'ayant pas assisté aux représentations, il est difficile d'analyser sa forme scénique. Toutefois, grâce au texte publié⁹² et aux photographies du spectacle, on voit que la forme est différente de celle de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Il y a plusieurs personnages et comédien·ne·s : Dinah (Catherine Schaub Abkarian), Elias (Simon Abkarian), Ante (John Arnold), Nouritsa et le fantôme du vieux Théos (Georges Bigot), Odessa (Sarajeanne Drillaud), Théos (Jocelyn Lagarrigue) et Sofia.

Même s'il y a plus de personnages et de comédien·ne·s que dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, *Pénélope ô Pénélope* comprend de nombreuses répliques monologuées, et trois scènes sont entièrement des monologues : les scènes 1 (monologue de Dinah), 4 (monologue de Théos) et 9 (monologue de Dinah). Elias n'est jamais seul et dialogue toujours au moins avec Odessa et Nouritsa, qu'il est souvent le seul à voir et à entendre, laissant la possibilité de les envisager comme des projections mentales de ses doutes, créant ainsi un effet de dialogue intérieur entre les trois personnages n'en formant qu'un seul.

Lors des scènes de dialogues, les répliques peuvent être très longues et apparaître comme des successions de monologues. Par exemple, dans la scène 6⁹³, Ante et Odessa parlent ensemble mais des indices (Ante s'adresse à Dinah et Elias, pourtant absents) montrent que, sur scène, les répliques peuvent être adressées au public. Les répliques des dialogues sont au contraire parfois interrompues par le personnage répondant. Une didascalie initiale explique que « *les barres obliques (/) indiquent l'endroit où un personnage commence à parler sur la réplique de son interlocuteur précédent (procédé de "tuilage")* »⁹⁴, ce qui arrive neuf fois dans la scène 2⁹⁵ (entre Dinah et Ante) et douze fois dans la scène 10⁹⁶ (entre Dinah et Théos). Cela n'arrive jamais lors des dialogues entre Elias, Odessa et Nouritsa, alors même qu'Elias leur demande souvent de se taire : cela confirme l'idée que ces trois personnages n'en forment peut-être qu'un seul, qui ne peut pas se couper la parole et est obligé d'entendre ses voix intérieures (sa conscience et le fantôme de sa mère).

Comme dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, les personnages dévoilent leur intimité et leur souffrance dans de longues répliques monologuées adressées à des personnages

⁹² ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*

⁹³ *Ibid.*, pp.31-34.

⁹⁴ *Ibid.*, p.6.

⁹⁵ *Ibid.*, pp.10-16.

⁹⁶ *Ibid.*, pp.44-51.

absents, et on peut supposer que, dans la mise en scène, ces répliques étaient adressées au public, faisant des spectateur·trice·s à la fois les personnages absents et des témoins de la souffrance des personnages présents.

2. La parole rapportée dans Ménélas Rebétiko Rapsodie

Ménélas Rapsodie débute par une réplique violente à l'encontre d'Hélène et, si le spectacle s'ouvre sur du chant et de la musique, le monologue de Ménélas commence avec cette même réplique :

Putain venue de Sparte !
Avaleuse de verges !
Ventre jamais comblé !
Fente gorgée de foutre !
Adultère mangeuse d'hommes !
Colporteuse de plaisirs !
Hélène, puisses-tu crever sous une pluie de pierres !
[...]
Salope !⁹⁷

En disant cela, le personnage est assis sur une chaise à côté de la table, avec les deux autres hommes, face au public auquel il s'adresse. Les spectateur·trice·s sont agressé·e·s verbalement, et même insulté·e·s, sous le nom d'Hélène, sans savoir que c'est Ménélas lui-même qui parle. En effet, Ménélas est nommé dans cette réplique (« Puisse-t-il ton mari Ménélas, s'il est encore un homme, ouvrir ta gorge ! »⁹⁸) et rien ne laisse deviner qu'il s'agit de paroles rapportées. Il faut attendre que le personnage dise « Voilà ce que les Grecs disent sur mon passage » après quelques secondes de musique, pour comprendre que le personnage est Ménélas.

Le fait de commencer le texte par un discours rapporté, qui n'est pas préalablement présenté comme tel, introduit immédiatement une ambiguïté concernant l'identité du locuteur. Cette ambiguïté va perdurer tout au long du spectacle, d'autant plus que le discours du peuple grec est à nouveau rapporté à la fin de la pièce, après la mort de Pâris :

Oh chienne à la faim insatiable, prompte à te mettre sur le dos, tu as fait la joie de Hadès !
Nombreux sont les Achéens qui sont morts par ta faute.
[...]

⁹⁷ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.9, de 9min.19 à 10min.09 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁹⁸ *Ibidem*.

Oh putain jamais comblée, tu es la mère de toutes les hontes, la flétrissure du peuple des femmes.⁹⁹

Tout ce passage est conçu selon un effet de miroir avec celui qui ouvre le texte, en connaissant les conséquences du départ d'Hélène (la Guerre de Troie). Comme au début, le discours rapporté n'est présenté comme tel qu'une fois clos (« Voilà ce que chantent les Achéens sur mon passage »¹⁰⁰). Tout est fait pour que l'on ne comprenne pas immédiatement qui parle car, si Ménélas est désespéré par la perte d'Hélène, une part de lui se montre extrêmement violente envers elle et Ménélas pourrait lui-même tenir les propos rapportés des Grecs, traitant déjà Hélène plus tôt de « salope »¹⁰¹ ou de « putain »¹⁰².

Dans le spectacle, cette réplique a été remplacée par de la musique, des chants et des cris, conclue également par « Voilà ce que chantent les Achéens sur mon passage », et fait donc écho avec le début.

On trouve d'autres paroles rapportées par le personnage, notamment lorsqu'il évoque des événements passés.

À un moment¹⁰³, après avoir longuement pleuré le départ d'Hélène et évoqué la possibilité d'une guerre, Ménélas change de sujet : il ne parle plus du départ d'Hélène et de ses conséquences, mais de sa rencontre avec elle. Pendant l'évocation de ce souvenir, Ménélas imite Hélène et celui qu'il était à cette époque. Le discours est toujours adressé à Hélène (« ton père »¹⁰⁴, « tes lèvres »¹⁰⁵, *etc.*) mais la jeune femme est mimée par Ménélas, ce qui ne reproduit pas l'ambiguïté sur l'identité du locuteur concernant les discours rapportés des Grecs.

⁹⁹ *Ibid*, p.29, remplacé par du chant dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibid*, p.14, 26min.25 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰² *Ibid*, p.18, 38min.51 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰³ *Ibid*, pp.23-24, de 55min.07 à 56min.30 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰⁴ *Ibid*, p.23, à 55min.12 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰⁵ *Ibid*, p.24, à 55min.30 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.



Figure 5 : Ménélas Rebético Rapsodie, capture d'écran de la captation, à 55min.18

Ménélas imite Tyndare : « C'est Hélène qui choisira, vous tous accepterez son choix. »



Figure 6 : Ménélas Rebético Rapsodie, capture d'écran de la captation à 55min.53

Ménélas imite Hélène : « Je veux Ménélas. »

Pour rapporter les paroles de Tyndare, Ménélas monte sur la chaise et se tient droit, et il ajoute un éventail en changeant la position de ses jambes pour rapporter les mots d'Hélène. Mais entre-temps, il redevient Ménélas tout en conservant sa pose « Tyndare ». Il reprend en effet très clairement sa propre parole en continuant le récit de cet épisode passé (« tous, nous prêtâmes serment »¹⁰⁶). Ainsi, l'attitude physique du personnage n'est pas soumise à un schéma systématique du modèle « personnage imité = posture du corps particulière », comme c'est souvent le cas lorsqu'un·e seul·e comédien·ne interprète plusieurs personnages successivement. Dans ces cas, une attitude, une posture, un accessoire ou une modulation de la voix caractérisent les personnages afin de les identifier. Par exemple, dans *Tartuffe d'après Tartuffe d'après Tartuffe d'après Molière*¹⁰⁷, où le comédien seul en scène interprète les douze personnages de la comédie de Molière, à chaque personnage correspondent un emplacement sur le plateau et un geste qui permettent au public d'identifier tous les protagonistes et de comprendre les relations complexes qui les lient. On aurait pu trouver ce type de jeu dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, au moins lors du souvenir, pour permettre une reconnaissance rapide de Ménélas, Hélène et Tyndare, voire les autres prétendants.

Cependant, Simon Abkarian n'a pas ce type de jeu, et propose quelque chose de plus subtil et diffus. Dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, le personnage de Ménélas endosse les rôles de narrateur et de rapporteur, sous lesquels il reste visible. Il y a donc un

¹⁰⁶ *Ibid*, p.24, à 55min.35 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

¹⁰⁷ *Tartuffe d'après Tartuffe d'après Tartuffe d'après Molière*, mis en scène et interprété par Guillaume BAILLIART, 2013. Production Groupe Fantômas. Avec le soutien du Théâtre de la Cité Internationale, du Théâtre de l'Élysée-Lyon, du Théâtre Théo Argence et de Ramdam – Sainte-Foy-lès-Lyon.

dédoublage du personnage qui en fait un comédien. Même si Hélène est omniprésente et que d'autres personnages mythiques ont la parole, c'est Ménélas qui prime et reste le personnage principal, voire le seul personnage, du spectacle. Le personnage de Ménélas est nécessaire à l'existence des autres personnages, tout comme il est nécessaire dans l'intrigue de l'*Iliade*. Dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, il retrouve la place centrale qu'il n'a pas dans l'épopée.

III. Pauline Bayle : entre réécriture et adaptation des épopées homériques

A. *Iliade* et *Odyssée*, des « adaptations » ?

Pauline Bayle revendique explicitement l'appellation « adaptation », que ce soit dans le dossier d'accompagnement d'*Iliade / Odyssée* du Théâtre de la Bastille, dans l'entretien mené par Malika Bastin-Hammou et Christiane Louette¹⁰⁸ ainsi que dans l'entretien que nous avons fait le 25 janvier 2018. Elle inscrit directement son diptyque dans la lignée des épopées homériques en conservant les titres (*Iliade* et *Odyssée*) et une forme narrative. La metteuse en scène revendique une forme d'objectivité et de fidélité vis-à-vis de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'Homère.

Mais la qualification « adaptation de Pauline Bayle, d'après Homère » implique qu'il y a tout de même des modifications par rapport aux textes antiques : il ne s'agit pas d'une mise en scène des œuvres d'Homère. Les textes ont été coupés et réécrits pour la scène. Le changement de genre (du poème épique à une forme théâtrale) est important à prendre en compte dans les adaptations. Benoît Hennaut écrit à ce sujet :

La notion même d'adaptation suppose en effet normalement un changement de vecteur médiatique et une réflexion sur le renouvellement du langage propre au média qui prend en charge le fond commun aux œuvres adaptées, c'est-à-dire leur histoire.
[...]

¹⁰⁸ Entretien mené par BASTIN-HAMMOU Malika, professeure de langue et de littérature grecques (UGA), et LOUETTE Christiane, maître de conférences en littérature française (UGA), en octobre 2017, dans le cadre du projet « Faire entendre la voix d'Homère » (UMR LITT&ARTS, CNRS/UGA). Entretien complet disponible sur le site web « L'ouvrage LITT&ARTS » au lien suivant : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/faire-entendre-la-voix-dhomere>.

adapter c'est transférer le contenu d'une histoire existante d'un mode discursif à un autre.¹⁰⁹

Benoît Hennaut rejoint de cette façon la définition du verbe adapter : « Arranger une œuvre littéraire pour qu'elle convienne à un nouveau public ; la transposer dans un autre mode d'expression (théâtre, cinéma, radio, télévision, *etc.*) »¹¹⁰. Et de fait, il s'agit bien dans les œuvres de la compagnie À Tire-d'aile d'un transfert du contenu des épopées homériques dans une forme théâtrale. On retrouve l'histoire de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* dans *Illiade* et *Odyssée*, en reconnaissant chaque épisode et en pouvant retracer sans problème la progression globale des deux épopées, mais la forme a changé et les lecteur·trice·s (ou auditeur·trice·s dans l'Antiquité) ont été remplacé·e·s par des spectateur·trice·s de théâtre.

Dans *Illiade*, sur les vingt-quatre chants de l'épopée homérique, six ont été entièrement supprimés (les chants III, IV, IX, X, XI et XXIII). Certains chants ne sont qu'évoqués, voire résumés en une phrase, tandis que d'autres sont particulièrement développés. Les chants V, VII, VIII, XII, XIII, XV, XVI et XVII – qui comprennent surtout des descriptions de combats – ont été résumés. Au contraire, les chants concernant les relations inter-personnages ont souvent été développés, comme c'est le cas pour le chant XIV dans lequel Héra et Poséidon trahissent Zeus, ou encore le chant XII quand les chefs grecs tentent de convaincre Achille de reprendre les combats.

La metteuse en scène a choisi de ne pas conserver Pâris et Ménélas dans son adaptation de l'*Illiade* (entraînant ainsi la suppression des chants III et IV), ce qui peut paraître surprenant à la vue du parti pris qu'elle revendique. En effet, elle parle d'un spectacle qui « respecte le texte original »¹¹¹, mais en a supprimé deux personnages pourtant essentiels, puisque ce sont eux qui se disputent la belle Hélène et provoquent la Guerre de Troie. Sa lecture de l'épopée est centrée sur Achille, qui est en effet le héros mis en avant dans l'*Illiade*, mais a donné la parole à des personnages comme Diomède ou Ajax, pourtant secondaires et bien moins connus aujourd'hui. Pauline Bayle a construit des personnages qui sont soit des guerriers soit des non guerriers (épouses, mères, vieillards) mais aucun d'eux n'est les deux à la fois, ce que sont Ménélas et Pâris, à la

¹⁰⁹ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, éditions Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016, p.149.

¹¹⁰ Dictionnaire *Le petit Larousse Illustré 2006*, « Adapter », pp.58-59.

¹¹¹ Dossier d'accompagnement d'*Illiade / Odyssée* du Théâtre de la Bastille, p.4.

fois époux ou amant et guerrier. Pourtant, elle explique dans le dossier d'accompagnement du Théâtre de la Bastille que :

Parce que l'*Iliade* nous parle de l'oppression sans jamais tomber dans le manichéisme et parce que ses protagonistes y sont égaux face au destin, nous voulons raconter ce chant de fureur et de tendresse. Parce qu'il n'y a pas de héros, seulement des hommes qui tentent d'échapper à la souffrance.¹¹²

Le fait de ne pas donner la parole à Ménélas et Pâris occulte le prétexte de la Guerre de Troie, la rendant ainsi vide de sens, piégeant les héros et héroïnes dans un massacre inutile. La suppression, ou du moins la réduction, de ces deux héros va au-delà de l'adaptation, en orientant notablement la compréhension de l'œuvre et en « tordant » l'épopée plus que nécessaire pour l'adapter à la scène. Même si ce choix découle d'une réalité économique avant tout¹¹³, Pauline Bayle aurait pu choisir de moins développer d'autres personnages pour pouvoir intégrer Pâris et Ménélas. Ainsi, il s'agit bien d'un parti pris artistique, celui de montrer « des hommes qui tentent d'échapper à la souffrance » en rendant cette souffrance sans fondement, complètement gratuite dans une guerre sans raison. Mais si Ménélas et Pâris sont absents, Hélène a la parole, alors mise au même niveau que les autres, « égaux face au destin », victime des dieux et déesses elle aussi et non la cause du massacre.

Iliade n'est pas seulement une adaptation, mais une réécriture du mythe servant à tenir un discours différent de l'original, même si la metteuse en scène ne se reconnaît pas comme une autrice.

Dans *Odyssée* aussi certains passages ont été supprimés et d'autres au contraire très développés. Il n'y a que le dernier chant qui a été totalement supprimé (l'arrivée des prétendants dans le royaume des morts et les retrouvailles d'Ulysse et Laërte). Beaucoup d'autres ont été raccourcis, résumés en une phrase ou deux, notamment les aventures qu'Ulysse raconte aux Phéaciens (chants IX à XII dans l'*Odyssée* d'Homère).

Chaque élément constitutif de l'*Odyssée* d'Homère peut être retrouvé dans la mise en scène de Pauline Bayle, mais modifié, « adapté » à la scène théâtrale : l'alternance

¹¹² *Ibid*, p.2.

¹¹³ Entretien de Pauline Bayle mené par Anaïs Tillier, au Théâtre de la Bastille (Paris) jeudi 25 janvier 2018, 40min40 à 41min : « Pourquoi avoir fait le choix de supprimer Pâris et Ménélas ? » « Parce que pas assez d'acteurs ! Pas assez d'acteurs et pas assez de temps pour écrire une adaptation plus... Au début je voulais travailler avec six acteurs mais je n'avais pas assez de budget, donc je l'ai montée avec cinq. ». Voir annexe pp.141-152.

entre dialogue et récit narratif, mais aussi présence du merveilleux et du spectaculaire grâce à la scénographie. Par exemple, la scène dans les Enfers est travaillée de façon à la rendre spectaculaire : la scène est plongée dans le noir, on entend juste un bruit de fond, et petit à petit on voit apparaître par phosphorescence les silhouettes des comédien·ne·s. Pour les spectateur·trice·s, l'effet est saisissant, bien que le procédé ne soit ni spectaculaire ni innovant, et provoque peut-être la même impression que ce que l'on pourrait imaginer si on nous racontait la descente aux Enfers d'Ulysse à la recherche de Tirésias. Pauline Bayle a fait le choix de ne pas utiliser d'écran, mais au contraire d'exposer les trucages plutôt que d'avoir recours à des effets spéciaux, sans trucages apparents, comme au cinéma. Cela aurait pu être une solution pour exposer le merveilleux et l'irréalité des Enfers, comme l'a fait notamment Katie Mitchell en 2016 dans sa mise en scène d'*Ombre (Eurydice te parle)* d'Elfriede Jelinek¹¹⁴.

La mise en scène de Katie Mitchell se présente comme le tournage d'un film : le plateau est séparé en plusieurs espaces modulables, cernés par des rails pour les déplacements de caméra, ainsi qu'une cabine de doublage dans laquelle une comédienne prend en charge toutes les voix (rares et en *off*) en allemand, surtitré en direct sur un écran intégré dans la scénographie. L'histoire d'Eurydice et Orphée est découpée en plusieurs épisodes, que l'on suit à la fois sur le plateau et sur un écran de cinéma qui présente le film monté en direct. Les Enfers sont alors présentés comme un immense hangar en sous-sol, avec de nombreux couloirs et ascenseurs, alors que sur le plateau il n'y a que quelques portes et murs amovibles. Le dédoublement entre plateau et écran permet de montrer un espace aux dimensions variables, à la fois étroit et immense, visible et invisible.

Dans *Odyssée*, Ulysse est incarné par les cinq comédien·ne·s, parfois ensemble et parfois séparément, ce qui traduit visuellement les nombreuses ruses d'Ulysse, qui crée un personnage à chaque fois qu'il rencontre quelqu'un et ne veut pas lui dévoiler sa véritable identité. La multiplication des corps et des voix pour un seul personnage rappelle à la fois les déguisements d'Ulysse (et d'Athéna), les nombreux savoir-faire du héros, ou encore les six têtes de Scylla. Ainsi, le thème du dédoublement présent dans l'épopée est développé dans la mise en scène en *montrant* ce qui parsème le texte – le théâtre étant le lieu où l'on regarde (du grec ancien θέατρον, *theatron*).

¹¹⁴ *Schatten (Eurydike sagt) [Ombre (Eurydice te parle)]*, JELINEK Elfriede, mise en scène de MITCHELL Katie, traduction de SOBOTTKE Mathilde, produit par la Schaubühne de Berlin en 2016, du 19 au 28 janvier 2018 au Théâtre National de La Colline (Paris).

Odyssée est plus proche de l'adaptation qu'*Iliade* par les choix de mise en scène et d'épisodes conservés, bien que les deux pièces semblent, à première vue, construites selon le même mode. Il y a un écart entre *Iliade*, adaptation très orientée avec une forte actualisation (principalement avec le traitement des dieux et déesses : improvisation, registre de langue familier et contemporain, accessoires, rap de Poséidon) et la mise en retrait de héros importants, et *Odyssée*, adaptation plus proche du texte homérique qui s'attache à traduire en corps, en voix et en lumières les ambiances de l'*Odyssée* et le personnage d'Ulysse. Si *Iliade* est une réécriture de l'*Iliade*, *Odyssée* se rapproche plus d'une traduction scénique de l'*Odyssée*, avec la part d'adaptation que suppose la traduction¹¹⁵.

La création des pièces comporte de nombreuses étapes : lecture des épopées dans plusieurs traductions françaises et anglaises, lecture d'ouvrages théoriques et de commentaires sur les épopées, sur Homère et sur la Grèce Antique, choix des épisodes et des personnages à conserver, écriture de nouveaux textes, et enfin travail des comédiens sur les textes, puis le travail de mise en scène. En plus d'avoir modernisé la langue, qui a été lissée et adaptée à un public du XXI^{ème} siècle même si on retrouve des formules homériques (« Achille aux pieds légers » ou « Ulysse aux mille ruses »), la metteuse en scène a opéré une réduction très importante des épopées (*Iliade* dure 1h20 et *Odyssée* 1h45).

De ce fait, *Iliade* et *Odyssée* sont des œuvres à part entière, et même si elles sont liées aux épopées homériques, elles s'en affranchissent.

¹¹⁵ GUIDERE Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Louvain-la-Neuve, éditions De Boeck Supérieur, coll. « Traducto », 2016 : Mathieu Guidère rappelle que l'histoire de la traduction est marquée par le débat opposant la traduction libre à la traduction littérale : « faut-il rester fidèle au texte ? A quoi le traducteur doit-il être fidèle, à la lettre ou à l'esprit ? » (p.31). Il ajoute que « le traducteur doit respecter deux règles principales : l'une intratextuelle, l'autre extratextuelle. D'une part, la « règle de cohérence » qui stipule que le texte cible (*translatum*) doit être suffisamment cohérent en interne pour être correctement appréhendé par le public cible, comme une partie de son monde de référence. D'autre part, la « règle de fidélité » qui stipule que le texte cible doit maintenir un lien suffisant avec le texte source pour ne pas paraître comme une traduction trop libre. » (p.75). La règle de l'équivalence par exemple, qui consiste à substituer un élément par un autre qui serait équivalent dans la culture et la langue de la traduction, est une traduction libre qui s'apparente à une forme d'adaptation culturelle.

B. Ancrage dans la tradition

Iliade et *Odyssée* héritent de traditions théâtrales antérieures. D'abord, on sait que la metteuse en scène a une culture théâtrale fortement nourrie par les textes antiques : Pauline Bayle explique dans l'entretien que, lors de sa formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris), elle a beaucoup travaillé sur les tragédies grecques. De ce fait, sa lecture des épopées homériques a été influencée par sa connaissance des mythes et par son travail de comédienne sur les tragédies antiques qui lui a donné l'habitude de lire, dire et entendre la langue particulière des textes antiques traduits.

Ensuite, le traitement des personnages divins dans *Iliade* inscrit la pièce dans une tradition scénique de parodie des épopées homériques. Déjà au XVIII^{ème} siècle, Marivaux parodiait les épopées homériques avec ses romans *L'Homère travesti ou L'Iliade en vers burlesques*¹¹⁶ (1716) et *Le Télémaque travesti*¹¹⁷ (1717). Au XIX^{ème} siècle, c'est le compositeur Offenbach qui parodiait l'*Iliade* avec son opéra bouffe (forme d'opéra-comique) *La Belle Hélène* (1864)¹¹⁸, qui raconte l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Aujourd'hui encore, on trouve de nombreuses réécritures comiques des deux épopées d'Homère dans le paysage théâtral français¹¹⁹. L'humour apparaît comme une solution face aux problèmes posés par la mise en scène d'éléments merveilleux ou irreprésentables (les dieux et les déesses, l'Olympe ou les Enfers, une guerre de dix ans comportant des milliers d'hommes, un voyage en bateau de dix années). Les dieux et les déesses, avec leur anthropomorphisme, leurs célèbres traits de caractère (orgueil et misogynie de Zeus, jalousie d'Héra, vanité d'Aphrodite), leurs rivalités et leurs multiples aventures avec des mortels peuvent devenir de véritables personnages comiques sur une scène. Au cinéma en revanche, on constate que les mythes grecs antiques font surtout l'objet de films d'aventures ou de *peplum* (films de fiction historique se déroulant dans l'Antiquité). Pauline Bayle, en faisant le choix de traiter les personnages divins sur le ton de l'humour

¹¹⁶ MARIVAUX, *L'Homère travesti ou L'Iliade en vers burlesques*, 1716.

¹¹⁷ MARIVAUX, *Le Télémaque travesti*, 1717, première publication en 1736.

¹¹⁸ OFFENBACH Jacques (compositeur), *La Belle Hélène*, créé à Paris en 1864, produit par le Théâtre des Variétés.

¹¹⁹ On peut citer, à titre d'exemples récents, pour l'*Iliade* : *La guerre de Troie (en moins de deux !)* de Jérôme IMARD et Eudes LABRUSSE (2018) et *Le gâteau de Troie* de Barbara Lambert (2016) ; et pour l'*Odyssée* : *L'Odyssée d'Ulysse* de Thai-Son RICHARDIER (2018) et *L'Odyssée de bric et de broc* de Logann ANTUOFERMO (2017).

et d'écrire leur texte à partir d'improvisations des comédien·ne·s, participe à cette tradition des arts de la scène.

La dimension parodique d'*Illiade* ne se retrouve pas dans *Odyssée*, qui garde un ton plus sérieux, voire grave, à l'image de celui utilisé dans le reste d'*Illiade*. L'ambition revendiquée de la metteuse en scène est d'ailleurs loin de la parodie. Comme nous l'avons déjà relevé, dans le dossier d'accompagnement du Théâtre de la Bastille, il est fait mention de « respect » du « texte original »¹²⁰, et on y apprend que le texte d'*Odyssée* a été « réalisé à partir du texte original d'Homère ainsi que de deux traductions libres de droit de l'*Odyssée* : celle de Leconte de Lisle, publiée en 1893, et celle de Victor Bérard, publiée en 1924. »¹²¹. Le choix des traductions inscrit les spectacles dans une filiation littéraire, leur conférant une forme de respectabilité plus importante que si la metteuse en scène avait elle-même fait la traduction complète, ou si elle l'avait commandée.

Les traductions utilisées par Pauline Bayle sont toutes anciennes et possèdent des langues datées – on ne traduit plus aujourd'hui comme le faisaient les traducteurs du début du XX^{ème} siècle comme Victor Bérard, traducteur de l'*Odyssée* en 1924, que cite Pauline Bayle comme source de ses adaptations. Ainsi, les textes de référence pour les spectacles de la compagnie À Tire-d'aile ne sont pas contemporains, alors que cela aurait été possible. Il existe une traduction récente de l'*Illiade* par Philippe Brunet (2010)¹²² qui, en plus d'être helléniste, est comédien et metteur en scène (fondateur du Théâtre Démodocos, en référence à l'aède de l'*Odyssée*). On aurait ainsi pu penser que cette traduction était intéressante pour faire une mise en scène de l'épopée, car réalisée par quelqu'un qui connaît la scène et organise des lectures théâtralisées de ses traductions. Mais la metteuse en scène s'appuie uniquement sur des traductions libres de droit et cela a nécessairement une influence sur son travail. En effet, en plus d'adapter les deux récits homériques pour les rendre jouables sur scène, elle a dû réécrire, avec sa propre langue, des phrases aux tournures anciennes et lointaines pour des spectateur·trice·s contemporain·e·s.

Dans le processus de réécriture de l'*Illiade*, Pauline Bayle a fait le choix de conserver de nombreuses occurrences aux guerriers et de conserver les noms des Grecs et des

¹²⁰ Dossier d'accompagnement d'*Illiade* / *Odyssée* du Théâtre de la Bastille, p.4.

¹²¹ *Ibid*, p.5.

¹²² HOMERE, *L'Illiade*, traduit du Grec par Philippe BRUNET, Paris, éditions du Seuil, 2010.

Troyens. Elle explique pourquoi dans l'entretien mené par Christiane Louette et Malika Bastin-Hammou :

Ça a été un grand choc, dans l'*Illiade*, de voir comment est racontée la mort à travers les noms des gens qui meurent. Comme si on reliait le nom de quelqu'un à toute une vie. Et ce qui est génial dans l'*Illiade*, [...] c'est qu'à chaque fois on a le nom, la maman, le papa, l'histoire, l'endroit d'où il vient, *etc.* Ce qui fait que les champs de bataille d'*Illiade* sont nourris de toutes les vies de ces gens qui meurent.¹²³

Tous les noms des Grecs et des Troyens nous sont inconnus et se ressemblent pour une oreille non habituée. Les seuls noms que tout le monde, ou presque, connaît, sont ceux des personnages incarnés par les comédiens et les comédiennes, et sont rappelés en fond de scène dans *Illiade* grâce à des tentures sur lesquelles sont écrits en lettres capitales les noms des principaux représentants des deux camps ennemis. Les listes de noms des héros tombés au combat reviennent régulièrement dans *Illiade*. On voit qu'il y a une réelle importance à les lister et à les nommer. À ce sujet, on peut penser aux commémorations (par exemple la commémoration du 11 novembre), qui sont des rituels sociaux dont le but premier est de fêter un événement national, mais qui se traduit souvent en France par un acte collectif de remémoration des « morts pour la France ». Plus récemment, à la suite des attentats terroristes de Paris, le 13 novembre 2015, le journal *Le Monde* a publié un « mémorial » listant les cent-trente victimes et dressant leur portrait¹²⁴. Cette mémoire passe par la parole et l'énumération des défunts. Lorsque les comédiens d'*Illiade* entreprennent de lister les guerriers morts au combat, on est renvoyé à ces actes de mémoire collective. Même si les noms des Grecs et des Troyens nous évoquent un temps lointain et une autre aire géographique, on y retrouve une certaine proximité culturelle.

C. Des personnages acteurs et narrateurs

Les chants de l'*Illiade* d'Homère sont traités de façons différentes selon leur forme dans l'épopée (descriptions de combat ou interactions entre des personnages) et pas uniquement par leur réduction ou amplification : la mise en récit est différente. Les passages de descriptions de combats ont été conservés sous la forme de récits descriptifs,

¹²³ Entretien de Pauline Bayle mené par BASTIN-HAMMOU Malika et LOUETTE Christiane, *op. cit.*, de 6min.30 à 7min.27.

¹²⁴ *Le Monde*, « Mémorial du Monde aux victimes des attentats du 13 novembre », disponible sur le site internet du *Monde*, au lien suivant : www.lemonde.fr/attaques-a-paris/visuel/2015/11/25/enmemoire_4817200_4809495.html.

mis à la première personne du singulier (« Moi, Ulysse, je frappe Démocone à la tempe »¹²⁵). Quant aux passages qui mettent en relation des personnages, le récit homérique a été mis en scène, avec des dialogues et un jeu qui crée un quatrième mur entre l'espace de jeu et le public – quatrième mur qui n'existe pas dans les moments de récit (adresse directe au public).

Comme dans *Iliade*, les modes d'énonciation d'*Odyssée* sont différents en fonction des moments, et les aventures d'Ulysse sont racontées de la même façon que les descriptions de combats dans *Iliade* : les cinq comédien·ne·s s'adressent au public en lui faisant face, souvent debout et au centre de la scène sur une estrade en bois. Pendant ces moments, les comédien·ne·s sont isolé·e·s du reste de l'espace scénique par un jeu de lumières en étant placé·e·s sous un projecteur alors que le reste de la scène est plongé dans le noir. Au contraire, pendant les dialogues entre les personnages, la scène est entièrement éclairée ou le jeu se fait en avant-scène (hors de l'estrade).

On distingue ainsi deux types d'adresses : une adresse au public, descriptive et narrative, et une adresse inter-personnages avec les héros et héroïnes mis·es en situation et dialoguant ensemble. De cette façon, on retrouve l'alternance entre le récit extradiégétique-hétérodiégétique¹²⁶ et les dialogues inter-personnages présents dans les épopées homériques.

Cette alternance montre qu'il peut y avoir plusieurs solutions pour faire face au problème du transfert générique de l'épopée au théâtre : conserver la forme épique (récit) des épopées ou réécrire le texte sous une forme dialoguée.

1. Quatrième mur : actions et dialogues des personnages mythiques

Iliade et *Odyssée* comportent des scènes traditionnelles comprenant des dialogues et des actions qui se déroulent sur scène, derrière un quatrième mur (visible ou invisible) séparant la scène et la salle.

¹²⁵ Captation intégrale d'*Iliade*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, Théâtre de Belleville, février 2016, sur YouTube (Lien privé fourni par Pauline Bayle), à 5min.55.

¹²⁶ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », p.256.

Dans *Iliade*, ces scènes se déroulent au milieu et à l'arrière du plateau, et le quatrième mur est matérialisé par le tapis en papier blanc en avant-scène (décrit par Pauline Bayle comme le « champ de bataille »¹²⁷).



Figure 7 : *Iliade*, capture d'écran de la captation, à 20min.22

Hector décrit « les Grecs assiégeurs désormais assiégés ». Pas de quatrième mur, adresse au public, espace de jeu délimité par des lumières latérales qui créent un couloir.



Figure 8 : *Iliade*, capture d'écran de la captation, à 20min.25

Quand Hector finit sa réplique, les quatre autres comédien-ne-s changent la disposition du plateau, en même temps que la lumière dessine un espace au centre, séparé du public car derrière le tapis en papier blanc. Bascule des lumières qui montre les deux espaces de jeu distincts.



Figure 9 : *Iliade*, capture d'écran de la captation, à 20min.27

Dans la tente d'Achille, les Grecs Ulysse, Phénix et Patrocle tentent de le convaincre de reprendre les combats. Aucune adresse au public, quatrième mur, espace de jeu délimité par la lumière (faisceau circulaire).

La lumière a une importance majeure dans le jeu, en créant soit un espace ouvert sur celui du public, et proche de lui, soit un espace clos qui délimite concrètement l'univers de la fiction en train de se faire. Le même procédé scénographique est utilisé dans *Odyssée* :



Figure 10 : *Odyssée*, capture d'écran de la captation, à 11min.04

Télémaque et Ménélas.

¹²⁷ Entretien avec Pauline Bayle, *op.cit.*, à 31min.50 : « le papier, qui fait le champ de bataille ». Voir annexe pp.141-152.

Cependant, dans *Odyssée*, l'espace de jeu des scènes dialoguées est aussi délimité par le cadre des chaises :



Figure 11 : *Odyssée*, capture d'écran de la captation à 23min.28

Ulysse est chez les Phéaciens et parle à Alcinoos.

Ce cadre de chaises n'est pas fermé à l'avant-scène, et comme on peut le voir sur l'illustration précédente (*figure 11*), l'avant-scène sert d'espace de jeu pour les dialogues intimes, alors délimité par de faibles lumières pâles. Contrairement à *Iliade*, les scènes de dialogues inter-personnages sont proches du public.

Dans *Odyssée*, les scènes de jeu entre personnages agissant et dialoguant ensemble, sans considération pour le public, sont nombreuses : les vingt-cinq premières minutes du spectacle se déroulent de cette façon. Par la suite, ces scènes alternent avec des moments de récit directement adressé au public, comme dans *Iliade*. Elles représentent un peu moins de deux tiers des spectacles (cinquante minutes sur une heure et demie dans *Odyssée* et quarante-cinq minutes sur une heure vingt-cinq dans *Iliade*), prenant ainsi le dessus sur les moments d'adresse au public.

Ces scènes se déroulent dans un cadre qui délimite l'espace des comédien·ne·s mais aussi le regard des spectateur·trice·s. Les spectateur·trice·s de théâtre sont responsables de ce qu'ils et elles regardent sur le plateau, sauf quand la scénographie s'applique à délimiter des zones de jeu en cachant le reste de la scène. Ces zones de jeu, sur lesquelles on est obligé de se focaliser, limitent l'espace mais aussi le temps : on assiste à une scène qui prendra fin lorsque l'espace s'ouvrira, comme les images disparaissent lorsqu'on éteint un écran de télévision. Le caractère limité de ces scènes, qui finissent quand l'espace change, est typique du jeu théâtral traditionnel, et diffère du reste du jeu dans les deux spectacles du diptyque. En effet, les autres types de jeu et d'adresse d'*Iliade* et *Odyssée*, en rompant avec la séparation scène/salle, laissent la possibilité à la fiction de sortir du cadre limité du plateau et des espaces dessinés sur ce même plateau.

Quand les héros et héroïnes épiques agissent derrière un quatrième mur, ils et elles nous montrent leur histoire, c'est-à-dire la fable (résultat de la narration). Dans « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration ? », Patrice Pavis précise qu'il faut bien distinguer « d'une part, l'acte de narrer, le *narrative discourse*, c'est-à-dire la manière dont le théâtre (texte et/ou scène) raconte une histoire ; d'autre part, le résultat de cette narration, le récit, la fable »¹²⁸. Or, une « manière de raconter » l'*Iliade* et l'*Odyssée* mise en place dans le diptyque de Pauline Bayle est l'utilisation d'une narration proche de celle du théâtre-récit. Le théâtre-récit « souligne le rôle de narrateur de l'acteur, en évitant toute identification à un personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives »¹²⁹. En incarnant tous et toutes plusieurs personnages, les comédien·ne·s ne sont pas identifié·e·s à un seul personnage et démultiplient ainsi les voix narratives. Cette adresse est faite au public, par des personnages qui ont alors conscience de devenir des narrateurs et des narratrices.

2. Suppression du quatrième mur

Pauline Bayle explique qu'elle a imaginé des personnages qui « racontent ce qu'ils vivent »¹³⁰ plutôt que de le vivre devant les spectateur·trice·s. De ce fait, les héroïne·s s'adressent directement aux spectateurs et aux spectatrices.

Dans *Iliade*, cette adresse au public est déclinée de plusieurs façons : une adresse au public individualisée, dans le prologue qui a lieu à l'extérieur de la salle, et une adresse au public en tant que groupe appartenant à la fiction. Les scènes de dieux et déesses, quant à elles, abolissent physiquement la séparation scène-salle, tandis que les scènes de dialogues entre les personnages grecs et troyens instaurent un quatrième mur traditionnel.

a. *Prologue d'Iliade*

Iliade s'ouvre par le même épisode que l'épopée d'Homère, mais sous forme d'extraits réécrits en scènes dialoguées, faisant ainsi complètement disparaître la figure

¹²⁸ PAVIS Patrice, « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration ? » dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p113.

¹²⁹ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éditions Armand Colin, 1996, édition revue et corrigée de 2009, « Théâtre-récit », p.379.

¹³⁰ Entretien avec Pauline Bayle, op. cit., à 13min.40. Voir annexe pp.141-152.

du poète, présente dans les deux passages de l'*Illiade* mis en scène. Dans l'épopée, la dispute entre Achille et Agamemnon est décrite d'un point de vue extérieur avec du discours direct rapporté (« le divin Achille aux pieds légers lui répondit : »¹³¹, « le roi Agamemnon lui fit alors cette réponse : »¹³²). De plus, le poète affirme sa présence en ouvrant le chant (et l'œuvre) sur ces mots : « Chante, ô déesse, le courroux du Péléide Achille »¹³³. Dans *Illiade* au contraire, toute cette scène est sur le mode du discours direct, et le jeu semble même improvisé, créant ainsi une impression de naturel, de non-fiction, très loin de l'épopée.

Cet épisode se déroule hors-scène, quand le public attend devant les portes de la salle. Les comédien·ne·s se mêlent aux spectateurs et spectatrices et s'adressent directement au public, les touchent et les nomment avec les noms des Grecs qui ont accompagné Agamemnon à Troie.

Les théâtres sont des lieux institutionnels dont le fonctionnement est toujours à peu près le même : les spectateur·trice·s arrivent, prennent leur billet d'entrée, puis attendent que les portes de la salle s'ouvrent. Le spectacle ne commence que lorsque tout le monde est installé, y compris les retardataires potentiel·le·s. Commencer le spectacle au milieu de la foule, avant l'ouverture de la salle, crée un effet de surprise important, justement parce que l'on est dans un lieu institutionnel réglé. Dans les arts de la rue, au contraire, c'est un procédé très courant et la foule se constitue en public à ce moment-là. Au cours des deux représentations d'*Illiade* auxquelles j'ai assisté¹³⁴, on constate le même déroulé d'évènements et de réactions. D'abord, quand les éclats de voix commencent, beaucoup de spectateur·trice·s ont le réflexe de se tourner vers le bruit, souvent avec une attitude désapprobatrice : qui ose se disputer bruyamment dans un théâtre ? Comme au cours d'un *happening* ou d'un spectacle de rue, les spectateur·trice·s ne comprennent pas immédiatement que le spectacle a commencé et ne savent pas comment réagir. Quand il est établi que les agitateur·trice·s sont des comédien·ne·s, les chuchotements disparaissent petit à petit et, s'il y a assez de place, les spectateur·trice·s se placent de façon à créer un espace de jeu, relativement central par rapport à la foule. Mais les effets de surprise ne s'arrêtent pas là, puisque des comédien·ne·s sont caché·e·s dans la foule et surgissent progressivement, les un·e·s après les autres.

¹³¹ HOMERE, *L'Illiade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 121, p.13.

¹³² *Ibid*, chant I, vers 130, p.13.

¹³³ *Ibid*, chant I, vers 1, p.9.

¹³⁴ Le 07 octobre 2017 à la MC2: (Grenoble) et le 23 janvier 2018 au Théâtre de la Bastille (Paris).

Lorsque les comédien·ne·s sont dans la foule, ils et elles se parlent et s'adressent aussi aux gens qui les entourent en les désignant par des noms de chefs Grecs. L'humour et la proximité avec les artistes enjoignent les spectateurs et spectatrices à jouer un rôle. Le fait d'être désigné·e et nommé·e invite à une identification très rapide et très forte. Comme pour les comédien·ne·s, l'interpellation des membres du public ne prend pas en compte le genre ou l'âge de celles et ceux désigné·e·s.

Ce prologue hors-scène provoque immédiatement l'intérêt des spectateur·trice·s et permet de donner rapidement le contexte de toute l'épopée homérique : il s'agit de la dispute entre Agamemnon et Achille, suivie par le départ d'Achille et la liste des nombreux guerriers toujours sous les ordres d'Agamemnon que dresse Ulysse pour rassurer le roi. Le spectacle s'ouvre donc sur le même épisode que l'*Iliade* (la dispute) et anticipe sur la suite (le chant II). Le début d'*Iliade* laisse supposer un jeu traditionnel avec des comédien·ne·s incarnant chacun·e un personnage de l'épopée, et jouant le poème homérique avec une langue moderne et beaucoup de dynamisme. Ce poème antique décrivant une guerre mythique et destructrice est d'abord présenté comme un objet ludique et moderne et la scène ne donne pas d'indice sur la forme réelle du spectacle.

b. Iliade / Odyssée

Si *Iliade* commence sans séparation physique entre comédien·ne·s et public, nous avons vu qu'il y a par la suite la mise en place d'un quatrième mur, comme dans *Odyssée*. Les spectacles se déroulent dans une salle de spectacle avec une configuration classique de séparation de l'espace de jeu (scène) et de l'espace du public (gradins).

Les personnages d'hommes et de femmes d'*Iliade* et *Odyssée* s'adressent souvent au public de façon directe, soit en l'interpellant soit en lui décrivant des événements qu'il ne peut pas voir. Les personnages racontent alors « une histoire en la narrant plutôt qu'en la montrant »¹³⁵, selon la typologie de Danielle Chaperon qui propose trois définitions complémentaires de la narration. Sa deuxième définition, « raconter une histoire en la narrant plutôt qu'en la montrant » est expliquée ainsi :

La narration (mode épique) se définit par opposition à ce que les théoriciens du cinéma, comme André Gaureault ont proposé d'appeler la monstration (mode dramatique) [1999 : 81]. Dans une narration, le narrateur (ou le « poète », comme on a longtemps dit) s'interpose entre le monde raconté et lecteur/spectateur. En revanche, dans une monstration, le

¹³⁵ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », dans MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.30.

lecteur/spectateur est confronté immédiatement, en particulier grâce au dialogue rapporté au discours direct, au monde de la diégèse. Le lecteur/spectateur devient imaginairement le « témoin direct » des faits racontés.¹³⁶

C'est bien ce que font les personnages de Pauline Bayle dans *Iliade / Odyssee* lorsqu'ils et elles racontent ce qui se passe sur le champ de bataille ou avec les prétendants. En racontant leurs actions plutôt qu'en les montrant, les personnages s'interposent entre leur histoire et le public.

Quand les héros et héroïnes mythiques (principalement Achille, Diomède, Agamemnon, Ulysse et Hector dans *Iliade* et Ulysse dans *Odyssee*) racontent eux-mêmes leurs aventures, ils et elles sont debout face au public, hors de l'action décrite. Dans ces cas, comme nous l'avons déjà relevé, ils et elles parlent à la première personne et utilisent le présent de l'indicatif. Pauline Bayle insiste sur l'utilisation du présent : « j'ai tout mis au présent, systématiquement dans les pièces, tout est au présent. Il n'y a pas de distance, pas de passé du tout. »¹³⁷. De cette façon, la metteuse en scène a voulu éviter de créer des conteur·se·s (« le conteur, c'est "il était une fois", le conteur c'est passé »¹³⁸). La conjugaison au présent implique les personnages dans l'action décrite et nous met face à une situation en train de se faire, même si elle n'est pas visible sur scène. Au début (4min.16 à 5min.30), le récit se fait sur un fond musical, dans la pénombre, et le présent est un présent de narration (« ainsi toutes les tribus venues des bateaux et des tentes marchent vers la plaine du Scamandre [...]. Dans la prairie en fleur du Scamandre ils s'arrentent, mille et mille comme feuilles et fleurs au printemps. »¹³⁹). Mais ensuite, la lumière change, la musique s'arrête et la valeur du présent également. On assiste alors à la description de ce qui est en train de se dérouler sur le champ de bataille, et il ne s'agit plus d'une contextualisation dans laquelle l'utilisation du présent équivaut à un temps du passé (présent de narration). L'alternance avec des scènes dialoguées, au présent également, qui se déroulent dans la continuité temporelle de la fable, implique que les récits descriptifs sont bien au présent, ils sont en train de se faire.

Dans l'*Odyssee* d'Homère, le poète raconte les premiers et les derniers chants (la Télémachie et le retour à Ithaque) selon un point de vue extérieur et omniscient. Mais il donne la parole à Ulysse quand il est chez les Phéaciens pour qu'il raconte ses aventures à la première personne. Mais, même lorsque c'est Ulysse qui raconte, il ne faut pas oublier

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.*, à 11min.20. Voir annexe pp.141-152.

¹³⁸ *Ibid*, à 11min.16. Voir annexe pp.141-152.

¹³⁹ Captation d'*Iliade*, *op. cit.*, 4min.37 à 4min.48.

qu'il ne s'agit que d'une parole rapportée par le poète : le chant IX s'ouvre sur « L'ingénieux Ulysse alors lui répondit : / « Puissant Alcinoos, [...] / Je suis Ulysse, Fils de Laërte, dont les ruses / sont fameuses partout, et dont la gloire touche au ciel. »¹⁴⁰. À partir de là, Ulysse conserve la parole jusqu'à la fin du chant XII, et le poète la récupère au chant XIII¹⁴¹. Pour raconter les aventures, le poète s'efface pour laisser Ulysse faire un récit à la première personne, ce qui rend tout son discours plus subjectif que le reste de l'épopée, et lui confère donc un statut ambigü. En effet, si tout le récit à la troisième personne se présente comme fiable, celui d'Ulysse peut au contraire être soupçonné d'embellir la réalité. Rien ne nous permet de prêter foi au récit d'Ulysse qui, comme on nous le rappelle dans toute l'épopée, est un homme rusé qui n'hésite pas à déguiser la vérité.

Au contraire, dans *Odyssée* de Pauline Bayle, à partir du moment où il prend la parole, Ulysse la conserve jusqu'à la fin. L'ambiguïté de son récit n'est ainsi pas conservée dans cette mise en scène, qui prend le parti de croire à l'histoire racontée par Ulysse, supprimant un niveau de lecture de l'épopée en présentant le héros presque en opposition par rapport à son épithète (« l'homme aux mille ruses »). Cette prise de parole, qui entraîne le déplacement du point de vue externe au point de vue interne d'Ulysse, s'opère chez les Phéaciens, lorsqu'il dévoile son identité : « Je suis Ulysse, fils de Laërte »¹⁴², repris en canon par les quatre autres comédien·ne·s, formant ainsi pour la première fois – mais pas la dernière – un Ulysse démultiplié et qui s'adresse directement au public. La metteuse en scène a choisi de montrer un Ulysse « aux mille ruses » de façon littérale, plutôt qu'en faisant douter les spectateur·trice·s de la véracité de son récit.

La prise de parole du personnage marque alors le début d'une forme de narration qui contraste avec les vingt-cinq premières minutes du spectacle, composées de dialogues et de jeu traditionnel derrière un quatrième mur séparant scène et salle. Même les épisodes se déroulant à Ithaque sont alors racontés selon le point de vue d'Ulysse. Par exemple, le personnage raconte sa rencontre avec son fils : « Le matin, je me réveille. Je prends un bâton pour m'aider à marcher [...] / ainsi je voudrais prendre mon fils dans mes bras »¹⁴³ alors que dans l'épopée homérique, ce passage est raconté d'un point de vue extérieur et

¹⁴⁰ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant IX, vers 1 à 21, p.155.

¹⁴¹ *Ibid.* Le chant XII se termine par « [...] ... » (vers 453, p.230) et le chant XIII commence par « À ces mots, tous restèrent sans parler dans le silence » (vers 1, p.233).

¹⁴² Captation intégrale d'*Odyssée*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, sur Vimeo. Lien privé fourni par Pauline Bayle, à 26min.32.

¹⁴³ *Ibid.*, de 1h07.40 à 1h.08.25.

omniscient : « Cela dit, il baisa son fils et, le long de ses joues, / laissa couler des pleurs qu'il avait longtemps contenus »¹⁴⁴.

Le point de vue interne, l'usage du pronom personnel « je » et l'utilisation du présent rendent la narration dynamique. Les personnages de Pauline Bayle sont dans le récit d'eux-mêmes, adressé directement au public sur le mode de la fiction biographique théâtrale. Comme le rappelle Arielle Meyer MacLeod, « le théâtre n'est évidemment à l'origine pas du tout le lieu de l'expression de l'intime »¹⁴⁵, et pourtant, « il semble qu'aujourd'hui le récit de soi devienne un matériau hautement théâtral »¹⁴⁶. Le récit de soi, au théâtre comme en littérature, se caractérise par l'utilisation de la première personne et une parole souvent adressée directement aux lecteur·trice·s ou aux spectateur·trice·s, qui deviennent les témoins et destinataires de cette parole intime.

S'agit-il d'un héritage de la tragédie et des lamentations tragiques des héroïnes (Andromaque, Electre, *etc.*) ? Dans les tragédies antiques, on trouve des personnages qui parlent d'eux et se lamentent sur leur sort dans de longs monologues¹⁴⁷, mais il ne s'agit pas du même cas de figure, dans *Illiade* et *Odyssée*, puisque les personnages n'exposent pas leur souffrance mais décrivent leurs actes en train de se faire.

c. *Dieux et déesses*

Le cas des dieux et des déesses doit être traité à part, car ils et elles ne sont pas régi·e·s par les mêmes conventions que les personnages humains.

Les personnages divins des deux spectacles, même s'ils n'ont pas la même importance (quantitativement et dans la fable) ont en commun leurs placements : les dieux et les déesses ne restent pas sur la scène. Comme le dit Pauline Bayle, ils et elles « peuvent tout se permettre et sont trans-conventions »¹⁴⁸. De ce fait, ils et elles passent de la scène à la salle et de la salle à la scène sans problème, leur espace de jeu étant

¹⁴⁴ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XVI, vers 190-191, p.290.

¹⁴⁵ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittence et soubresauts », dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p.22.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ On peut mentionner, par exemple, les répliques d'Electre au début des *Choéphores* d'ESCHYLE : « [...] je frappe ma poitrine à coups redoublés ; mes joues ruissellent de sang, et mes ongles y viennent de tracer leur sillon. Mon cœur se nourrit de soupirs. [...] », (dans ESCHYLE, *Les Perses, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, traduit du Grec par M. DE ROCHEFORT et DE LA PORTE DU THEIL, Mesnil-sur-l'Estrée, éditions Les trésors de la littérature, coll. « Le grand livre du mois », 1995, p.76).

¹⁴⁸ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.*, à 19min.30. Voir annexe pp.141-152.

l'ensemble de la salle de représentation (scène et espace du public). Ainsi, dans *Iliade*, Poséidon va dans le public et Zeus et Héra traversent la salle pour en sortir et revenir ensuite sur scène quand la configuration du théâtre le permet (ce qui n'est pas le cas au Théâtre de la Bastille par exemple), et *Odyssée* s'ouvre sur Athéna dans le public qui interpelle Télémaque sur scène.

Les dieux et les déesses s'adressent au public et ont conscience de sa présence, comme les personnages de *sitcoms* auxquels ils et elles font penser. En effet, dans ces séries télévisées, les personnages font des clins d'œil ou autres signes de connivence à un public absent dans le monde de la fiction dans lequel les personnages évoluent. C'est par exemple le cas quand, dans *Iliade*, les dieux et déesses apparaissent tous et toutes pour la première fois, chacun·e leur tour, en déclenchant les rires du public par leur costumes et/ou leur attitude provocante ou décalée (notamment l'entrée en scène d'Héra, jouée par Florent Dorin vêtu d'un haut de maillot de bain rouge pour femme)¹⁴⁹.

Mais le public est aussi explicitement envisagé comme la foule des mortel·le·s : Héra demande aux spectateur·trice·s de confirmer à Poséidon qu'il a des épaules de « numéro un »¹⁵⁰. C'est aussi au public que Poséidon adresse un discours d'encouragement destiné aux Grecs, sous forme de rap (pendant presque deux minutes)¹⁵¹ sur une musique moderne. On retrouve de cette façon une référence à l'Antiquité, avec les aèdes et rhapsodes qui accompagnaient leurs poèmes par de la musique, ou même avec le théâtre antique, qui incluaient des parties chantées.

3. Concomitance narration / action

Action et narration ne sont pas systématiquement dissociées et se superposent parfois (cela représente une durée totale de presque dix minutes dans *Iliade* et plus de vingt minutes dans *Odyssée*). Dans *Iliade*, la concomitance action / narration ne se produit que lorsqu'Achille perd le contrôle et décime les Troyens pour venger Patrocle : le personnage est en mouvement pendant que, derrière lui, les quatre autres décrivent la scène de combat, interrompu·e·s une fois par une réplique d'Achille contre ses ennemis¹⁵².

¹⁴⁹ Captation d'*Iliade*, *op. cit.*, à 2min.25.

¹⁵⁰ *Ibid*, à 30min.10.

¹⁵¹ *Ibid*, de 39min.40 à 41min.10.

¹⁵² *Ibid*, de 59min.57 à 1h01.10.



Figure 12 : Iliade, capture d'écran de la captation à 1h.00.27

Achille, après s'être éclaboussé de sang, déchire le papier représentant le champ de bataille pendant que, au fond de la scène, les quatre autres comédien·ne·s décrivent son avancé dans le camp troyen.

Dans *Odyssee*, ce procédé est beaucoup plus fréquent, mais inversé (ce n'est pas un seul personnage qui agit pendant que les autres racontent, mais un·e seul·e narrateur·trice pendant que les autres agissent). C'est notamment le cas pendant les aventures d'Ulysse ou encore lorsqu'il quitte les Phéaciens pour retourner à Ithaque : un des Ulysse dit « alors je m'allonge, je me laisse aller et je m'endors dans un sommeil pareil à la belle mort »¹⁵³ puis immédiatement après, les quatre autres se couchent sur l'estrade, yeux fermés¹⁵⁴, suivi·e·s ensuite par le dernier comédien lorsqu'il finit sa réplique (« et j'oublie mes souffrances »)¹⁵⁵. À plusieurs reprises, les personnages agissent pendant qu'un·e narrateur·trice décrit ce qui se passe.

La redondance description / action permet de créer un univers imaginaire autour des comédien·ne·s qui jouent dans un décor abstrait et qui évolue peu. Par exemple, lors de l'épisode chez le cyclope, trois narrateur·trice·s décrivent l'action pendant que deux autres comédien·ne·s interprètent Ulysse et Polyphème :

Charlotte Van Bervesselès : La nausée me prend !
Yan Tassin : Je respire, ça y est !
Alex Fondja : J'ai le bâton.
CVB : Je le fais chauffer au feu
YT : J'attends qu'il soit bien rouge
CVB : Puis d'un seul coup je le soulève et je le plante dans son œil
AF : Son œil unique
YT : Je pèse de tout mon poids comme pour le faire tourner
CVB : Comme le forgeron plonge le métal dans l'eau froide.¹⁵⁶

Pendant cette réplique chorale d'Ulysse, on voit Ulysse (joué par Florent Dorin) s'approcher de Polyphème étendu au sol, endormi (joué par Viktoria Kozlova), puis tourner un couteau au niveau de son visage.

¹⁵³ Captation d'*Odyssee*, *op. cit.*, de 57min.48 à 58min.08.

¹⁵⁴ *Ibid*, à 58min.13.

¹⁵⁵ *Ibid*, à 58min.18.

¹⁵⁶ *Ibid*, de 31min.46 à 31min.54.



Figure 13 : *Odyssée*, capture d'écran de la captation à 31min.50.

Ulysse chez Polyphème.

L'action qui se déroule réellement n'est pas tout à fait identique à celle racontée par cet Ulysse aux trois corps et voix, elle est plus sobre et réduite à un minimum de mouvements. La narration développe l'action minimale en la déplaçant dans un univers imaginaire, faisant de la comédienne allongée sur une estrade en bois un cyclope endormi dans sa grotte, recrachant des restes humains.

De façon générale, les scènes qui combinent jeu traditionnel et récit descriptif n'ont pas de caractéristique commune qui expliquerait ce choix. Cela concerne en effet des scènes de violence (duel à mort entre Achille et Hector dans *Iliade*, mutilation de Polyphème dans *Odyssée*), des scènes qui précèdent une ellipse (voyage d'Ulysse de chez les Phéaciens à Ithaque dans *Odyssée*) ou même des scènes de retrouvailles (retrouvailles d'Ulysse et Télémaque, et celles d'Ulysse et Pénélope dans *Odyssée*). On peut donc s'interroger sur la nécessité de cette forme pour toutes ces scènes précises, car l'importance du nombre de ces scènes crée un rythme très différent de celui d'*Iliade*, plus varié.

Cette concomitance action / narration crée une distance entre les spectateur·trice·s et l'action, en la commentant. De cette façon, le public n'oublie pas qu'il assiste à des événements montrés pour lui, complétés et détaillés par des voix narratrices qui lui permettent même d'avoir accès aux pensées des personnages dans *Odyssée* (pendant les retrouvailles avec Télémaque, par exemple).

Le diptyque de Pauline Bayle s'inscrit dans la « réalité nue du théâtre »¹⁵⁷ en exposant simplement les comédien·ne·s sur un plateau presque nu, alors même qu'il revendique le faux et l'illusion par l'usage de faux sang, de paillettes, *etc.*, en opposition

¹⁵⁷ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittence et soubresauts », dans MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.20.

au « vrai sang et vraies larmes »¹⁵⁸ du réel. Paradoxalement, l'alliance fiction-réalité va dans le sens de « l'effet d'authenticité »¹⁵⁹ défini par Arielle Meyer MacLeod : d'une part, on a une sur-théâtralité faite de paillettes, de peintures orange et rouge, de feu auto-consommant et de récits extraordinaires (batailles, sirènes, cyclopes) ; et d'autre part, des comédien·ne·s qui exécutent des mouvements simples et des actions réduites dans un décor sommaire. De cette façon, les spectacles retrouvent une nouvelle fois les épopées originelles. En effet, les aèdes et rhapsodes antiques racontaient les épopées sans décor, en effectuant sûrement des mouvements simples.

La narration dans le diptyque de la compagnie À Tire-d'aile se décline donc selon plusieurs modes et types d'adresse : jeu derrière un quatrième mur sans adresse directe au public, récit adressé au public depuis la scène, va-et-vient entre la scène et la salle, et même une absence totale de séparation physique quand le jeu se fait dans le hall du théâtre. Lorsqu'il s'agit d'un jeu traditionnel, le quatrième mur est souvent délimité de façon visible, enfermant ainsi la fiction dans un cadre précis, tandis que le plateau est ouvert sur le public lors des moments de récits adressés aux spectateur·trice·s. Cet effet, accompagné par la gestuelle épurée des comédien·ne·s, évoque le dispositif de narration épique des rhapsodes. L'alternance avec un dispositif théâtral très traditionnel permet de rythmer *Iliade*, mais apparaît moins efficace dans *Odyssée*, qui mêle plus souvent les deux types de narration, créant alors peu de variations et proposant un spectacle moins dynamique que le premier.

Les analyses de *Ménélas Rebético Rapsodie*, *Pénélope ô Pénélope*, *Iliade* et *Odyssée* font apparaître que lorsque l'épopée est envisagée comme le récit d'évènements, on retrouve une forme de théâtre traditionnel qui consiste à jouer ces évènements (séparation comédien·ne·s-public par un quatrième mur, identification comédien·ne-personnage).

Au contraire, quand l'épopée est considérée comme un récit poétique qui vaut pour lui-même et non uniquement pour ce qu'il raconte, sa forme est conservée par les

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibidem.*

metteur·se·s en scène qui en font des monologues (Simon Abkarian) ou des récits descriptifs (Pauline Bayle), toujours adressés au public et à la première personne.

On a également pu voir que, dans les spectacles des deux metteur·se·s en scène, on retrouve des éléments formels antiques, hérités du théâtre (monologues, lamentations tragiques, images des héroïne·s, *etc.*) mais aussi des aèdes et rhapsodes (récits épiques adressés au public, jeu épuré, langue poétique, *etc.*).

L'héritage antique ne s'arrête pas là. Le fait que les personnages soient aussi des narrateurs et des narratrices amène à se demander si, plus que sa façon de raconter les épopées en s'adressant au public, ce n'est pas le rhapsode lui-même qui a été repris par Simon Abkarian et Pauline Bayle.

CHAPITRE 2. Rhapsodes

Le fait de sortir du « récit en tant qu'histoire qui se raconte par le biais de personnages agissant sur la scène, que Peter Szondi définit comme la reproduction des relations interhumaines par l'intermédiaire du dialogue »¹⁶⁰ au profit d'une histoire *racontée* par les personnages, sans toujours être *montrée*, participe à ce qu'Arielle Meyer MacLeod appelle « effet d'authenticité »¹⁶¹. En effet, quoi de plus authentique que quelqu'un qui raconte une histoire plutôt que de la jouer, acte inévitablement inauthentique ?

Parce qu'ils et elles racontent des histoires, les comédien·ne·s deviennent des narrateurs et des narratrices, tout en étant aussi des personnages qui s'affirment en parlant à la première personne. Ce phénomène, qui se traduit par des adresses au public en brisant le quatrième mur et en ouvrant l'espace de la fiction sur celui de la réalité, évoque les rhapsodes antiques qui récitaient les épopées à leur auditoire. Avec les quatre spectacles de ce corpus, nous assistons à la récupération et la transformation des rhapsodes, qui va de pair avec les autres éléments antiques qui se retrouvent dans la narration.

Le transfert du rhapsode dans une forme théâtrale contemporaine se fait de plusieurs façons, notamment en distinguant les comédien·ne·s des personnages, et semble caractéristique de ce que l'on pourrait appeler le « théâtre d'épopée ».

Ce « théâtre d'épopée » qualifie le corpus de cette recherche, c'est-à-dire des spectacles qui mettent en scène les épopées homériques en conservant et transférant certaines de leurs caractéristiques formelles : une forme narrative épique et un rhapsode devenu comédien·ne-rhapsode.

¹⁶⁰ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittence et soubresauts », dans MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ? op. cit.*, p.18.

¹⁶¹ *Ibid*, p.20.

I. Théâtre et rhapsod(i)e

Les termes « rhapsode » ou « épique » ont aujourd'hui une signification au théâtre, et désignent des formes théâtrales particulières. Il est important de bien les distinguer de ce que nous entendons par « théâtre d'épopée » et comédien·ne-rhapsode.

A. Théâtre épique et rhapsodie

En 1938, Bertolt Brecht définit le « théâtre épique »¹⁶² par opposition au « théâtre dramatique » (modèle aristotélicien). Il est caractérisé, entre autres, par le refus de montrer une fable réaliste qui permettrait aux spectateur·trice·s de s'identifier aux personnages. Brecht sollicite « l'abandon de l'illusion au profit de la discussion, l'attribution d'un rôle nouveau au spectateur (au lieu d'être autorisé à s'identifier, il doit en quelque sorte exprimer un vote et, plutôt que de se plonger dans l'action, la discuter) »¹⁶³. Il souhaitait créer une mise à distance du spectacle et de ce qu'il montre pour susciter une réflexion et un regard objectif de la part des spectateur·trice·s, notamment par l'usage de la « narration » (par opposition à « l'action »)¹⁶⁴.

Le fait que Brecht se soit tourné vers l'Antiquité pour nommer son théâtre est significatif. Il rattache explicitement une nouvelle forme de théâtre à une tradition ancienne, celle de l'épopée et des poètes qui les transmettaient par des récits auxquels ils étaient extérieurs. De plus, Brecht a beaucoup utilisé la musique et les chants, notamment dans *L'Opéra de Quat'sous*¹⁶⁵, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*¹⁶⁶ (deux pièces-opéra), ou *Sainte Jeanne des abattoirs*¹⁶⁷. Les intermèdes musicaux sortent de l'illusion en arrêtant pendant un instant l'histoire qui se déroule sur scène, brisant ainsi le

¹⁶² BRECHT Bertolt, *Remarques sur l'opéra « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny »*, 1930, dans BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, traduit de l'Allemand par Jean TAILLEUR, Gérald EUDELIN et Serge LAMARE, Paris, éditions L'Arche, 1963, pp.36-47.

¹⁶³ *Ibid*, p.43.

¹⁶⁴ *Ibid*, p.40 : « La forme dramatique au théâtre est action » / « La forme épique au théâtre est narration ».

¹⁶⁵ BRECHT Bertolt, *L'Opéra de quat'sous* (1928), traduit de l'allemand par Jean-Claude HEMERY, Paris, éditions L'Arche, 1983.

¹⁶⁶ BRECHT Bertolt, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), traduit de l'allemand par Jean-Claude HEMERY, Paris, éditions L'Arche, 1983.

¹⁶⁷ BRECHT Bertolt, *Sainte Jeanne des Abattoirs* (1930), traduit de l'allemand par Pierre DESHUSSES, Paris, éditions L'Arche, 2008.

quatrième mur avec une adresse directe aux spectateur·trice·s. Ce procédé peut évoquer le chant épique des rhapsodes antiques.

Au théâtre, on parle aujourd'hui de rhapsodie, en référence à la figure antique du poète-récitant qui improvisait à partir de différents récits, pour désigner des œuvres dramatiques dans lesquelles on retrouve la présence de « l'auteur-rhapsode »¹⁶⁸. Cet « auteur-rhapsode » lie entre eux les différents éléments assemblés formant l'œuvre, et dont on entend la voix à travers celles des personnages.

Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac consacre un article à la « rhapsodie ». Selon lui :

[...] la rhapsodie correspond au geste du rhapsode, de « l'auteur-rhapsode » qui, selon le sens étymologique littéral [...] « coud ou ajuste des chants ». À travers la figure emblématique du rhapsode, [...] la notion de rhapsodie apparaît donc d'emblée liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps que des procédés d'écritures tels que le montage, l'hybridation, le rapiécage, la choralité.¹⁶⁹

Ainsi, dès la conceptualisation du terme « rhapsodie », on voit apparaître les notions de « chants » et de « narration homérique », ce qui indique un lien étroit entre la signification actuelle du terme et son origine. Ceci est renforcé par la suite :

Un tel geste d'écriture donne souvent lieu chez les dramaturges contemporains à une nouvelle distribution de la parole. Chez des auteurs comme Pirandello, Brecht, ou plus près de nous Heiner Müller ou Didier-Georges Gabily, on peut ainsi repérer un acte de déposition de la fable qui se conjugue avec une entreprise de questionnement passant par un travail de montage et d'hybridation des fragments épiques et/ou dramatiques, notamment en ce qui concerne la réécriture de l'Histoire et des mythes.¹⁷⁰

D'après Jean-Pierre Sarrazac, la forme rhapsodique est propice à la réécriture de mythes, notamment quand il s'agit de reprendre des grandes figures (telle qu'Electre, l'exemple pris dans le *Lexique*) tout en déconstruisant la fable, geste caractéristique de la création théâtrale de la fin du XX^{ème} siècle.

La « rhapsodie » de Jean-Pierre Sarrazac s'accompagne de plusieurs dérivés : « constellation rhapsodique », « voix rhapsodique », « rhapsodisation », « débordement

¹⁶⁸ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éditions CircéPoche, coll. « Penser le théâtre », 2010, p.182.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibid*, pp.183-184.

rhapsodique » ou « devenir rhapsodique »¹⁷¹. Dans son sillage, Rafaëlle Jolivet-Pignon étudie ce qu'elle nomme les « représentations rhapsodiques ».

B. « Représentations rhapsodiques »

Avec *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*¹⁷², Rafaëlle Jolivet-Pignon se place dans la lignée de Sarrazac et développe la dimension scénique de la rhapsodie. Avec son corpus, composé de cinq spectacles – respectivement de Simon McBurney, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Christophe Marthaler et François Tanguy – elle propose une réflexion sur les « représentations rhapsodiques ». Elle définit la « représentation rhapsodique » comme une représentation théâtrale résultant d'une écriture de plateau, sans texte préalable (et sans texte publié *a posteriori* non plus). Il s'agit d'un spectacle de « rapiéçage »¹⁷³ (Jean-Pierre Sarrazac), issu d'un processus de montage de divers matériaux, qu'ils soient textuels, musicaux, scénographiques, *etc.*

Les « représentations rhapsodiques », par leur forme hybride, seraient les équivalents scéniques des réécritures contemporaines de mythes grecs antiques – que j'ai pu qualifier de « livres-monstres »¹⁷⁴. Les réécritures contemporaines reflètent la monstruosité des personnages mythiques et de leurs actes, à travers leur forme *monstrueuse* car intertextuelle, ou même hybride, oscillant entre des temps et des genres différents, comme les « représentations rhapsodiques ». Rafaëlle Jolivet-Pignon qualifie d'ailleurs les « représentations rhapsodiques » d'« art de la chimère »¹⁷⁵. La chimère, animal mythologique « lion devant, serpent derrière et chèvre en son milieu »¹⁷⁶ et crachant du feu, est devenu le symbole du résultat de mélanges d'éléments disparates qui n'ont *a priori* rien à faire ensemble. Homère, dans *l'Iliade*, est le premier à décrire la chimère. Involontairement, Rafaëlle Jolivet-Pignon relie les « représentations rhapsodiques » aux épopées.

¹⁷¹ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.183.

¹⁷² JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Montpellier, éditions L'Entretiens, coll. « Champ Théâtral », 2015.

¹⁷³ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p.182.

¹⁷⁴ TILLIER Anaïs, *Mythes et monstruosité contemporaine : les formes de monstruosité dans les réécritures contemporaines de mythes grecs antiques*, mémoire de M1 Création Artistique – Arts de la scène, sous la direction de Pauline BOUCHET, Grenoble, UGA, 2017.

¹⁷⁵ JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, *op. cit.*, p.295.

¹⁷⁶ HOMERE, *L'Iliade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant VI, vers 181, p.129.

Les « représentations rhapsodiques », si elles ne s'appuient pas ou peu sur du texte – et encore moins sur un texte de théâtre – ont quand même un rapport fort avec l'écriture et l'intertextualité, mêlant souvent de nombreuses références culturelles, ce qui les rapprochent aussi des « livres-monstres ». La chercheuse écrit que :

L'intertextualité est sans doute au fondement de ces réécritures de plateau qui utilisent le texte-matériau dans une approche poétique, jouant sur son essentielle porosité et sur sa capacité mémorielle. La notion d'intertextualité, introduite par Julia Kristeva en 1969, induit en effet que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ».¹⁷⁷

Or, les metteur·se·s en scène de notre corpus proposent des spectacles issus d'une écriture de plateau ou dans lesquels on retrouve ce type d'intertextualité.

1. Écriture de Pauline Bayle

Le processus d'écriture de Pauline Bayle est alimenté par de nombreuses lectures, tant des traductions des épopées en français et anglais que des œuvres théoriques à leur sujet. La définition de Julia Kristeva mobilisée par Rafaëlle Jolivet-Pignon correspond point par point au processus d'écriture de Pauline Bayle qui a mêlé plusieurs traductions d'un même texte pour en écrire une nouvelle version. De plus, pendant le travail au plateau, avant que les comédien·ne·s n'aient le texte, il s'agissait bien d'un travail de mosaïques, les comédien·ne·s piochant dans plusieurs traductions pour improviser à partir des textes qu'ils paraphrasaient¹⁷⁸.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une écriture de plateau, puisque l'autrice-metteuse en scène a écrit avant de commencer les résidences de jeu, le travail des comédien·ne·s a joué sur la forme finale des spectacles. C'est notamment le cas dans *Iliade*, où les scènes avec les dieux et déesses résultent quant à elles d'une écriture de plateau (elles ont été écrites à partir d'improvisation).

¹⁷⁷ JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, op. cit., p.124.

¹⁷⁸ Entretien avec Pauline Bayle, op. cit., à propos du texte : « ils [les comédien·ne·s] le lisent juste et il y a quelques trucs qui restent, comme "Achille aux pieds rapides". [...] L'idée n'était pas de jouer le texte. » 4min.33 à 4min.50. Voir annexe pp.141-152.

2. Écriture de Simon Abkarian

Simon Abkarian est d'abord comédien¹⁷⁹ et on le perçoit dans les deux spectacles étudiés ici, notamment parce qu'il joue dans les deux : il interprète lui-même Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie* et Elias dans *Pénélope ô Pénélope*. Le fait qu'il soit aussi metteur en scène et comédien en plus d'être auteur de ses pièces influe sur son écriture et sa façon d'aborder la scène.

Pénélope ô Pénélope et *Ménélas Rebético Rapsodie* sont aussi des textes publiés. Le texte publié de *Ménélas Rebético Rapsodie* s'intitule *Ménélas Rapsodie*¹⁸⁰. De fait, la dimension musicale est absente dans le texte écrit. Le changement de titre entre le spectacle et la pièce indique qu'il s'agit de deux œuvres différentes : d'un côté nous avons un texte sous forme de vers libres, et de l'autre un dispositif au sein duquel texte, musique et danse sont indissociables.

Le texte contient très peu de didascalies, et la mise en page correspond au rythme de la mise en scène. Il a des astérisques entre les paragraphes, qui correspondent à des pauses dans le monologue ou à des moments de danses ou de chants entre les prises de parole du comédien. On voit par exemple :

[...]
L'ai nourricier me brûle les poumons.
J'étouffe. Pourquoi es-tu partie ?

*

De notre corps à corps, naissait une danse.
Toute vêtue d'ivresse, elle s'offrait à nous.
[...]¹⁸¹

Cet astérisque correspond à un chant surtitré sur la table (12min.08 à 12min.56).

Ménélas Rebético Rapsodie et *Ménélas Rapsodie* peuvent être envisagées comme deux pièces différentes, ou l'une comme un fragment de l'autre. En plus de la musique et de la danse, très présentes dans le spectacle, une partie du texte n'est pas dans la version publiée. Il n'est pas surprenant qu'on ne retrouve pas les chants dans la version textuelle : ils ne sont pas écrits, comme « rebético » est absent dans le titre de la version publiée. On

¹⁷⁹ Il a reçu plusieurs prix dans sa carrière d'acteur : un Molière du meilleur comédien en 2001 pour son rôle dans *Une bête sur la Lune* de Kalinoski mis en scène par Irina Brook, ou encore le prix du meilleur acteur pour son rôle dans *Prendre Femme* de Ronit Elkabetz en 2004. Sa carrière de comédien a commencé à Los Angeles auprès de Gérard Papasian, puis avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil.

¹⁸⁰ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2012.

¹⁸¹ *Ibid*, p.7, de 11min.55 à 13min dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

ne trouve pas non plus de liste de personnages, d'indication de temps ou de lieux, ou encore de distribution de la parole. Le texte se présente comme une succession de paragraphes séparés par des astérisques dont la signification n'est pas indiquée. Un lecteur non averti pourrait très bien lire la pièce sans savoir qu'il s'agit d'un texte de théâtre. Il ne s'agit pas d'une exception dans le paysage théâtral contemporain, et on peut penser à Rodrigo García, qui a lui aussi réécrit plusieurs œuvres (*Prométhée*¹⁸², *Le Roi Lear*¹⁸³, *Agamemnon. À mon retour du supermarché j'ai flanqué une raclée à mon fils*¹⁸⁴), et dont les textes publiés se présentent souvent sous la même forme que *Ménélas Rapsodie*.

Il nous faut alors mobiliser la notion d'« écrivains de plateau » de Bruno Tackels, pour lesquels « le plateau [est] comme une page blanche à partir de laquelle ils écrivent, et où l'ensemble des composantes ont valeur égale. Tout ce qui est sur le plateau fait sens : les corps, la lumière, le son, la musique... »¹⁸⁵. Dans *Ménélas Rebético Rapsodie* tout fait sens, tant le texte que le chant et la musique, à tel point que le spectacle est qualifié de théâtre musical. Patrice Pavis définit le théâtre musical comme une forme « contemporaine » qui « s'efforce de faire se rencontrer texte, musique et mise en scène visuelle, sans les intégrer, les fusionner ou les réduire à un dénominateur commun »¹⁸⁶. D'après lui, « le théâtre musical est un vaste chantier où s'expérimentent et se testent toutes les relations inimaginables entre les matériaux des arts scéniques et musicaux »¹⁸⁷, ce qui est bien le cas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*.

La démarche de réécriture entre dans les préoccupations des « écrivains de plateau » qui « ne cessent en effet de dialoguer avec la tradition, avec les artistes qui les précèdent »¹⁸⁸. Bruno Tackels ajoute qu'ils le font :

par un geste iconoclaste que n'a pratiquement pas fait la génération précédente : ils n'ont pas peur, en effet, de tordre, détourner, piller, condenser, couper, réduire, cristalliser, démonter les textes du répertoire, en les mixant avec leur propre parole témoignante (du présent comme

¹⁸² GARCIA Rodrigo, *Prometeo*, traduit de l'Espagnol par Marcial DI FONZO BO et Denise LAROUTIS, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2003 (réédition de *Prométhée*, 2001).

¹⁸³ GARCIA Rodrigo, *Le Roi Lear*, traduit de l'Espagnol par Isabelle GARMA-BERMAN, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2003

¹⁸⁴ GARCIA Rodrigo, *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, traduit de l'Espagnol par Christilla VASSEROT, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2004.

¹⁸⁵ TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2015, p.56.

¹⁸⁶ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, « Théâtre musical », p.377.

¹⁸⁷ *Ibid*, p.378.

¹⁸⁸ *Ibid*, p.23.

du passé), convaincus qu'ils n'ont pas à se laisser dicter leur langue par les paroles du passé.¹⁸⁹

Le rapport entre « écrivains de plateau » et tradition mis en évidence par Bruno Tackels se constate dans les œuvres de Simon Abkarian. On retrouve le mélange entre autobiographie et reprise du texte d'Homère « mixé » – pour reprendre le terme de Bruno Tackels – et réécrit avec la langue du comédien-auteur-metteur en scène. L'usage du texte et son importance ne sont pas contradictoires avec l'appellation « écrivain de plateau », contrairement à ce que l'on pourrait croire à la vue des artistes désigné·e·s comme tels par Bruno Tackels¹⁹⁰ car, comme il l'écrit, aucun·e· de ces artistes n'est semblable : « concernant leur rapport aux textes du passé, leurs manières d'opérer sont infiniment divergentes. Si l'on s'en tient au sacro-saint critère du texte, leurs positions sont absolument irréconciliables ». ¹⁹¹ Le fait d'avoir de l'écriture visible sur scène n'est pas rare dans des spectacles d'« écrivains de plateau ». On peut penser une nouvelle fois à Rodrigo García qui projette sur scène ou diffuse sur un écran son texte, dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*¹⁹² ou *4*¹⁹³, pour ne citer que ces deux spectacles, et qui présente les pièces éditées comme traces des spectacles, les « cendres » qui ont données le nom des recueils de ses textes¹⁹⁴.

Le sur-titrage fait partie intégrante de *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et est pensé dans la mise en scène, devenant ainsi un élément constitutif du spectacle au même titre que les lumières, les comédien·ne·s, etc. Dans *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Rafaëlle Jolivet-Pignon explique, au sujet d'*Il Silenzio* de Pippo Delbono, que « le support de la citation est d'ailleurs la lecture, marquant un changement de régime d'énonciation et introduisant un accessoire propre à la citation : la feuille de papier. »¹⁹⁵. Dans notre cas, il ne s'agit pas d'une « feuille de papier », mais il y a bien un support

¹⁸⁹ *Ibid*, p.25.

¹⁹⁰ Romeo Castellucci, François Tanguy, Anatoli Vassiliev, Rodrigo Garcia, Pippo Delbono, Ariane Mnouchkine.

¹⁹¹ TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, op. cit., p.66.

¹⁹² *Et balancez mes cendres sur Mickey*, mis en scène par Rodrigo García, 2006, production déléguée CDN de Montpellier, coproduction La Carnicería teatro, Théâtre National de Bretagne - Rennes, Bonlieu - Scène Nationale d'Annecy.

¹⁹³ *4*, mis en scène par Rodrigo García, 2015, production déléguée Humain trop humain - CDN Montpellier coproduction Théâtre Nanterre-Amandiers CDN, Festival d'automne à Paris, La Maison de la Culture d'Amiens - Centre européen de création et de production, Théâtre de Liège, Bonlieu scène nationale d'Annecy.

¹⁹⁴ GARCIA Rodrigo, *Cendres* tomes 1 (1986-1999) et 2 (2000-2009), Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2011.

¹⁹⁵ JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, op. cit., p.126.

d'écriture : la nappe blanche qui évoque du papier ou un tableau blanc. Les surtitres de *Ménélas Rebético Rapsodie* sont une traduction des chants, mais sont aussi de l'ordre de la citation – ou plutôt de l'autocitation, car le texte des chants est presque identique à celui du comédien.

En revanche, si Simon Abkarian semble correspondre à l'appellation « écrivain de plateau » de Bruno Tackels, dont l'« auteur-rhapsode » de Jolivet-Pignon peut être une forme¹⁹⁶, il ne faut pas oublier que la publication du texte est antérieure au spectacle. *Ménélas Rapsodie* a été publié en novembre 2012, alors que la première de *Ménélas Rebético Rapsodie* a eu lieu en janvier 2013. La proximité des deux dates (seulement deux mois d'écart) indique que le travail d'écriture et celui de mise en scène ont pu être concomitants. Dans le cas de *Pénélope ô Pénélope*, le texte a été publié en février 2009, soit presque un an après la première représentation (mai 2008, au Théâtre National de Chaillot, Paris). Il faudrait parler avec Simon Abkarian de son processus de création et d'écriture afin de savoir s'il s'agit ou non d'une écriture de plateau¹⁹⁷. Quoiqu'il en soit, sa carrière auprès d'Ariane Mnouchkine ainsi que sa collaboration avec Catherine Schaub Abkarian, qui travaille aussi avec Simon McBurney que Rafaëlle Jolivet-Pignon qualifie de « compositeur de plateau »¹⁹⁸ ou d'« auteur scénique »¹⁹⁹, indique que son écriture ne doit pas être séparée de sa pratique de la scène.

Pour toutes ces raisons, il serait tentant de voir des « représentations rhapsodiques » dans *Iliade / Odyssée*, *Pénélope ô Pénélope*, mais surtout *Ménélas Rebético Rapsodie*, d'autant plus qu'il s'agit de formes hybrides (ou chimériques) mêlant différentes narrations, épopée et théâtre.

Cependant, les spectacles de notre corpus ne sont pas des « représentations rhapsodiques ». On retrouve bien une forme d'écriture de plateau, un lien entre la vie des artistes et le texte (pour les pièces de Simon Abkarian en tout cas) ou l'utilisation de matériaux *a priori* non théâtraux, mais cela ne suffit pas à en faire des « représentations rhapsodiques ».

¹⁹⁶ *Ibid*, p.47 : « La notion « d'écrivains de plateau » est de ce fait plus large que celle de « rhapsode scénique ».

¹⁹⁷ Une prise de contact a été initiée, mais est toujours sans réponse de sa part.

¹⁹⁸ JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, op. cit., p.24.

¹⁹⁹ *Ibid*, p.353.

Ici, il s'agit sans aucun doute de formes théâtrales textocentrées, et revendiquées comme telles en s'inscrivant dès leur titre dans la filiation des épopées homériques. La différence majeure entre les « représentations rhapsodiques » de Rafaëlle Jolivet-Pignon et les spectacles du corpus se situe dans la présence d'une fable. En effet, dans *Iliade*, *Odyssée*, *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, une histoire est racontée et elle comporte un début, un milieu et une fin. Les fables sont claires et suivent les trames des épopées homériques. En revanche, les résidus de fables qui demeurent dans les « représentations rhapsodiques » sont fragmentés, désunifiés et connectés entre eux par des effets de montages²⁰⁰. Or, ici, le montage rhapsodique – s'il y en a un – se situe au niveau des formes et des manières de raconter, et non au niveau de la fable même.

Dans cette recherche, nous envisageons donc le rhapsode comme la récupération actuelle du rhapsode antique. Il était pourtant nécessaire de revenir aux définitions de Jean-Pierre Sarrazac et Rafaëlle Jolivet-Pignon, pertinentes dans cette recherche, car la signification actuelle de la rhapsodie au théâtre est intrinsèquement liée à sa forme antique.

C. Rhapsode antique

Étymologiquement, « aède » signifie « chanteur » en grec ancien (du verbe *aidô* : chanter). On sait très peu de choses à leur sujet, si ce n'est qu'ils ont eu un rôle essentiel dans la transmission des mythes. Les aèdes changent de noms plus tard et deviennent des « rhapsodes » (ou rapsodes), étymologiquement « ceux qui cousent ensemble des chants ». À la différence de leurs prédécesseurs aèdes, les rhapsodes n'inventent pas leurs récits mais récitent ceux qui existent déjà²⁰¹.

Dans l'*Odyssée*, on trouve plusieurs figures d'aèdes et/ou de rhapsodes, dont Démodocos. Celui-ci est aveugle et chante les exploits des héros de la Guerre de Troie lors du banquet de bienvenue pour Ulysse chez les Phéaciens²⁰². Ulysse lui-même pourrait être associé à un aède ou un rhapsode, dans le sens où une grande partie de

²⁰⁰ *Ibid*, pp.285-286.

²⁰¹ FISCHMAN Patrick, « Homère le barde aveugle, figure universelle du poète » dans *Contes & Légendes* (revue), hors-série n°4 « L'Iliade et L'Odyssée », Paris, éditions ORACOM, 2017, p.11.

²⁰² HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET *op. cit.*, chant VIII, pp.134-152.

l'épopée est le récit de ses propres aventures, chez les Phéaciens, juste après le récit de Démodocos. Toutefois, dans son ouvrage *Homère et l'Odyssée*, Suzanne Saïd explique que les aèdes et les narrateurs de l'*Odyssée* ne sont pas des « doubles de l'auteur » parce qu'« on ne connaîtra jamais que la matière [...] et non la manière du récit ».²⁰³ Il s'agit ainsi de récits utilitaires et non à visée poétique, même si le texte sous-entend qu'ils prennent la forme de poèmes. Cette épopée contient de nombreux narrateurs : on a le narrateur principal bien sûr, mais également des « narrateurs secondaires » ou « intra-diégétiques » : Ulysse, Ménélas, Protée, Télémaque ou encore Nestor. Ulysse et Télémaque sont également vecteurs de récits d'autres personnages : « le récit de Télémaque au chant XVII (v.142-146) cite à son tour le récit de Ménélas qui se faisait l'écho du récit de Protée »²⁰⁴. Il y a donc plusieurs récits enchâssés qui se répondent et la parole est distribuée entre plusieurs narrateurs, tous relayés par le narrateur principal « Homère ».

Dans les deux épopées, le narrateur principal (c'est-à-dire l'aède) est présent. Il apparaît, interpellant les Muses pour avoir leur aide, dès le début des deux épopées : « Chante, ô déesse, le courroux du Péléide Achille » (l'*Iliade*)²⁰⁵ et « Ô Muse, conte moi l'aventure de l'Inventif » (l'*Odyssée*)²⁰⁶. On retrouve ce narrateur à diverses reprises dont, par exemple, au chant II de l'*Iliade*, avant de lister tous les chefs Grecs :

Dites-moi maintenant, Muses qui vivez sur l'Olympe,
(Car vous êtes déesses, vous voyez et savez tout,
Et nous nous n'entendons qu'un bruit et nous ne savons rien)²⁰⁷

Le poète fait appel aux Muses à chaque fois qu'il a besoin d'une aide divine pour continuer son récit. Les neuf Muses (Clio, Euterpe, Thalia, Melpomène, Terpsichore, Erato, Polymnie, Uranie et Calliope) sont les déesses des arts, filles de Zeus et Mnémosyne, déesse de la mémoire. La Muse à laquelle s'adresse le poète est Calliope, la Muse de la poésie épique.

Ainsi, les aèdes sont en contact avec des forces divines, ce qui leur donne un statut social particulier, décrit dans les épopées homériques. Dans l'*Odyssée*, Demodocos est un « divin aède »²⁰⁸, il est loué par Ulysse qui lui donne le meilleur morceau de viande

²⁰³ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.107.

²⁰⁴ *Ibid*, p.106.

²⁰⁵ HOMERE, *L'Iliade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, op. cit., p.9.

²⁰⁶ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET op. cit., p.11.

²⁰⁷ HOMERE, *L'Iliade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, op. cit., p.44.

²⁰⁸ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET op. cit., chant VIII, vers 44, p.136.

restant lors du banquet chez Alcinoos, ajoutant que « de tous les hommes les aèdes méritent les honneurs et le respect »²⁰⁹.

II. Les rhapsodes de Pauline Bayle et de Simon Abkarian

On l'a vu, les spectacles étudiés mettent en avant un dispositif de narration proche de celui du rhapsode antique : du récit adressé au public, plutôt que des dialogues interpersonnelles. Dans les trois spectacles, ou même dans les quatre si l'on inclue *Pénélope ô Pénélope*, les personnages s'adressent au public et racontent au lieu de montrer, au moins par moments. En allant plus loin, on doit se demander si ce sont vraiment les personnages, et non des comédien·ne·s, qui parlent. En effet, en devenant des narrateur·trice·s, les personnages ne se mettent-ils pas à distance, laissant transparaître les comédien·ne·s qui *racontent* aussi les personnages en les incarnant ?

Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, *Iliade* et *Odyssée*, les personnages sont aussi comédien·ne·s : Ménélas joue Hélène et Tyndare, et dans le diptyque de Pauline Bayle, les narrateur·trice·s se mettent en scène et se jouent aussi. Mais surtout, derrière les personnages qui peuvent devenir comédien·ne·s, les comédien·ne·s réel·le·s restent visibles.

A. Corps et voix des comédien·ne·s

1. Dans Iliade et Odyssée

L'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère sont deux épopées très riches en personnages, mais jouées avec seulement cinq comédien·ne·s dans *Iliade* et *Odyssée*. Ainsi, un seul comédien ou une seule comédienne peut donner sa voix à plusieurs personnages. Mais alors, que faire du corps des personnages et des comédien·ne·s ? Avec un seul corps pour

²⁰⁹ *Ibid*, chant VIII, vers 474-481, p.149.

plusieurs personnages (*Iliade*), ou au contraire plusieurs corps pour un seul personnage (*Odysée*), Pauline Bayle semble à première vue faire disparaître les comédien·ne·s en effaçant leur présence effective. Pourtant, en analysant les spectacles et les propos de la metteuse en scène, on se rend compte qu'il s'agit au contraire d'affirmer la présence des comédien·ne·s sur scène.

Dans le dossier d'accompagnement du Théâtre de la Bastille, il est écrit au sujet d'*Odysée* :

Ils sont 5 pour endosser 15 rôles, et tous les enjeux reposent sur leur agilité dans les ruptures de la dramaturgie globale. En cela, une « grammaire commune » a été élaborée collectivement. La dimension psychologique et les différents leviers qu'elle propose ont été écartés afin de laisser passer les comédiens d'une partition à l'autre.²¹⁰

La « grammaire commune » ici évoquée fait certainement référence à l'énergie commune des comédien·ne·s et au travail choral fait dans le spectacle. Les cinq comédien·ne·s ont des apparences très différentes : une femme blanche, brune (Charlotte van Bervesselès), une femme blanche et blonde (Viktoria Kozlova), un homme noir (Alex Fondja), un homme blanc, grand et mince (Yan Tassin) et un homme blanc plus petit avec des cheveux longs (Florent Dorin). Cette diversité est uniformisée par les costumes, presque similaires pour tous (un tee-shirt uni gris, marron ou bleu foncé et un pantalon dans les mêmes tons), ce qui participe également à la « grammaire commune » des comédien·ne·s.

D'après la metteuse en scène, cette diversité n'est pas volontaire :

[...] chacun a gardé sa voix. Ce qui m'intéresse c'est de prendre les gens pour ce qu'ils sont, ou ce que je perçois d'eux en tout cas, et pas pour leur apparence... J'essaye de travailler à un autre niveau que l'enveloppe purement extérieure et, en fait, j'ai travaillé avec des gens avec qui ça se passe bien humainement. C'est hyper important, et c'est ça qui prime. Le physique ne rentre même pas en compte. Ce que les gens dégagent, évidemment, je le prends en compte, mais je ne cherchais pas du tout une blonde ou une brune ou un grand, un petit, un maigre, un gros... En revanche, ce que la personne dégage me fait quelque chose et je me base là-dessus.²¹¹

Le choix des membres de l'équipe se situe à un autre niveau, à la fois personnel et professionnel : ils et elles ont reçu la même formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, où ils et elles se sont rencontré·e·s²¹². Ayant suivi les mêmes

²¹⁰ Dossier d'accompagnement d'*Iliade / Odysée* du Théâtre de la Bastille, p.5.

²¹¹ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.*, de 0min.42 à 1min.25. Voir annexe pp.141-152.

²¹² Expliqué dans la vidéo de Jean-Baptiste CHATELIN et Adrien RIBAUT, disponible sur YouTube au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=2Wa_rLLEF78 (3min.25).

cours, avec les mêmes enseignant·e·s, les comédien·ne·s et la metteuse en scène avaient déjà une « grammaire commune ».

Pauline Bayle a expliqué, pendant notre entretien, l'importance de la personnalité des comédien·ne·s et la place que cela prend dans la création du personnage, ce qu'elle avait déjà évoqué dans l'interview pour le festival d'Avignon et au cours de l'entretien avec Christiane Louette et Malika Bastin-Hammou. Elle parle en effet de trouver les « dénominateurs communs entre nous [...] et les figures de l'*Illiade* pour les aborder par l'intérieur et pas par l'extérieur »²¹³, ce qu'elle a davantage développé dans notre entretien :

Moi, ce qui m'intéressait, c'est une incarnation en direct [...], c'est d'aborder ces figures-là à partir de qui on était, et qu'Achille raconte la guerre depuis le point de vue de Charlotte [van Bervesselès] qui est une femme. Tu vois bien sur scène qu'elle est femme, et qui te raconte « moi je reste près de ma tente, loin de la guerre », elle s'écrit « et je vois ça, et je vois ça » et c'est à travers une comédienne.²¹⁴

Ou encore :

Yan [Tassin], qui joue Priam, au début, il était un peu déstabilisé. Je me souviens d'une répétition où il me disait « mais comment je joue un monsieur de 80 ans qui a vu tous ses enfants mourir, je n'ai même pas 30 ans, j'ai pas d'enfants ». Et ce à quoi je lui ai répondu « Oui, mais moi je crois que, tout vieux qu'il est, Priam a quand même néanmoins la force de quitter Troie, de traverser tout le camp grec et d'aller supplier Achille de lui rendre le corps de son fils et pour ça, il ne faut pas être un vieillard sur le point de mourir, il faut avoir la vigueur d'un jeune homme, or tu es un jeune homme. Enfin tu vois, le courage et l'audace, et du coup tu as en toi des points communs avec Priam. C'est juste une question d'angle d'attaque, parce que le courage de Priam, la force qu'il a de quitter Troie et d'aller demander à Achille le corps de son fils, ce n'est pas un truc de personne âgée. »²¹⁵

Cette anecdote montre à quel point le vécu et la personnalité des comédien·ne·s influent sur le jeu, et c'est en partant de l'expérience intime des comédien·ne·s que les personnages ont été construits. Ce n'est pas un fait exceptionnel au théâtre, mais c'est à noter dans le cas de mises en scène qui mettent en abyme le jeu d'acteur·trice avec des personnages qui se mettent en scène et se jouent.

Quant aux corps des comédien·ne·s, ils ont été éprouvés pour se rapprocher de ceux des personnages : pendant la création d'*Odyssée*, les cinq comédien·ne·s et la metteuse en scène ont fait un stage de plongeon à la piscine de Montreuil afin de sauter de dix

²¹³ *Ibid* (4min.).

²¹⁴ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.*, de 12min.27 à 13min.50. Voir annexe pp.141-152.

²¹⁵ *Ibid*, de 14min.49 à 15min.20. Voir annexe pp.141-152.

mètres de haut, pour avoir une expérience proche de celle que l'on peut vivre lors d'un naufrage. Pauline Bayle décrit l'expérience de cette façon :

Je n'ai pas le vertige, mais c'est terrifiant. Tu as l'impression de traverser... pendant quelques secondes, tu crois que tu vas mourir. Après, tu t'habitues au truc mais les premières fois, tu as les jambes coupées. Moi je pleurais automatiquement, alors qu'il n'y a aucun danger, et on est d'abord passé par trois, cinq, sept et dix mètres. [...] J'avais besoin qu'on fasse des expériences physiologiques, entre nous.²¹⁶

L'épreuve a soudé l'équipe, mais leur a surtout permis d'avoir la compréhension et la mémoire physique de ce qu'ils et elles racontent dans *Odyssée* quand Ulysse décrit son voyage de chez Calypso jusqu'à l'île des Phéaciens. Sans aller jusqu'à une pratique de jeu Stanislavskien²¹⁷, les artistes de la compagnie À Tire-d'aile ont voulu s'inspirer de leurs propres corps et sensations dans leur jeu d'acteur·trice. On peut toutefois se demander si un plongeon dans une piscine sécurisée est une expérience proche de celle vécue par un marin dans une tempête. Quoi qu'il en soit, cette démarche affirme le corps des comédien·ne·s en tant que corps *réel*.

Les corps des comédien·ne·s d'*Iliade* et *Odyssée* sont essentiels dans les spectacles et leur création, et ont servi à la modernisation des héros et des héroïnes, au moins du point de vue des membres de la compagnie. Achille, Hector, Ulysse et les autres ne sont pas des noms, mais bien des corps qui se montrent et parlent.

2. Les danseur·se·s de Simon Abkarian

L'importance du corps des personnages de Simon Abkarian ne se situe pas uniquement dans la parole : dans les deux spectacles, les personnages sont aussi des danseur·se·s.

Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Ménélas apparaît en premier lieu comme un danseur, puis il danse entre ses prises de parole. Il danse apparemment la « zeibekiko », la danse rebétiko par excellence, très festive (qui se danse dans les mariages par exemple). Le fait d'être aussi un danseur trouve des échos dans le texte : « je suis un homme de table

²¹⁶ *Ibid*, à 29min.15.

²¹⁷ Constantin Stanislavski a mis au point une méthode de jeu qui consiste à proposer un jeu naturaliste pour lequel les comédien·ne·s s'inspirent de leur vécu et de leurs émotions réelles afin de donner une vie intérieure aux personnages. (STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*, 1936).

et de fêtes »²¹⁸, « de notre corps à corps, naissait une danse »²¹⁹, etc. La zeibekiko est une danse solo d'homme, dans laquelle, le danseur regarde le sol et son visage ne doit rien exprimer. La danse n'a pas de pas ou de chorégraphie : le rébète (nom qui désigne à la fois le danseur, le chanteur et le musicien), improvise sur la musique en suivant un schéma préexistant qui consiste à commencer par des mouvements lents et lourds qui se complexifient ensuite²²⁰. On retrouve dans cette pratique celle des aèdes antiques qui composaient des récits en improvisant au sein d'un canevas préexistant, à l'aide de formules types, et les récitaient ensuite à leur auditoire, probablement de façon chantée et avec un accompagnement musical. Les danses rébètes peuvent être envisagées comme des traductions dansées de ce que faisaient les poètes antiques.

Le danseur occupe principalement l'avant-scène, se plaçant en dehors du cercle de lumière qui entoure la table. Il se met ainsi à l'écart des autres hommes, afin d'être vu, comme dans les fêtes traditionnelles, dans lesquelles le danseur rébète est observé et encouragé par ses spectateur·trice·s²²¹.

Dans la culture grecque, la danse rébète est une danse de l'intime, car il s'agit d'exprimer ce que la musique et les chants (sur les thèmes de la séparation notamment) font ressentir. Contrairement à ce que l'on pourrait penser à cause du texte, les danses de Ménélas n'ont pas de connotations sexuelles et apportent au contraire une dimension rituelle, presque mystique, dans le sens où cette danse est proche d'une forme de transe contrôlée. Les pas lourds et les mouvements circulaires peuvent rappeler des danses invocatoires.

Dès le titre, on sait que le chant et la musique seront une composante majeure de la pièce : le « rebétiko » est un style de musique traditionnelle grecque datant du début du XX^{ème} siècle (1920). Ce genre musical et chanté, composé de plusieurs sous-genres, est populaire et a été interdit sous la dictature de Metaxás (1936-1941) à cause de ses paroles jugées trop subversives. Les thèmes du rebétiko concernent en effet la consommation de drogue, la prostitution, la maladie, les échecs amoureux ou la satire politique. Simon Abkarian décrit le rebétiko comme « la musique des bas-fonds, le blues de la Grèce »²²²,

²¹⁸ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.20, à 42min.58 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²¹⁹ *Ibid*, p.8, à 12min.57 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²²⁰ Source : www.danse-grecque-grenoble.fr/article-zeibekiko-50322523.html.

²²¹ Par exemple, lors d'un mariage :

<https://www.youtube.com/watch?v=qvTkFLBFnuo&list=PLqIHrhwbXdf06NZQFMIL8AA6WhVyJd0p&index=10>.

²²² Dossier de présentation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, fourni par Le K-Samka, p.2.

et présente les chants rébètes comme « les derniers soubresauts d'une parole libre »²²³. Quant à la musique, elle est d'origines mêlées : « héritage musical d'Istanbul et de Smyrne, des îles grecques et des musiques continentales, puis s'alimentant tout à la fois des musiques indiennes et latino-américaines »²²⁴, alliant la musique orientale et occidentale. Ce genre musical est né de l'exil ou des mélanges culturels. Les rébètes jouent habituellement avec un bouzouki, comme dans le spectacle, ou avec un baglama ou une guitare.

Le fait de raconter l'histoire de l'amour brisé de Ménélas et Hélène sur un rythme rebético lui donne une dimension populaire. En même temps, les spectateur·trice·s français·es sont dépayse·e·s et amené·e·s dans un univers oriental qui peut sembler exotique. La scénographie participe activement à la création de cet univers : une table avec une nappe blanche, trois chaises et des guirlandes lumineuses qui encadrent la cage de scène en créant une ambiance lumineuse chaleureuse et dans la pénombre. On est déplacé dans un petit troquet populaire grec. De plus, les costumes des trois hommes permettent d'identifier clairement une époque : les années 1920-1930.

Les photographies de *Pénélope ô Pénélope* laissent deviner que la danse est également un élément important du spectacle :

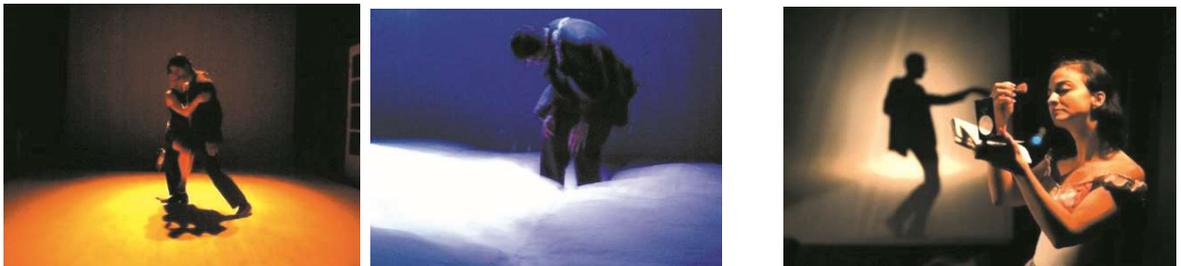


Figure 14 : photographies officielles de *Pénélope ô Pénélope*, ©Karim Dridi

La danse, la musique et le chant sont aussi présents dans les didascalies de la pièce : « *Entre Ante, il est ivre. Musique, danse* »²²⁵, « *entre Elias, "sans visage", personnage*

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Le rebético a été inscrit sur la « liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité » par l'UNESCO en 2017. Informations sur le site internet de l'UNESCO, onglet « Par pays », catégorie « Grèce », au lien suivant : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-rebetiko-01291>.

²²⁵ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, scène 6, p.31.

dansé »²²⁶, « *musique piano* »²²⁷, Elias chante le chant des Cygnes Noirs, l'unité de soldats à laquelle il appartenait pendant la guerre²²⁸, « *Nouritsa se met à chanter puis Dinah puis Théos* »²²⁹, « *Ante monte le son de la musique* »²³⁰ et enfin « *Entre Elias, il danse* »²³¹.

La dimension musicale, chantée et dansée des spectacles d'Abkarian participe à la création d'un univers poétique non naturaliste, accentué dans *Pénélope ô Pénélope* par la scénographie. En effet, dans la scène 4, lorsque Théos revient de son voyage en mer, on le voit sur scène dans un océan de tissu :



Figure 15 : *Pénélope ô Pénélope*, captures d'écran d'un extrait du spectacle,

Disponible sur YouTube au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=bfoMh1s9h50&feature=youtu.be>

Scène 4 : Théos téléphone à Dinah

La mer est symboliquement représentée par un immense tissu, sans doute blanc et qui apparaît bleu avec la luminosité de la projection, agité par des souffles d'air au ras du sol. On retrouve le mélange de poésie et d'une illusion revendiquée, que l'on a déjà soulevé au sujet d'*Iliade* et *Odyssée*, permis par l'utilisation de procédés scénographiques simples et artisanaux.

Si la parole des personnages, quand elle est adressée au public, peut faire oublier la fiction, la force poétique des propositions scéniques (danse, scénographie) ancre les spectacles dans la fiction et le domaine artistique plutôt que dans celui de la biographie

²²⁶ *Ibid*, scène 9, p.43.

²²⁷ *Ibid*, scène 9, p.44.

²²⁸ *Ibid*, scène 11, p.54.

²²⁹ *Ibid*, scène 12, p.65.

²³⁰ *Ibid*, scène 13, p.69.

²³¹ *Ibid*, scène 14, p.74.

réelle. En effet, au quotidien, personne n'interrompt un récit personnel pour danser et/ou chanter comme c'est le cas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, et, dans *Pénélope ô Pénélope*, Elias apparaît une fois comme une ombre sans visage qui danse, rendant son existence irréelle.

Bruno Tackels rappelle l'importance des comédien·ne·s et de leur corps dans les dramaturgies contemporaines :

Avec l'arrivée du 21^{ème} siècle, nous assistons à un puissant retour de l'acteur. On a trop longtemps sous-estimé à quel point toute la dramaturgie universelle repose sur la puissance démiurgique de vie et d'action des acteurs. Il ne peut y avoir de personnages de fiction sans la vérité de ceux qui leur ont donné vie, par leur corps et leur vie. Si des histoires ont pu se raconter, c'est bien parce qu'il y a eu des acteurs pour les transmettre. Le comédien sur le plateau est véritablement *l'ultime bout de la plume* avec laquelle l'auteur écrit : les histoires qu'il raconte ne passent plus par un certain nombre d'évènements, d'actions, de péripéties ou de situations que l'on raconte, mais par des fragments de vie, des fragments de corps, des fragments de réalité qui viennent de l'acteur.²³²

Pourquoi prendre la peine de rappeler que les comédien·ne·s sont nécessaires pour donner corps et vie aux personnages ? Parce que, si cela apparaît comme une évidence ou un lieu commun, ce n'est en réalité pas si évident. Aujourd'hui, les comédien·ne·s donnent vie aux personnages mais ne disparaissent plus nécessairement derrière eux.

C'est justement le cas dans *Iliade* et *Odyssée* de Pauline Bayle et dans *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian, qui ne mettent pas en scène uniquement des personnages en action ou même des personnages se mettant eux-mêmes en scène, mais aussi les comédien·ne·s qui travaillent.

Les aèdes et les rhapsodes n'étaient probablement pas des récitants complètement statiques, qui racontaient les épopées d'une voix monocorde sans aucun mouvement. Au contraire, leurs performances étaient certainement très vivantes afin de captiver leur auditoire sur un temps long. Les aventures d'Ulysse, à la première personne chez Homère aussi, amenaient sûrement le rhapsode à incarner le héros, auquel il pouvait être identifié le temps de ce récit. Le corps vivant et mouvant, bien que souvent frontal, des comédien·ne·s d'*Iliade* / *Odyssée*, *Ménélas Rebético Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* ne s'oppose donc pas à celui des rhapsodes.

²³² TACKELS Bruno, « Où va notre histoire ? Quelques réflexions sur la place de l'histoire dans le théâtre contemporain » dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.102.

Au contraire, la filiation se voit d'autant plus que les comédien·ne·s d'À Tire-d'aile, quand ils et elles jouent les personnages qui se racontent, sont situé·e·s dans l'espace d'une façon qui rappelle la position frontale des rhapsodes.

B. Espace(s) scénique(s)

Dans *Iliade* et *Odyssée*, les moments de récit à la première personne sont matérialisés sur scène par le placement des comédien·ne·s car ils et elles forment systématiquement une configuration de groupe, souvent en ligne :



Figure 17 : *Iliade*, photographie de la compagnie À Tire-d'aile.

Les comédien·ne·s en rang décrivent une scène de combat.



Figure 16 : *Odyssée*, capture d'écran de la captation à 27min.31.

Ulysse raconte son départ de Troie.

Dans les deux cas, en plus des zones de lumière, l'espace est marqué au sol, soit par du papier soit avec une estrade en bois, ce qui donne l'impression qu'ils et elles sont sur une scène installée sur le plateau.

Nous avons vu dans le premier chapitre que les scènes de jeu derrière le quatrième mur se déroulent dans des espaces clos matérialisés par la lumière ou les chaises. Les personnages en action sont donc dans des cadres (chaises, lumières) tandis que les personnages racontant sont sur des scènes (tapis en papier, estrade). On retrouve peut-être ici une distinction entre les comédien·ne·s (dans le cadre de scène) et les aèdes et rhapsodes qui racontaient les épopées lors de banquets, comme Démodocos le fait dans le chant VIII de l'*Odyssée*, s'adressant directement à leur auditoire.

Les héro·ïne·s en train d'agir sont enfermé·e·s, tandis que lorsqu'ils et elles se racontent, leur position est surélevée. Le sur-élévation est une prise de distance physique et accompagne la distance critique instaurée par la narration, qui met à distance l'action décrite, même si la description se fait au présent et à la première personne.

Dans le théâtre épique, le quatrième mur est brisé pour distancier les événements qui se déroulent sur scène et en rappeler l'artificialité. L'adresse directe au public n'est donc pas nouvelle, mais contraste avec la forme beaucoup plus traditionnelle du jeu « comme si » les événements se déroulaient en ce moment, devant les spectateur·trice·s. Mais plus que le théâtre épique, c'est le dispositif de narration des rhapsodes antiques que l'on retrouve avec cette frontalité.

C. Comédien·ne·s et personnages

Il y a une distance entre les personnages et les comédien·ne·s dans les quatre œuvres du corpus : ils et elles restent visibles derrière les personnages.

Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, le fait que le comédien soit aussi l'auteur et le metteur en scène fait entendre ces propos comme les siens, et dans *Iliade* et *Odyssee*, les comédien·ne·s ne sortent presque jamais du plateau et sont parfois « hors jeu » sur scène.

1. Identité de « je »

Dans les spectacles de Simon Abkarian, l'ancrage dans la biographie de l'auteur, metteur en scène et comédien, incite à le voir sur scène derrière les personnages mythiques. En effet, la parole à la première personne brouille la frontière entre réalité et fiction, en ne donnant pas précisément l'identité du « je » qui parle. La position de spectateur·trice invite à accepter l'idée que ce qui se passe sur scène est faux mais qu'il faut le voir et l'entendre *comme si c'était vrai*. Pendant le temps de la représentation, on accepte de croire momentanément à la réalité de ce qui est présenté sur scène. Dans un spectacle monologué sur un thème aussi intime que l'est *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, on ne remet pas en doute la sincérité du personnage.

Arielle Meyer MacLeod demande « qui est ce "je" qui prétend raconter sa propre histoire alors que le fait même de la raconter est déjà une façon de la mettre en fiction ? »²³³ et la question est particulièrement pertinente au sujet de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Dans le spectacle, le personnage appartient au mythe, et donc à la fiction. Ce

²³³ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittence et soubresauts », dans MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.23.

« je » le fait paradoxalement sortir du mythe, alors même que, comme le dit Arielle Meyer MacLeod, le fait de raconter est une mise en fiction. L'ambiguïté entre fiction et réalité est particulièrement importante dans ce spectacle, et ne concerne pas la réalité de ce qui est racontée – puisque l'on sait très bien que la Guerre de Troie et les personnages Ménélas et Hélène sont mythiques – mais le statut du comédien. Incarne-t-il un personnage mythique contemporanéisé ? Incarne-t-il un personnage qui, sous l'aspect du mythe, n'est autre qu'un de ses doubles ? La question de l'ancrage autobiographique ne se poserait pas si la parole n'était pas à la première personne. Le choix du monologue seul en scène (ou presque) sollicite une forte présence de la part du comédien, qui doit assumer seul l'existence de la fiction sur scène. De plus, l'intimité exposée par le personnage donne envie de l'assimiler au comédien, car un personnage n'a pas d'intériorité et d'intimité (puisque'il n'existe pas). Le doute ne concerne pas uniquement le récit fait par le comédien-personnage, mais aussi son corps : qui danse ? Le personnage ou le comédien quand il arrête de jouer Ménélas ? Le personnage-narrateur se présente comme un être réel, qui s'adresse directement à nous, en nous mettant dans une position spectatrice qui appuie sa *réalité* : en l'écoutant, on peut croire à son histoire, et sa condition de personnage est effacée par l'utilisation de la première personne.

Simon Abkarian joue avec les spectateur·trice·s en créant un doute sur l'identité du « je » qui se raconte et se montre sur scène.

Comme nous l'avons soulevé dans le premier chapitre à propos de *Ménélas Rebético Rapsodie*, les récits à la première personne adressés au public rappellent une forme de récit de soi. Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha introduisent leur ouvrage *Fictions biographiques. XIX^{ème} - XXI^{ème} siècles* en constatant que l'autofiction, ou la fiction biographique, est « un phénomène littéraire particulièrement affirmé depuis une vingtaine d'années »²³⁴, c'est-à-dire depuis les années 1980. Ce « phénomène littéraire » doit être élargi au théâtre, où les formes d'autofiction sont en recrudescence, avec des auteur·trice·s aussi différent·e·s que Wajdi Mouawad, Sarah Kane, Claude Régy, Jean-Luc Lagarce, qui ont écrit et/ou mis en scène des œuvres relevant de la fiction

²³⁴ MONLUÇON Anne-Marie et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques. XIX^{ème} - XXI^{ème} siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, issu du colloque du même nom à l'Université Grenoble-3 Stendhal en mai 2004, « Introduction, fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles : un jeu sérieux ? », p.7.

biographique ou de l'autofiguration²³⁵. Un « récit de soi » n'est pas une autobiographie, ni même un genre littéraire :

Si Philippe Lejeune considère l'autobiographie comme un genre spécifique, il n'en n'est pas de même pour le récit de soi dans la mesure où la multiplicité des formes constitue une entrave pour le penser en terme de généricité.²³⁶

Nous proposerons ici d'envisager le récit de soi comme la mise en récit synchronique (pendant que l'évènement a lieu, comme dans *Iliade*) ou *a posteriori* (comme dans *Ménélas Rebético Rapsodie*) à la première personne, d'un évènement vécu fictif mais présenté comme réel.

Le mélange des récits de soi et de la théâtralité assumée (le rebético ou les jeux de lumières dans *Ménélas Rebético Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope*, les accessoires non réalistes d'*Iliade* et *Odyssée*, etc.) amène à la question de la présence réelle des comédien·ne·s sur scène, derrière ou à côté des personnages auxquels ils et elles donnent vie.

Malgorzata Sugiera, en travaillant sur des pièces qui ont des formes de récit de soi, aborde « un autre aspect de la rhapsodisation du drame contemporain » de Jean-Pierre Sarrazac pour mettre en évidence « les tentatives de priver le texte théâtral de la dimension fictive de la réalité qu'il montre »²³⁷.

Avec ses analyses, elle étudie une forme narrative qui tend à faire croire à la véracité des propos tenus par le comédien ou la comédienne, avec une adresse directe aux spectateur·trice·s. Elle propose d'envisager les comédien·ne·s comme des rhapsodes qui racontent une histoire à partir « d'éléments composites »²³⁸ et qui brouillent la frontière entre fiction et réalité. Parlant également du récit de soi, Arielle Meyer MacLeod mentionne « une nouvelle forme de réalisme, que les américains appellent

²³⁵ FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011.

²³⁶ GALICHON Isabelle, *Le récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », Paris, 2018, p.61.

²³⁷ SUGIERA Malgorzata, « Stories told at the public place called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, op. cit., p.120 (traduction personnelle du texte anglais).

²³⁸ Résumé en français de SUGIERA Malgorzata, « Stories Told at the Public Place Called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, op. cit., p.171.

"authenticité" »²³⁹, proche de ce que Roland Barthes avait théorisé en parlant de « l'effet de réel »²⁴⁰.

Dans les spectacles de Simon Abkarian et de Pauline Bayle, une des façons de brouiller la frontière entre fiction et réalité est de montrer les comédien·ne·s quand ils et elles ne sont pas en train d'interpréter des personnages, quand ils et elles sont « hors jeu ».

2. Comédien·ne·s « hors jeu »

Tant dans *Iliade / Odyssée* que dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, les comédien·ne·s ne quittent pas le plateau, même lorsqu'ils et elles se détachent de leurs personnages, sauf pour les scènes avec les dieux et déesses dans *Iliade*.

En effet, dans *Iliade* et *Odyssée*, les comédien·ne·s quittent très peu le plateau, même lorsqu'ils et elles ne sont plus en jeu. Les lumières délimitent souvent des petits espaces en plongeant le reste de la scène dans l'obscurité, dans laquelle les comédien·ne·s qui ne jouent pas attendent, immobiles et presque invisibles, et s'animent pour les changements de décors et d'épisodes. Si ils et elles sont dans l'ombre, les comédien·ne·s restent toujours visibles, on devine leur présence derrière ou autour de ceux et celles sous les projecteurs. De cette façon, on ne les voit plus comme des personnages mais bien des comédien·ne·s. De plus, dans *Odyssée*, dès la quatrième minute, les comédien·ne·s changent de personnages à vue : ils et elles jouent les prétendants parlant à Télémaque puis, quand la lumière change, ils et elles se déplacent et deviennent la Nourrice et Télémaque (interprété par un autre comédien).



Figure 18 : capture d'écran d'*Odyssée*, à 4min.30

Les prétendants et Télémaque

²³⁹ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittence et soubresauts », dans MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.21.

²⁴⁰ BARTHES Roland, « L'effet de réel » dans *Communications* n° 11, Paris, éditions du Seuil, 1968.



Figure 19 : capture d'écran d'*Odyssee*, à 4min.50.

La Nourrice et Télémaque.

Dans l'ombre, assis sur les chaises et le regard au sol, trois comédien-ne-s sont immobiles et n'interprètent aucun personnage.

Les comédien·ne·s restent parfaitement visibles sur scène, tout en étant « hors jeu ». Les corps que l'on voit ne sont donc plus ceux des prétendants ou d'Ulysse et sa famille, mais bien ceux des comédien·ne·s en tant que comédien·ne·s sur scène. Ce sont donc des corps faits pour être vus, habitués à l'être, et différents des corps de ces mêmes comédien·ne·s hors de la scène.

On retrouve le même effet dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Au début²⁴¹, après l'entrée en scène de Simon Abkarian en dansant, mais avant qu'il ne commence à parler, il s'assoie à table avec les musiciens et leur discussion inaudible semble ne pas appartenir à la fiction. Les trois hommes discutent entre eux à voix basse, sans prendre en compte le public ou le plateau, fument et se servent à boire. Ce n'est qu'après cela que le comédien change de position sur sa chaise, se tournant vers le public, et lorsque le musicien recommence à jouer, il prend la parole et se présente enfin comme un personnage. On a l'impression d'assister à la mise en place du spectacle et à la préparation du comédien avant qu'il ne commence à jouer. Pourtant, le spectacle a bel et bien commencé, puisque le chant et la musique en font partie intégrante et que, grâce aux surtitres des chants rébètes, le thème de l'ensemble du spectacle est déjà donné.

Séparer ainsi les personnages et les comédien·ne·s permet paradoxalement de créer l'« effet d'authenticité » précédemment évoqué : on voit des comédien·ne·s prêter leur corps et leur voix à des personnages, sans que – en apparence seulement – on ne nous demande pas de croire en la réalité des personnages. Les spectateur·trice·s ont ainsi l'impression qu'on ne leur présente pas une illusion de réel, mais bien une fiction présentée comme telle, avec des comédien·ne·s professionnel·le·s. Il s'agit seulement

²⁴¹ Captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, de 5min.40 à 6min.25.

d'un « effet », puisque cela repose sur un parti pris esthétique travaillé, et que les comédien·ne·s sur scène ne sont pas naturel·le·s mais bien toujours en jeu.

L'affirmation de la théâtralité prend le contre-pied du phénomène de mise en scène actuel qui consiste à utiliser des écrans avec un jeu souvent réaliste, voire un jeu d'acteur·trice·s de cinéma. Contrairement à ce type de jeu, qui tend à effacer les corps des comédien·ne·s, à les rendre impersonnels en amoindrissant leur présence avec les écrans, Pauline Bayle et Simon Abkarian font appel aux corps et à la présence des comédien·ne·s, qui ont une relation tangible avec le public, qui *ressent* leur présence (notamment par proximité physique lorsqu'ils et elles sont en avant-scène dans *Iliade*, *Odyssée* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*).

Malgré la proximité, presque l'intimité, que le public a avec les comédien·ne·s, le fait qu'ils et elles se montrent en tant que comédien·ne·s ne permet pas aux spectateur·trice·s d'oublier le lieu : tout se déroule dans un théâtre. Le rappel du lieu est régulièrement fait, tant dans les spectacles de Pauline Bayle que ceux de Simon Abkarian. Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, le texte participe à ce rappel de la théâtralité, avec des références au monde du théâtre, que nous avons déjà relevées : « A-t-on déjà vu un acteur payer sa place pour son propre spectacle ? »²⁴² et « le céleste chapiteau, où se jouait la farce de votre vie »²⁴³. Dans la mise en scène, il y a encore plus de références au monde du théâtre, et Ménélas explique que « ce rôle, je ne voulais pas le jouer, ce costume, je ne le voulais pas »²⁴⁴. Le personnage se voit comme un acteur.

On retrouve une nouvelle forme d'épécisation, dans le sens où le rappel de la théâtralité de l'œuvre et du lieu dans lequel elle se déroule crée une distance critique entre les spectateur·trice·s et ce qu'ils et elles voient.

D. Métamorphoses du rhapsode

La comparaison entre des spectacles aussi différents que *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Iliade / Odyssée*, amène à envisager l'hypothèse que la mise en scène des épopées homériques implique la nécessité de la transformation du rhapsode antique *via*

²⁴² ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, *op. cit.*, p.12, à 22min.07 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, à 42min.58.

un dispositif de narration brisant le quatrième mur. Le rôle du rhapsode a été *transféré* au théâtre. Ce « transfert » est à entendre selon la définition de Silvestra Mariniello :

Le transfert, concept nodal de la culture contemporaine, est entendu ici comme transport de matériaux ou de technologies d'une culture à une autre, d'un média à un autre. Le matériau et la technologie transférés se transforment dans le processus puisque leur identité et leur sens sont fonction d'une relation à un contexte.²⁴⁵

Ici, la fonction du rhapsode a été modifiée lors du transfert générique de l'épopée au théâtre, et de l'antiquité à aujourd'hui. Les rhapsodes ne récitent plus un poème épique racontant les exploits des héros, des héroïnes, des dieux et des déesses de temps anciens, mais sont des comédien·ne·s qui prêtent leur corps et leur voix à des personnages eux-mêmes narrateur·trice·s. Le public aussi a changé : il ne croit plus en la réalité historique des personnages dont l'histoire est racontée, mais il constate leur présence réelle sur scène, proposée par des comédien·ne·s qui assument leur fonction de passeur·se·s en se montrant donner vie aux personnages mythiques.

Rémy Besson parle de « réemploi »²⁴⁶ (ou de « recyclage »²⁴⁷) pour qualifier un phénomène similaire. Il prend l'exemple du réalisateur Wim Wenders qui fait des références aux œuvres d'Edward Hopper dans ses films, où « il s'agit moins de proposer des reconstitutions, que des appropriations visant à retrouver quelque chose de l'atmosphère créée dans les œuvres du peintre »²⁴⁸. De la même façon, Pauline Bayle et Simon Abkarian se sont approprié·e·s le dispositif de transmission des épopées pris en charge par les rhapsodes antiques, et l'usage du récit adressé directement au public permet peut-être de « retrouver quelque chose de l'atmosphère » originelle de récitation des poèmes antiques.

Dans l'entretien du 25 janvier 2018, Pauline Bayle a parlé de son refus de mettre en scène un « conteur » avec des récits qui ne seraient pas à la première personne, partant du principe que celui-ci serait extérieur à l'action : « le conteur est à distance, il raconte une histoire. Là, on a des gens qui racontent ce qu'ils vivent au combat »²⁴⁹. La récupération et la transformation du rhapsode antique lui permettent de proposer une forme différente de celle du conteur, à la fois dans le récit narratif et dans l'action.

²⁴⁵ MARINIELLO Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans RIO NOVO Isabel et VIEIRA Célia, *Inter Média*, Paris, éditions L'Harmattan, 2011, p.11, citée par BESSON Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014, <hal-01012325v2>, p.14.

²⁴⁶ BESSON Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, *op. cit.*, p.16.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.*, de 11min. à 13min.50. Voir annexe pp.141-152.

Jean-Pierre Sarrazac propose de nombreuses variations de figures de rhapsodes de théâtre, très bien résumées par Flore Garcin-Marrou²⁵⁰ : un chœur, une voix didascalique, un personnage annonciateur qui s'adresse ponctuellement au public, un personnage témoin qui peut être un double autobiographique de l'auteur·trice ou du metteur en scène et de la metteuse en scène, ou encore d'autres types de personnages se situant aux croisements de tous ceux-là. Sous toutes ces formes, le rhapsode de Sarrazac est « un constructeur de l'hétérogène, faisant émerger des mondes toujours au bord du chaos »²⁵¹ en structurant les fragments qui composent l'écriture rhapsodique.

Les rhapsodes d'*Iliade*, *Odyssée* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie* sont à la fois des traces héritées des épopées, des personnages contemporains introduisant une distance critique avec eux-mêmes – en se racontant plutôt qu'en se montrant – et un moyen de répondre au problème posé par le transfert générique de l'épopée au théâtre en conservant des caractéristiques des deux genres.

Ce rhapsode contemporain, propre aux spectacles du « théâtre d'épopée », modernise le rhapsode antique tout en permettant un retour vers une forme scénique ancienne. Comme nous avons déjà pu le souligner, la frontalité des comédien·ne·s dans les spectacles du corpus rejoint celle des aèdes et des rhapsodes lorsqu'ils récitaient les poèmes épiques. Mais dans *Iliade* et *Odyssée*, le rhapsode est démultiplié et c'est un être chimérique composé de cinq corps et voix, dissociables et avec leur propre identité. Dans *Iliade* comme dans *Odyssée*, les voix se relaient pour faire un seul long récit choral. Les dédoublements du personnage dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie* vont aussi dans le sens d'une démultiplication du rhapsode.

Ainsi, le rhapsode de théâtre est polyphonique, parfois aussi polymorphique, ce qui le distingue du rhapsode antique, seul (ou accompagné d'un musicien) pour transmettre les épopées.

Jean-Pierre Sarrazac évoque une « voix rhapsodique »²⁵². Dans notre « théâtre d'épopée », il ne s'agit ni de la voix des personnages se racontant, ni de celle des

²⁵⁰ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé. Sur Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne* », dans la revue *Acta, L'aventure poétique*, dossier critique n°24, 2012. Article disponible sur le site Fabula.org, au lien suivant : www.fabula.org/acta/document7404.php.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, « Rhapsodie », p.183.

auteur·trice·s dramatiques ou des metteur·se·s en scène. Cette « voix » est à entendre au sens littéral : c'est celle des comédien·ne·s que l'on entend derrière celle des personnages, tout comme on voit aussi leur corps. La présence d'une voix rhapsodique est visible dans les textes, même si elle apparaît surtout sur scène en s'incarnant dans les comédien·ne·s. Cela laisse supposer que ce que nous avons vu pour *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, *Iliade* et *Odyssée* peut être élargi à *Pénélope ô Pénélope*, dont le texte comporte de nombreuses répliques monologuées, des questionnements sur l'identité des personnages et dont une didascalie précise que certains personnages en contiennent d'autres : « *Le personnage de Nouritsa contient celui de son mari Théos (grand-père) qui, à un moment de la pièce (scène 12), s'exprimera avec sa voix propre. / De même pour Odessa et Elias, scène 13* »²⁵³. La question de la voix et des personnages – et par extension des comédien·ne·s – auquel·le·s elle appartient sous-tend aussi *Pénélope ô Pénélope*.

Plus que de « personnages-rhapsodes », il faudrait parler de « comédien·ne·s-rhapsodes » dans ces œuvres.

Il est difficile de définir précisément ce que nous entendons ici par « rhapsode ». Il ne s'agit ni d'un·e comédien·ne en tant qu'individu, ni d'un personnage. Ce n'est pas non plus un·e narrateur·trice extradiégétique, ni le ou la porteur·se d'une parole sincère et autobiographique. Ce n'est pas non plus une figure de l'auteur·trice ou d'un·e metteur·se en scène. Ce rhapsode est un être hybride qui fait le lien entre tous ces éléments.

Rafaëlle Jolivet-Pignon constate qu'aujourd'hui « le théâtre ne cache plus qu'il est théâtre, il commente, voire explique l'action, se fait narratif, et l'acteur distancié s'empare de son personnage comme d'une tierce personne »²⁵⁴ et se demande alors si « on peut encore parler d'interprétation d'un rôle ou d'incarnation lorsque le personnage ne sert plus de masque à l'acteur »²⁵⁵. Cette réflexion, portant sur des « représentations rhapsodiques », fait écho à notre travail sur les spectacles de Pauline Bayle et de Simon Abkarian, surtout lorsqu'elle suppose que « le terme de "personnage" n'est peut-être pas celui qui convient le mieux pour définir ces êtres scéniques, hybrides, entre identité fictive construite à partir du plateau et identité assumée de l'acteur qui prend en charge une

²⁵³ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., p.6.

²⁵⁴ JOLIVET-PIGNON Rafaëlle, *La représentation rhapsodiques. Quand le texte invente la scène*, op. cit., p.214.

²⁵⁵ *Ibidem*.

parole et une gestuelle poétiques »²⁵⁶. Quand les spectacles sont des mises en scène d'épopées homériques, le terme « rhapsode » s'impose pour qualifier ces « êtres scéniques » qui renouent avec la tradition orale antique des rhapsodes et des aèdes.

Dans le cas très précis de ces différentes mises en scène des épopées homériques, le rhapsode n'apparaît plus comme une « figure », comme en parle Jean-Pierre Sarrazac, mais comme un *moyen*. L'objectif des deux metteurs en scène était de mettre en scène l'*Illiade* et l'*Odyssée*, en les réécrivant de façons plus ou moins fidèles, et le transfert du rhapsode semble être un bon moyen d'y parvenir. La connaissance du monde antique de Pauline Bayle et Simon Abkarian ne leur permet pas d'ignorer que les épopées étaient récitées par des aèdes puis des rhapsodes avant de devenir des œuvres littéraires. De plus, les textes sont construits autour de ces poètes, qui se nomment à plusieurs reprises et rappellent leur présence dans la narration. De ce fait, la mobilisation des rhapsodes et l'utilisation de ces figures peuvent résulter de choix esthétiques conscients ou d'une réappropriation involontaire de la part de Simon Abkarian et Pauline Bayle.

En mettant en scène les épopées homériques, les artistes affirment que le théâtre sert encore à raconter des histoires. Renouer avec les histoires mythiques d'Homère permet d'assumer le fait de raconter des histoires, d'avoir des personnages et une narration linéaire – tellement narrative qu'il y a parfois besoin de briser le quatrième mur pour la raconter au lieu de la montrer.

Dans le préambule de *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Michèle Pralong demande :

Mais comment revenir à la fable, alors que non seulement l'économique mais aussi le politique en usent pour se vendre et se vanter : quand le récit est *arme de distraction massive* du pouvoir, quand la vie de chaque politicien est fictionnée à dessein, quand les marques s'appuient sur une dramaturgie pour fonder leur emprise sur les esprits, quelle posture le théâtre peut-il adopter ?²⁵⁷

Pauline Bayle et Simon Abkarian, entre autres, proposent un retour aux sources, aux premières histoires racontées, pour faire revenir la fable et le récit au théâtre. Comme le

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p.11.

rappellent Danielle Chaperon²⁵⁸ ou Patrice Pavis²⁵⁹, le théâtre n'a peut-être jamais vraiment cessé de raconter des histoires, malgré l'affirmation du refus de le faire et le développement de formes fragmentaires et sans fable clairement dessinée. Le mouvement actuel d'un retour de la narration au théâtre, accompagné par la mode des mises en scène d'épopées et de romans, s'accompagne d'un retour à des formes anciennes (ici, celle du rhapsode) transformées et adaptées au théâtre contemporain. Cela permet aux artistes de notre corpus de proposer des œuvres modernes, ancrées dans une tradition sans pour autant être dépassées ou obsolètes, comme pourraient l'être des spectacles qui « racontent des histoires » comme on le faisait au jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

En reprenant les termes de Michèle Pralong, nous pouvons dire que la « posture » adoptée par certains metteur·se·s en scène consiste à puiser dans la culture antique, commune à un très grand nombre de personnes, pour en faire une « arme de culture massive ». En effet, *Iliade / Odyssée*, *Ménélas Rebético Rhapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* permettent à Pauline Bayle et Simon Abkarian de défendre des valeurs.

²⁵⁸ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.28.

²⁵⁹ PAVIS Patrice, « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration ? », dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.114.

CHAPITRE 3. Mettre en scène les épopées : un geste politique

Nous avons vu que la mise en scène des épopées passe par une réactualisation des formes antiques, et notamment par le transfert du rhapsode. Mais si les metteur·se·s en scène s'approprient les épopées, ce n'est pas uniquement pour des raisons formelles. Il s'agit aussi de tenir un discours social et politique. En effet, les épopées appartiennent à une culture antique commune, qui dépasse des frontières géographiques et culturelles, et transcendent l'opposition entre une culture qui serait élitiste et une culture plus populaire, notamment grâce à la réappropriation des mythes antiques par le cinéma. Les mettre en scène aujourd'hui permet donc aux artistes de rassembler des personnes d'horizons variés. Ce corpus montre que les metteur·se·s en scène utilisent également les épopées pour véhiculer un discours politique et proposer une remise en question des rôles sociaux genrés.

I. Rapport aux spectateur·trice·s

A. Des héros et des héroïnes humanisé·e·s

Illiade, *Odyssée*, *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* proposent des réactualisations des personnages mythiques en les humanisant et les rendant plus proches des spectateur·trice·s que dans les épopées homériques. Cette modernisation des personnages participe à l'actualisation des épopées, en invitant les spectateur·trice·s à envisager ces héro·ïne·s sous un angle différent de la lecture des épopées, mais aussi différent de la vision donnée par le cinéma, qui les glorifie en en proposant des stéréotypes lissés qui correspondent aux canons de beauté contemporains mais défendant des valeurs d'une autre culture et d'une autre époque.

1. « Laisser surgir sur une scène contemporaine le souffle d'un théâtre antique »²⁶⁰ :
des personnages contemporains mythifiés (Pénélope ô Pénélope)

Dans *Pénélope ô Pénélope*, Simon Abkarian se sert de la filiation avec l'épopée homérique pour donner une épaisseur à ses personnages, en les drapant d'une histoire mythique connue et reconnue par le public. Comme nous l'avons relevé dans le premier chapitre, les noms des personnages ont des sonorités très proches des noms des personnages de l'*Odyssée*. Toutefois, ces personnages ne sont pas ceux de l'épopée. Au-delà des variations de caractères et de motivations que l'on peut noter, notamment au sujet d'Elias/Ulysse, le discours de Simon Abkarian sur sa pièce va dans le sens d'une inversion du rapport de forces entre l'épopée et sa réécriture. Avec *Pénélope ô Pénélope*, l'*Odyssée* apparaît en effet moins comme œuvre-source que comme un comparatif, dont les personnages ont eux-mêmes conscience, principalement Théos : « Tu n'es pas Pénélope, ô Pénélope »²⁶¹ ou encore « Mais putain, mais ces mots ne sont pas les tiens. Ils sont d'un autre siècle, d'un autre temps »²⁶². Dans le dossier de présentation du spectacle, l'auteur-metteur en scène explique sa relation au poème homérique :

Tout au long de l'écriture, ce fut une discrète et tendre invocation entre ces héros légendaires et ma propre histoire, jusqu'à ce qu'elle se confonde dans l'océan du grand mythe. Au théâtre, nous avons nos lois, notre histoire, notre mémoire et peut-être ai-je voulu, à mon tour, laisser surgir sur une scène contemporaine le souffle d'un théâtre antique.²⁶³

Pénélope ô Pénélope est à un carrefour entre l'histoire personnelle de Simon Abkarian, qui a grandi au Liban, et l'histoire du théâtre occidental, parsemée de reprises d'œuvres de l'Antiquité et lieu de surgissement des héroïnes mythiques. Dans son processus d'écriture, Simon Abkarian a envisagé sa réécriture comme une « tendre invocation » qui se traduit par une assimilation des personnages de *Pénélope ô Pénélope* à ceux de l'*Odyssée*. C'est en ce sens que l'on peut parler d'inversion du rapport de force : les personnages de l'*Odyssée* ne sont pas réécrits pour être modernisés, mais des personnages contemporains inspirés par la vie de l'auteur sont explicitement comparés et associés aux héros et héroïnes mythiques. D'ailleurs, le lien entre la fiction et la vie de l'auteur-metteur en scène est doublé par la distribution : Simon Abkarian interprète Elias et c'est sa

²⁶⁰ ABKARIAN Simon, dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.4.

²⁶¹ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.* p.47.

²⁶² *Ibid*, p.23.

²⁶³ ABKARIAN Simon, dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.4.

compagne Catherine Schaub Abkarian qui joue Dinah, l'épouse d'Elias (le pendant de Pénélope).

La situation et les personnages présentés dans cette pièce ne sont pas réalistes, car il y a des personnages de fantôme ou d'esprit et certaines situations sont presque absurdes (par exemple quand Ante tue Sofia dans la scène 11²⁶⁴). Toutefois, les personnages ont une aura réaliste : ils ont des préoccupations et des rapports entre eux qui ressemblent à la réalité du XXI^{ème} siècle, et surtout une langue contemporaine. La langue est très crue et salace, même si elle demeure poétique, avec nombreuses figures de styles : comparaisons à la nature et au monde animal (« les babines de ta curiosité »²⁶⁵, « aucun animal n'échappe à sa nature »²⁶⁶, « déploie tes ailes terrifiantes »²⁶⁷), allitérations (« Hélas, Elias »²⁶⁸) ou anaphores (« [...] et toi tu ne rentres toujours pas. » cinq fois dans le même paragraphe)²⁶⁹.

Simon Abkarian a conservé une part de merveilleux de l'épopée en créant des personnages fantastiques : le fantôme de la mère d'Elias (Nouritsa) et la conscience (Odessa). Ces personnages peuvent être envisagés comme les deux facettes d'un seul personnage, ou même comme deux voix intérieures d'Elias. Quant aux dieux et déesses, ils et elles ont disparu et « aucune prière n'atteint le ciel »²⁷⁰. Mais surtout, les personnages dépeints par la pièce sont profondément humains : faillibles, perdus, en proie aux doutes et au remord, sans protection divine. Ils sont bien loin des héroïnes de l'*Odyssée* qui, s'ils pleurent beaucoup, ne sont ni faillibles ni pris de remords et sont toujours accompagné·e·s par Athéna. Ici, l'aide extérieure que reçoit Elias est représentée par Odessa et Nouritsa, mais elles ne sont souvent pas du même avis et ne l'aident jamais concrètement. Le personnage est seul face à ses peurs et à ses doutes, comme Dinah. Avec des personnages désabusés, seuls contre le reste du monde et sans figure tutélaire pour les protéger, Abkarian crée des personnages plus contemporains que mythiques et auxquels l'identification est peut-être plus facile qu'avec des héros et héroïnes antiques. Ce sont « un héritage en ruine. Un vestige inhabité, une ville aux maisons vides, aux artères

²⁶⁴ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., p.60.

²⁶⁵ *Ibid*, p.11.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibid*, p.22.

²⁶⁸ *Ibid*, p.20.

²⁶⁹ *Ibid*, p.8.

²⁷⁰ *Ibid*, p.7.

crevées »²⁷¹ comme se décrit Dinah. Si l'on veut envisager les personnages d'Abkarian comme des réécritures des héros et héroïnes homériques, ce ne sont plus que leurs ombres, vidé·e·s de leur gloire et de leur force, rabaisé·e·s au rang d'hommes et de femmes.

Les spectateur·trice·s sont invité·e·s à regarder *Pénélope ô Pénélope* comme une réécriture de l'*Odyssée*, tout en étant enjoint·e·s à comprendre qu'aujourd'hui il y a d'autres héros et héroïnes, d'autres guerres.

2. *Humaniser des héros et héroïnes mythiques : Ménélas Rebético Rapsodie, Iliade et Odyssée*

Dans les trois autres spectacles du corpus, les personnages des épopées homériques sont réécrits pour être contemporains, et non l'inverse, et sont ainsi rendus proches des spectateur·trice·s.

a. Ménélas : un personnage complexe et fragile

L'humanisation de Ménélas se distingue de celle des personnages de *Pénélope ô Pénélope*, pièce antérieure à *Ménélas Rebético Rapsodie*, parce qu'on ne peut pas séparer Ménélas de son contexte mythique. En effet, le monologue du personnage autour duquel s'articule le spectacle n'a de sens que rattaché au contexte homérique de la Guerre de Troie. Son conflit intérieur, duquel résultera finalement la victoire d'Agamemnon et le départ en guerre contre la cité Troyenne, inscrit le personnage dans le mythe. On ne peut pas parler, comme pour Dinah/Pénélope, de mythification d'un personnage inspiré de la vie de l'auteur.

Simon Abkarian a créé une personnalité à Ménélas et il exprime ses sentiments à travers un monologue entrecoupé de chants rébètes et de danses. Il donne ainsi la parole à l'homme quitté par la femme qu'il aime plutôt que de le dépeindre comme une brute qui souhaite la guerre pour venger son honneur – l'image qu'a aujourd'hui Ménélas à cause du cinéma.

²⁷¹ *Ibid*, p.9.

Ici, Ménélas est donc un homme et pas seulement le roi de Sparte, comme il le répète à plusieurs reprises : « J'étais roi me voilà proscrit. »²⁷², « Ce matin-là, debout sur la jetée, j'ai cessé d'être Ménélas / Ce matin-là le roi d'Argos est tombé à genoux »²⁷³, « Moi je suis un homme de table et de fêtes »²⁷⁴, « C'est toi pourtant qui avait fait de moi un homme »²⁷⁵, « Mon titre d'homme, je te le dois »²⁷⁶. Ménélas a des motivations et des sentiments typiquement humains, et plus précisément de l'homme moderne : il est anéanti par le départ d'Hélène, et ne va pas en guerre pour sauver son honneur mais bien parce qu'il a le cœur brisé. Et quand Hélène revient après la guerre, il est un homme plein de regrets et de cauchemars à cause des atrocités de la guerre. Il est bien loin du Ménélas victorieux de l'*Odyssée* d'Homère (« le glorieux Ménélas »²⁷⁷).

Mais surtout, pendant le spectacle on suit un Ménélas double, tiraillé entre la peine et un fort sentiment de vengeance et, si ce tiraillement est visible dans le texte, il est principalement visible sur scène grâce au jeu d'acteur. En effet, bien que Simon Abkarian soit le seul comédien, Ménélas semble avoir deux corps : à un moment, après s'être longuement lamenté sur sa déchéance depuis le départ d'Hélène, il frappe soudain la table avec son poing, se lève, prend un chapeau et parle en direction de la chaise désormais vide qu'il occupait quelques secondes auparavant : « Ecoute-toi parler, avec ta langue de cirque. Est-ce que tu t'entends parler ? Tu en es à quémander une caresse ! A-t-on déjà vu un acteur payer pour assister à son propre spectacle lorsque sa tâche justement est d'être sur la scène où tout se joue ? »²⁷⁸. C'est le premier moment de séparation nette entre deux personnalités de Ménélas, qui se traduit en plus par un discours métathéâtral qui sort du mythe. Cette séparation entre deux Ménélas, l'un guerrier et l'autre désespéré, se fait ensuite de façon régulière et on alterne entre ces deux personnages qui n'en forment qu'un, complexe. L'attitude physique et la voix du comédien sont différentes en fonction du Ménélas interprété :

²⁷² ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, *op. cit.*, p.8, à 13min. dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁷³ *Ibid*, p.11, à 20min.06 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁷⁴ *Ibid*, p.20, à 42min58 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁷⁵ *Ibid*, p.23, à 53min.49 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁷⁶ *Ibid*, p.23, à 54min.02 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

²⁷⁷ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, Chant IV, p.63 : vers 2, 15, 23 ; p.64 : vers 46 (etc.).

²⁷⁸ De 21min.50 à 22min.13 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.



Figure 21 : Capture d'écran de Ménélas Rebético Rapsodie à 20min.19.

« Hélène ! Comment vivre sans toi ? »



Figure 20 : Capture d'écran de Ménélas Rebético Rapsodie, à 22min.12.

« Pourquoi s'est-elle sauvée ta jument en chaleur ? »

Il y a un Ménélas qui, bien que digne et dans une certaine retenue physique, a parfois des postures suppliante (ici, à genoux). L'autre Ménélas a une façon de parler beaucoup plus brutale, avec un ton très sec. Son corps est droit et tendu, il n'exprime aucune faiblesse. Ce deuxième Ménélas prononce une phrase qui fait écho au dédoublement du personnage : « si le seigneur [ou « roi » dans la captation] se tient bien droit, qu'importe si son ombre est de travers »²⁷⁹.

Les spectateur·trice·s assistent à un conflit intérieur, et ont l'impression d'être dans la tête du personnage, au sens littéral. La scénographie (cadre de scène noir dessiné par des guirlandes lumineuses) appuie cette impression en créant une atmosphère intime. Des moments de vie et d'amour charnel de Ménélas et Hélène sont confiés au public, ce qui met les spectateur·trice·s dans une position voyeuriste qui peut être dérangeante. Exposer ainsi sa souffrance et sa colère contre une Hélène absente, oblige les spectateur·trice·s à se sentir concerné·e·s et touché·e·s par ses sentiments, ils et elles sont pris·e·s en otage par la violence et la mise à nue de Ménélas, surtout quand il s'adresse au public en suppliant et en tutoyant Hélène, qui devient alors chaque membre du public²⁸⁰. La tristesse et la gravité de ses propos sont accentuées par l'accompagnement musical qui, bien que sobre, ajoute de l'épaisseur au texte et renforce son importance lorsqu'elle s'arrête.

²⁷⁹ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.13, à 24min.36 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

²⁸⁰ Par exemple, à 20min.26 de la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*, le personnage est à genoux en avant-scène et fixe le premier rang : « Comment effacer les vestiges de nos étreintes ? En moi tout est sable avec ton nom dessus ».

b. Iliade et Odyssée : des héros et héroïnes mortel-le-s

Iliade et *Odyssée* offrent encore un autre modèle de réactualisation des personnages et donc de rapport au public.

Dans *Iliade*, les personnages divins ont un traitement parodique qui les différencie du reste des personnages. Le choix de la parodie rend les dieux et déesses beaucoup moins impressionnant·e·s qu'ils et elles l'étaient pendant l'Antiquité, du temps de leur culte. Les dieux et déesses grec·que·s sont aujourd'hui des figures dépassées, qui fascinent mais auxquelles on ne croit plus, et les présenter de façon burlesque permet de créer un lien plus direct avec eux et elles, d'autant plus qu'ici les dieux et déesses semblent sortir d'une émission de télé-réalité (stéréotype de la blonde superficielle pour Aphrodite ou grosse chaîne autour du cou et micro pour un Zeus « *gangsta rap* »). De cette façon, le public peut les assimiler à un modèle actuel. Un·e spectateur·trice qui ne connaît pas les épopées homériques comprend les caricatures et n'a pas besoin de savoir qu'Aphrodite est la déesse de l'amour ou que Zeus est le roi, puisque la parodie donne ces informations. Inversement, un·e spectateur·trice possédant une culture antique solide reconnaît les dieux et déesses de l'Olympe malgré leur caricature.

Quant aux personnages humains, leur traitement est plus subtil : ils sont actualisés mais on les reconnaît sans problème, et nulle trace de parodie ou de caricature. L'humanisation des personnages, surtout celle d'Achille et Hector, passe principalement par le jeu. L'interprétation d'Achille par Charlotte van Bervesselès offre une vision décalée du héros. En plus d'être joué par une femme, Achille a parfois l'attitude physique d'enfant capricieux :

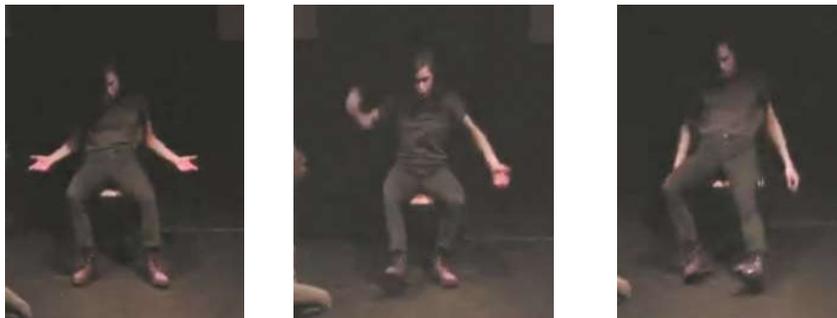


Figure 22 : Captures d'écran de la captation d'*Iliade*, 0min.25 à 0min.50

Ces attitudes ne correspondent pas aux représentations traditionnelles d'Achille et, alliées à la silhouette de la comédienne, rendent le personnage enfantin. De cette façon, il est beaucoup plus accessible que s'il était présenté comme un modèle de virilité et d'héroïsme.

Hector aussi est joué par une comédienne (Jade Herbulot à la création, Pauline Bayle puis Viktoria Kozlova en 2017-2018). Le choix de faire jouer ces deux héros par des femmes est très fort car il va à l'encontre de toute l'imagerie contemporaine qui les entoure. Les héros Grecs sont en effet plus souvent associés à une idéalisation de la virilité, que la compagnie À Tire-d'aile a voulu contrebalancer. Hécube, Hélène et Andromaque sont quant à elles interprétées par des hommes. Au-delà d'un positionnement politique affiché, voire militant, ce mélange des genres nous invite à voir les héros et héroïnes grec·que·s sous un angle peu commun. La distance vis-à-vis des personnages, imposée par la distribution, est assez vite oubliée car les comédien·ne·s ne jouent pas avec leurs particularités de genres, et les identités des personnages sont claires. En même temps, cela invite les spectateur·trice·s à avoir un regard critique et à ne pas s'identifier aux personnages, qu'il faut d'abord réussir à identifier aux comédien·ne·s.

Dans *Odyssee* aussi des hommes jouent des personnages féminins et des femmes des personnages masculins. Toutefois, la particularité de ce spectacle réside dans l'interprétation d'Ulysse. Ici, « Ulysse aux mille ruses » devient un homme aux multiples voix et corps, de façon concrète : il faut cinq comédien·ne·s pour le jouer, et ces voix peuvent dialoguer ou prendre le relais entre elles. Le fait d'être joué par deux femmes et trois hommes, dont les physiques sont différents, rappelle les nombreux déguisements d'Ulysse dans l'*Odyssee* d'Homère. Le traitement choral du personnage permet d'exposer concrètement ses différentes personnalités et de signifier son importance au sein de l'œuvre. Inversement, les prétendants sont représentés par des chaises vides à la fin du spectacle, ce qui interdit toute forme d'identification et/ou de compassion pour eux, tandis qu'Ulysse est sur-représenté.

Dans le diptyque, l'humanisation et l'incarnation des héro·ïne·s homériques se fait à plusieurs niveaux : ils et elles sont actualisé·e·s et présenté·e·s avec plus de failles, ont des corps concrets qui peuvent créer de la surprise et renouveler l'intérêt qu'on leur porte. Le fait de jouer les héro·ïne·s mythiques leur confère une humanité supplémentaire à celle qu'ils et elles peuvent avoir dans les épopées, parce que les corps sont réels et

visibles sur scène. Mais cette incarnation est aussi leur démythification. En effet, en leur donnant des corps et des voix, ces personnages mythiques prennent vie et peuvent donc mourir. Une figure mythique est immortelle, alors que les hommes et les femmes vieillissent et meurent. Le dernier degré d'humanisation des héroïnes serait de les faire mourir.

Si on ne peut pas parler de « mort » des héros et héroïnes, *Odyssée*, et *Iliade*, dans une moindre mesure, proposent quelque chose qui s'en rapproche en reprenant assez fidèlement les personnages homériques et en les associant à des corps vivants (périssables) sans les modifier en profondeur. L'écriture de Simon Abkarian, et d'autres artistes comme Jean-René Lemoine²⁸¹, Istvan Tasnádi²⁸² ou Lina Prosa²⁸³, renouvelle les héroïnes mythiques en les actualisant et les faisant évoluer. Cette démarche permet à ces figures de rester immortelles, de traverser le temps et leurs propres représentations.

B. Le public

1. Faire communauté

Raviver la culture antique sur les scènes contemporaines n'est pas un geste anodin et les artistes ne choisissent pas des sujets mythiques par hasard. La fascination exercée par les épopées homériques et leurs potentialités scéniques s'accompagnent d'un autre atout : elles permettent de réunir des gens de milieux différents autour d'une culture commune.

Le choix de mettre en scène des épopées antiques, alors qu'elles ne sont pas initialement prévues pour la scène, a une dimension politique, voire sociale, et élargit le spectre des spectateur·trice·s en sortant du domaine strictement théâtral. Le sujet intéresse autant les spectateur·trice·s habituel·le·s des théâtres que les passionné·e·s d'histoire antique et les enseignant·e·s qui amènent facilement des classes assister à des spectacles s'inscrivant dans une tradition de reprises de textes fondateurs (théâtraux ou non). Le

²⁸¹ LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, éditions Les Solitaires intempestifs, 2012.

²⁸² TASNADI Istvan, *Phèdre 2005*, traduit du Hongrois par Kristina RADY, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006.

²⁸³ PROSA Lina, *Cassandre on the road*, précédé de *Lampedusa Beach* et suivi de *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'Italien par Jean-Paul MANGANARO, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2012.

public de la MC2: est représentatif de ce phénomène : il y a eu 1864 spectateur·trice·s pour huit représentations (quatre d'*Odyssee*, deux d'*Iliade* et deux du diptyque). Les scolaires ont été nombreux et représentent 704 places, dont 194 hors sorties scolaires. De plus, il y a eu 338 entrées de détenteur·trice·s de la carte MC2+ réservée aux moins de 26 ans, demandeur·e·s d'emplois et allocataires du RSA et de l'AAH. En tout, on compte 1265 entrées de scolaires, jeunes, minimas sociaux et spectateur·trice·s non abonné·e·s, contre 599 entrées de personnes de plus de 30 ans abonnées (carte MC2) et de mécènes. Pour un spectacle qui n'est pas affiché comme « jeune public », le nombre de groupes scolaires est important (32 groupes, pour 23 clients scolaires) et montre un intérêt de la part du corps enseignant pour *Iliade* et *Odyssee*. On peut constater que les deux spectacles de Pauline Bayle ont attiré un public varié et nombreux car le Petit Théâtre, dans lequel étaient joués *Iliade* et *Odyssee*, a une jauge de 244 places, et il n'y a donc eu que 88 places non prises sur l'ensemble des représentations²⁸⁴.

Simon Abkarian a écrit et conçu un spectacle en français pour parler des conséquences des guerres civiles de leur pays sur les habitants du Liban. Il s'adresse donc à un public, et à un lectorat, qui a une culture et une histoire très différentes de celles de ses personnages. De ce fait, il a besoin d'un référent commun : l'*Odyssee*, commune au passé occidental et oriental²⁸⁵. Ce référent commun permet d'aborder un sujet qui, s'il n'est peut-être pas universel est au moins largement partagé au-delà des frontières et des différences culturelles. Elias, Dinah, Théos et les autres sont hissé·e·s au rang de personnages mythiques parce que leur histoire répète un schéma traditionnel, devenu un *topos* de la littérature : un homme ou une femme part à la guerre, pendant que sa famille reste et doit choisir entre l'attente perpétuelle ou prendre un nouveau départ. Quand celui ou celle parti·e en guerre revient, il ou elle est comme un·e inconnu·e dans sa propre

²⁸⁴ Total de 1864 spectateur·trice·s sur 8 représentations, pour 1952 places disponibles :

- 23 clients scolaires, ce qui représente 32 groupes scolaires et 512 places
- 194 places scolaires individuelles :
 - 5 primaires
 - 45 secondaires
 - 142 étudiants
- 338 places MC2+
- 554 places MC2
- 45 places MC2M (mécènes)
- 221 places sans abonnements.

²⁸⁵ Le Liban actuel appartenait à la région des Phéniciens, colonisée par Alexandre le Grand en 333 av. J-C, ce qui ouvre le pays à la culture hellénique.

maison et doit se réadapter au quotidien. L'*Odyssée* d'Homère ne peut pas être résumée à cela, mais c'est le schéma que Simon Abkarian a récupéré dans *Pénélope ô Pénélope*.

Iliade a été partiellement financée grâce à une collecte en ligne, incluant ainsi les spectateur·trice·s dès la création du spectacle. La compagnie À Tire-d'aile a en effet eu recours au financement participatif et grâce à la plateforme en ligne KissKissBankBank, elle a récolté les quatre mille euros manquant pour financer *Iliade*. Si ce choix s'est imposé face à une nécessité financière et que l'expérience n'a pas été reconduite pour *Odyssée*, il implique un rapport aux spectateurs et spectatrices différent du rapport classique dans lequel le public ne participe pas à la mise en œuvre du spectacle. En s'engageant financièrement dans la construction du spectacle, les donateur·trice·s ont un lien émotionnel avec l'œuvre à laquelle ils et elles ont contribué, à leur échelle. Ces donateur·trice·s sont inclu·e·s dans la communauté humaine qui entoure le spectacle, et cela de deux façons s'ils et elles sont aussi spectateur·trice·s.

Le fait que le spectacle débute avant l'entrée dans la salle, avec les comédien·ne·s qui marchent et parlent au milieu de la foule, en interpellant les spectateur·trice·s par les noms des Grecs qui ont accompagné Agamemnon à Troie, participe aussi à la formation d'une communauté éphémère. Plus tard dans le spectacle, le public devient à tour de rôle l'ensemble de l'humanité dans la bouche des dieux et déesses, les Grecs et les Troyens. Dans *Odyssée*, le public représente les Phéaciens auxquels Ulysse conte ses aventures, ou l'assemblée d'Ithaque interpellée par Télémaque et les prétendants (« Gens d'Ithaque ! »²⁸⁶).

C'est également leurs thèmes qui font des épopées homériques des sources propices à la formation de communautés de spectateur·trice·s ou de comédien·ne·s. En effet, les épopées parlent du rapport à l'autre et à l'étranger, même si ce ne sont pas les thèmes développés explicitement par Pauline Bayle et Simon Abkarian. Dans *L'Étranger dans la Grèce Antique*, Marie-Françoise Baslez explique que « l'*Iliade* est le poème de l'unité des Grecs » et que « l'*Odyssée* a pour thème central le voyage et le voyageur » qui est « séparé de sa communauté d'origine et inconnu dans celle où il débarque »²⁸⁷. L'étranger, surtout quand il a le statut d'invité, est traité avec respect et selon des règles

²⁸⁶ Captation d'*Odyssée*, à 3min.21 puis 3min.53.

²⁸⁷ BASLEZ Marie-Françoise, *L'Étranger dans la Grèce Antique*, Paris, éditions Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2008, pp.31-32.

précises, que Suzanne Saïd qualifie même de religieuses. Elle résume ces règles dans *Homère et l’Odyssée* :

On doit offrir à l’étranger un bain et des vêtements propres. On doit aussi l’asseoir à sa table, ce qui est le meilleur moyen de signifier son intégration provisoire dans la communauté, et le faire participer au banquet en l’honorant d’une « part de choix ». On doit enfin lui offrir un « cadeau d’hospitalité » qui se confond parfois avec le repas [...] et les moyens de rentrer chez lui.²⁸⁸

Quand il est reconnu comme un ami, l’étranger est inclus dans la communauté dans laquelle il n’est que de passage, ce que l’on retrouve particulièrement lorsqu’Ulysse est chez les Phéaciens dans l’*Odyssée*, puisqu’il est invité à s’asseoir sur le trône du fils d’Alcinoos²⁸⁹ et participe ensuite à leurs jeux²⁹⁰. L’*Odyssée* offre également des contre-exemples, avec le peuple des Lestrygons qui mangent leurs hôtes, ou les prétendants qui se présentent comme les maîtres de maison et tentent de chasser Ulysse (déguisé en mendiant).

Au XIX^{ème} siècle, les communautés grecques ont été rêvées et idéalisées, mais il ne faut pas oublier qu’elles reposaient, comme toute communauté, sur un principe de différenciation sociale et d’exclusion : il y a les non-citoyens (étrangers, femmes, esclaves) ou les non-Grecs (les « barbares »). Les étrangers ont un statut différent en fonction de leurs origines, de leur profession ou de leur intégration économique dans la Cité²⁹¹. Mais aujourd’hui, on a hérité de la vision des communautés grecques idéalisée du XIX^{ème} siècle.

L’*Iliade* décrit la communauté des Grecs, qui doivent rester unis pour vaincre les Troyens, et c’est ce type de communauté idéale que l’on peut retrouver dans les spectacles du corpus, surtout avec le diptyque de Pauline Bayle : spectateur·trice·s et comédien·ne·s sont invité·e·s à ne former qu’un seul groupe, par exemple celui des Grecs au début d’*Iliade*. Le théâtre est un art politique dans le sens où il rassemble des individus en une seule entité (le public) pendant un moment donné (le temps de la représentation). Mettre en scène les épopées homériques qui donnent des exemples de communautés et des règles d’hospitalité, bien qu’elles soient dépassées, amplifie le geste de réunion des spectateur·trice·s.

²⁸⁸ SAÏD Suzanne, *Homère et l’Odyssée*, op. cit. p.296.

²⁸⁹ HOMERE, *L’Odyssée*, traduit par Phillipe JACCOTTET, op. cit., chant VII, vers 169-170, p.126 : « il vient le relever, lui offrit un siège brillant / en faisant se lever son vaillant fils Laodamas »

²⁹⁰ *Ibid*, chant VIII, vers 46-103, pp.136-128.

²⁹¹ BASLEZ Marie-Françoise, *L’Étranger dans la Grèce Antique*, op. cit., « Avant-propos de la nouvelle édition », pp.15-26.

Un autre exemple de communauté contemporaine est proposé par la mise en scène de l'*Illiade*, avec le metteur en scène Luca Giacomoni. Entre 2015 et 2017, il a créé un spectacle en dix épisodes, issu de l'*Illiade* d'Homère. Ce projet a été réalisé avec des détenus de la prison de Meaux (Seine-et-Marne). Il n'est pas exceptionnel (même si cela reste trop rare), qu'il y ait des ateliers de théâtre en prison, mais ils aboutissent généralement à une présentation dans l'enceinte du centre pénitentiaire. Ici, les six détenus participants ont joué aux côtés de comédien·ne·s professionnel·le·s et hors de la prison. Le metteur en scène a ainsi créé une communauté composée de membres qui sont normalement séparés : détenus et hommes/femmes libres (spectateur·trice·s ou comédien·ne·s), professionnel·le·s du spectacle et amateurs. Les témoignages des comédien·ne·s (détenus, ex-détenus ou professionnel·le·s)²⁹² rendent tous compte de l'aspect fédérateur de la démarche, notamment dû au texte-source qui est compris par tous et toutes en fonction de leur histoire personnelle.

2. *Illiade / Odyssée, un projet pédagogique ?*

Le mélange de la culture « savante », c'est-à-dire la culture antique à laquelle appartiennent les deux épopées d'Homère, et d'une culture populaire, est revendiqué dans le dossier d'accompagnement d'*Illiade* et *Odyssée*, qui fait état d'une volonté de faire une « version d'1h30 accessible à tous »²⁹³. Partant du principe que les épopées homériques ne sont pas accessibles à tous, Pauline Bayle les propose sous une forme plus ludique et plus courte que les textes. La metteuse en scène a un geste didactique dans ses deux spectacles.

Le dossier d'accompagnement des spectacles est très fourni, et détaille les intentions de la metteuse en scène. Il offre des axes de compréhension des œuvres ainsi qu'un résumé des épopées homériques et la vision qu'en a Pauline Bayle. Les spectateur·trice·s sont pris·e·s en charge et guidé·e·s dans leur compréhension du

²⁹² Articles de presse du *Monde* (http://www.lemonde.fr/culture/article/2017/05/04/l-epopee-de-l-iliade-interpretee-par-des-detenus-et-comediens-professionnels_5122428_3246.html).

Le Point (http://www.lepoint.fr/culture/de-la-prison-de-meaux-a-la-guerre-de-troie-des-detenus-jouent-l-iliade-sur-scene-a-paris-01-05-2017-2123909_3.php).

et article sur PrisonInsider.com (<https://www.prison-insider.com/regards/artistiques/l-iliade>).

Illiade, en dix épisodes, se jouera à nouveau au Théâtre Paris Villette (Paris) en juin 2018 (<http://www.theatre-paris-villette.fr/spectacle/iliade-2/>).

²⁹³ Dossier d'accompagnement d'*Illiade* et *Odyssée* du Théâtre de la Bastille, p.5.

spectacle grâce à « des pistes d'analyses » proposées. Des citations de spécialistes (Jaqueline de Romilly, Jean-Pierre Vernant et François Hartog) parsèment le dossier et on nous propose même une liste d'ouvrages à consulter :

Pour aller plus loin :

Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant : *Les ruses de l'intelligence, la mêtis des Grecs*, Flammarion, 1974.

Moses Finley : *Le monde d'Ulysse*, Seuil, coll. « Points » 2002.

Michel Honaker : *Odyssée*, Flammarion, 2005.

Suzanne Saïd : *Homère et l'Odyssée*, Belin, 2010.²⁹⁴

En proposant ainsi une sélection d'ouvrages de référence abordables par des non spécialistes, la compagnie invite les membres du public ou futurs spectateur·trice·s à aller plus loin que les spectacles.

Par ailleurs, à Grenoble, la présentation d'*Illiade* et *Odyssée* à la MC2: a été l'occasion d'un évènement introductif au Musée de Grenoble autour du triptyque *Homère mendiant* (1881) du peintre Jules-Jean Antoine Lecomte de Nouy. L'ouverture sur les arts picturaux est du même ordre que l'invitation à des lectures complémentaires : dans les deux cas, les spectateur·trice·s sont invité·e·s à découvrir le contexte des spectacles, les épopées elles-mêmes et l'histoire de leurs reprises.

Les feuilles de salles des théâtres proposent la même note d'intention de Pauline Bayle que le dossier d'accompagnement. Dans celle de la MC2:, on peut trouver celles des deux spectacles, tandis qu'il n'y a que celle d'*Odyssée* dans la feuille de salle du Théâtre de la Bastille, qui a néanmoins ajouté un texte pour présenter chaque spectacle avec un point de vue de spectateur ou de spectatrice. Dans la note d'intention d'*Odyssée*, la metteuse en scène évoque Homère et ses poèmes, le mélange des « tons et des registres »²⁹⁵ ainsi que son choix de faire jouer des personnages masculins par des femmes et des personnages féminins par des hommes. Les grands axes de travail de la compagnie sont ainsi exposés et expliqués au public.

Quant aux spectacles eux-mêmes, ils sont écrits pour que les spectateur·trice·s comprennent les identités des personnages, complexifiées par l'interprétation partagée entre seulement cinq comédien·ne·s, qui se présentent à chaque prise de parole : « C'est

²⁹⁴ *Ibid*, p.2.

²⁹⁵ Feuille de salle *Illiade / Odyssée*, Théâtre de la Bastille, p.6.

moi, Euryclée »²⁹⁶, « Moi, Hélène »²⁹⁷ ou encore « moi je suis Nausicaa »²⁹⁸ dans *Odyssée*.

Iliade témoigne d'une réelle prise en compte des spectateur·trice·s néophytes. On trouve en fond de scène deux toiles sur lesquelles sont listés les personnages mythiques des deux camps :

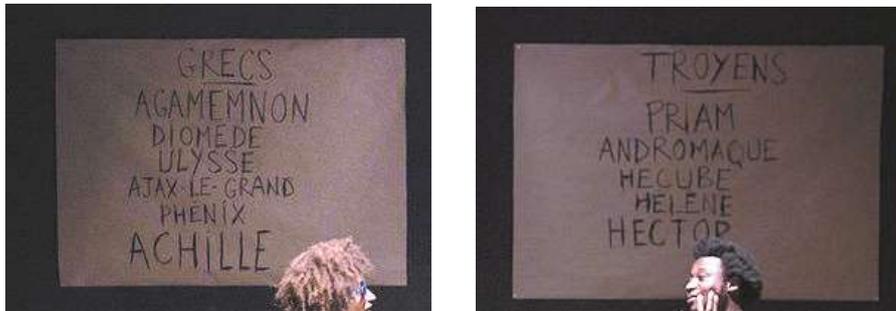


Figure 23 : Photographies d'*Iliade*, compagnie À Tire-d'aile.

Ces deux listes permettent d'avoir une vue d'ensemble sur les deux camps ennemis de la Guerre de Troie, et donnent aux spectateur·trice·s des repères dans une pièce qui brouille peut-être les camps et les personnages.

Ces listes apparaissent comme une trace de tout le travail de création et répétition, pendant lequel les membres de la compagnie ont dû se familiariser avec les nombreux personnages de l'épopée. Cette pratique semble courante dans la reprise contemporaine de mythes antiques. Par exemple, dans *Ici ça sent l'éther, variations sur Antigone*²⁹⁹ du collectif Midi/Minuit, mis en scène par Florent Boisbertrand, il y a un prologue qui fait la généalogie de la famille des Labdacides, pour contextualiser l'histoire d'Antigone. C'est le metteur en scène qui prend en charge ce résumé généalogique, à la façon d'un enseignant avec sa craie et son tableau noir, et en étant très dynamique et familier. En entretien, Florent Boisbertrand a expliqué les raisons de ce prologue :

La première chose que j'ai faite quand j'ai commencé à écrire, c'est de refaire la généalogie, et je sais que c'est pareil pour les acteurs pendant les répétitions.

Et puis, je trouve un peu déplacé [...] de penser qu'ils viennent voir une pièce et doivent donc tout savoir. Au moins, tout le monde est sur un pied d'égalité, aussi bien mon père qui n'y connaît absolument rien en sait au final quasiment autant que l'universitaire qui vient et qui a fait des études. Cela crée un climat de confiance et on se dit qu'en fait, il ne faut pas le prendre comme quelque chose de plus grand [...], parce que ça fait toujours un peu peur de voir marqué « Antigone ». On se dit que ça va être sérieux, alors que non c'est très simple. [...] Je pense qu'on est beaucoup plus sensible quand on ne met pas dix minutes à

²⁹⁶ Captation d'*Odyssée*, à 6min.

²⁹⁷ *Ibid*, à 11min.23.

²⁹⁸ *Ibid*, à 19min.33.

²⁹⁹ *Ici ça sent l'éther, variations sur Antigone*, collectif Midi/Minuit, Grenoble, mise en scène de Florent Boisbertrand, avec Elisa Bernard, Jean-Albert Deron, Anthony Gambin, Colin Melquiond et Claudine Sarzier, le 24 septembre 2016 au Petit 38.

comprendre qu'elles sont toutes les deux sœurs, si on ne le sait pas, on ne le sait pas. Au moins là, ça a été dit juste avant et ça permet de rentrer plus vite dans la pièce en situant tous les personnages et l'action. [...] C'est quelque chose d'important pour moi, dans ma façon d'appréhender la mise en scène, j'ai envie que tout le monde puisse être serein par rapport à ce qu'il voit.³⁰⁰

Il y a plusieurs justifications à ce prologue, mais dans l'ensemble on peut les résumer en une seule raison : créer un lien de confiance avec les spectateur·trice·s. En effet, il s'agissait pour le collectif Midi/Minuit d'établir une base d'égalité sur la connaissance du mythe, pour qu'aucun·e spectateur ou spectatrice ne se sente mis·e à l'écart en ne connaissant pas les liens entre les personnages, peu explicités dans le spectacle. Le metteur en scène a aussi soulevé un fait important : toute l'équipe a ressenti le besoin de refaire l'arbre généalogie et la chronologie des événements afin de comprendre les enjeux d'*Antigone*. Partager cela avec le public, c'est lui montrer les coulisses de la pièce (d'autant plus que le prologue n'avait pas lieu dans le même espace que la suite du spectacle), et lui donner un aperçu du travail de création.

Or, dans *Iliade*, les listes de noms classés par camps sont le résultat de la même démarche : établir un savoir de base commun à tous·tes les spectateur·trice·s. De cette façon, plutôt que de chercher à comprendre qui est allié ou ennemi, le public se concentre sur ce qu'il voit et entend, rejoignant la dimension « sensible » évoquée par Florent Boisbertrand.

Toutefois, Pauline Bayle a émis des regrets vis-à-vis de ce procédé au cours de l'entretien du 25 janvier 2018. Initialement prévues pour rassurer les spectateurs et spectatrices en leur donnant des repères, les listes ne sont pas nécessaires à la compréhension de la pièce, comme l'a expliqué la metteuse en scène³⁰¹. Il en était de même dans *Ici ça sent l'éther, variations sur Antigone*, qui pouvait être vue et comprise sans le prologue, même si la compréhension n'aurait pas été la même que celle souhaitée par le metteur en scène, ce qui est finalement le propre du théâtre, et plus largement de l'art.

³⁰⁰ Entretien réalisé le 15 novembre 2016 chez l'artiste.

³⁰¹ Entretien avec Pauline Bayle, *op. cit.* : « Je ne remettrais pas les affiches, peut-être que la saison prochaine je vais les enlever... Parce que c'est des soucis que j'avais, mais en fait je me rends compte qu'on comprend très bien sans, il n'y en n'a pas besoin », 43min.45 à 43min.59. Voir annexe pp.141-152.

II. Discours des metteur·se·s en scène

A. Contraintes et plaisir de la mise en scène d'une épopée

Dans son article « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration ? », Patrice Pavis rappelle la difficulté de mettre en scène un texte épique, en prenant l'exemple de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, mis en scène par Guy Cassiers (2010). D'après lui :

Le texte épique se laisse difficilement dramatiser et c'est une erreur de croire qu'il suffit de citer tels quels les dialogues du roman pour obtenir un drame. [...] Paradoxe : l'arrivée massive de l'épique, de ses récits et ses dialogues tirés d'un roman freine, voire bloque la narration et la compréhension d'une fable. Trop d'épique nuit au dramatique, au plaisir de narrer et d'écouter des histoires. Le retour de la narration n'exige donc pas l'utilisation de récits, souvent, comme ici [*L'homme sans qualités* (Musil/Cassiers)], mal intégrés à l'intérieur d'une fable simple et lisible.³⁰²

Pavis soulève un point intéressant : le récit n'est pas une solution de facilité pour épiciser une œuvre, il faut réussir à le doser et à l'intégrer de façon cohérente dans le spectacle. Il ajoute ensuite que « si le récit n'apparaît pas de manière simple et claire en produisant un regain de tension, le récit ne sera pas ressenti comme une manière de bien raconter »³⁰³.

Le récit adressé au public, que l'on trouve à plusieurs reprises dans *Iliade*, *Odyssée* et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, comporte donc des risques : les spectateur·trice·s peuvent ne pas accrocher, ou décrocher rapidement, s'il ne se passe rien de visible. Mais les trois spectacles étudiés ici ont trouvé des solutions, que nous avons déjà relevées : danse (*Ménélas Rebétiko Rapsodie*) ou jeu traditionnel (*Iliade / Odyssée*), qui permettent de créer un rythme dynamique en passant de la narration racontée à la mise en scène des corps des comédien·ne·s.

Le plaisir des narrateur·trice·s et de celui de l'auditoire, dont parle Patrice Pavis, est aussi celui des artistes contemporain·e·s qui s'attèlent à la tâche délicate de mettre en scène des œuvres épiques immenses telles que l'*Iliade* et l'*Odyssée*. La notion de plaisir est aussi une composante des épopées homériques, notamment l'*Odyssée*, comme le

³⁰² PAVIS Patrice, « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration ? » dans MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.118.

³⁰³ *Ibidem*.

soulève Suzanne Saïd : « au plaisir du conteur répond celui de l'auditeur »³⁰⁴. C'est pour cela que, même entre les personnages de l'épopée, les récits prennent des formes poétiques. Dans l'*Odyssée*, les Phéaciens sont « sous le charme » après le long récit d'Ulysse³⁰⁵, et Télémaque l'est aussi après avoir écouté Ménélas (chant IV)³⁰⁶.

Mais au-delà du plaisir que peuvent avoir les metteur·se·s en scène et les auteur·trice·s en se réappropriant les épopées homériques, qui nécessitent un travail formel important pour être adaptées au théâtre, on constate une dimension politique importante dans les œuvres de Simon Abkarian et de Pauline Bayle.

B. Féminin, masculin

Un enjeu majeur dans les réécritures ou adaptations contemporaines est l'actualisation des œuvres en soulevant des interrogations actuelles qui peuvent s'intégrer dans le cadre de l'œuvre-source. Or, dans les spectacles de Pauline Bayle comme dans ceux de Simon Abkarian, on retrouve un questionnement plus ou moins explicite sur les notions de genres et sur les rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes. Ces questions sont de plus en plus présentes dans notre société, et les arts du spectacle s'en emparent volontiers.

1. Iliade et Odyssée

Dans le dossier d'accompagnement du Théâtre de la Bastille, la metteuse en scène fait état de sa volonté de « questionner les notions de "féminité" ou de "virilité" au centre de nos cultures et pourtant réduites à des archétypes fondés sur le genre »³⁰⁷ en faisant jouer les guerriers Achille, Hector ou Ulysse par des femmes.

Or, historiquement, les traductions des épopées homériques font l'apologie de la virilité des héros, parfois décrits et/ou qualifiés par des attributs masculins : Achille a, par exemple, une « mâle poitrine »³⁰⁸ et Diomède une « âme virile »³⁰⁹ dans la traduction de

³⁰⁴ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, *op. cit.*, p.108.

³⁰⁵ HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XIII, vers 2, p.233.

³⁰⁶ *Ibid*, chant IV, vers 595-598, p.80 : « Sans doute je pourrais rester assis à tes côtés / toute une année sans regretter mes parents ni mon toit, / si vif est le plaisir que je prends à prêter l'oreille / à tes récits... ».

³⁰⁷ Dossier d'accompagnement d'*Iliade / Odyssée* du Théâtre de la Bastille, p.3.

³⁰⁸ HOMERE, *L'Iliade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 189, p.15.

³⁰⁹ *Ibid*, chant X, vers 220, p.208.

Frédéric Mugler que nous utilisons. Cependant, ces traductions ne sont pas littérales, et les textes originaux ne proposent pas cette vision stéréotypée. Les Grecs anciens distinguaient les rôles des individus, que ce soit dans la société ou dans l'intimité (rôle sexuel), et non les identités sexuelles biologiques. L'homosexualité ou le travestissement ne sont pas hors-norme, et les personnages féminins étaient joués par des comédiens (comme c'est le cas en France jusqu'au XVII^{ème} siècle). De plus, dans des versions postérieures à l'*Iliade*, notamment celle de Ptolémée Héphaïstion, Achille tente d'échapper à la guerre de Troie avec l'aide de sa mère, en se déguisant en jeune fille (Pyrrha) avant d'être retrouvé et démasqué par Ulysse³¹⁰. Ainsi, en faisant jouer Achille par une femme, la metteuse en scène rattache *Iliade* à une tradition, volontairement ou non.

En ce qui concerne les personnages de femmes, Donatienne du Jeu³¹¹ liste les nombreuses figures féminines qui peuplent l'*Odyssée* : il y a les femmes amoureuses d'Ulysse, qui essaient de le garder auprès d'elles : Pénélope, Nausicaa, Circé, Calypso, et Athéna (qui l'aide pendant toute l'épopée), et les figures féminines dangereuses et monstrueuses : les Sirènes, Scylla et Charybde. D'après elle, « les femmes de l'*Odyssée* permettent ainsi aux hommes d'éprouver leur virilité, sur laquelle elles font toutefois peser une menace »³¹². Sa relation avec Athéna montre Ulysse comme un être fragile, et la déesse prend alors le rôle du protecteur (plutôt masculin) tandis qu'Ulysse celui de la personne à protéger (plutôt féminin). Pauline Bayle récupère le thème des stéréotypes genrés et des rôles sociaux et caractères attribués aux personnages selon leur identité sexuelle, et veut opérer un « glissement des genres »³¹³ qui interroge les représentations contemporaines des héros et des héroïnes, mais plus largement des hommes et des femmes.

Dans *Iliade* et *Odyssée*, la forme de « rhapsode » que prennent les comédien·ne·s permet une inversion des genres en différenciant l'identité des comédien·ne·s de celle des personnages. S'il semble évident qu'un comédien ou une comédienne peut jouer n'importe quel rôle, sans limite d'âge, d'apparence ou d'identité sexuelle, des spectateur·trice·s non initié·e·s peuvent être surpris·e·s en voyant des comédien·ne·s jouant des personnages qui ne leur ressemblent pas. Patrice Pavis définit l'emploi comme

³¹⁰ HEPHAÏSTION Ptolémée (ou CHENOS Ptolémée), I^{er} siècle.

³¹¹ DU JEU Donatienne, « Focus : Où sont les femmes. L'*Odyssée* : une histoire de femmes ? », dans *Contes & Légendes*, hors-série n°4, « L'*Iliade* et L'*Odyssée* », *op. cit.*, pp.78-81.

³¹² *Ibid*, p.80.

³¹³ Dossier d'accompagnement d'*Iliade / Odyssée* du Théâtre de la Bastille, p.3.

la « notion intermédiaire et bâtarde entre le personnage et le comédien qui l'incarne »³¹⁴ et rappelle qu'elle est « tombée en désuétude, du moins pour le théâtre expérimental »³¹⁵. Mais, si aujourd'hui on n'utilise ni le terme ni cette méthode de distribution des rôles, de nombreux·ses spectateur·trice·s attendent encore de pouvoir reconnaître le personnage dans l'apparence du ou de la comédien·ne.

Or, il faut rappeler qu'*Iliade* et *Odyssée* sont des spectacles destinés à un large public et ont une dimension didactique. Si l'on se penche sur la liste des salles dans lesquelles le diptyque a tourné³¹⁶, on voit que plusieurs de ces salles accueillent principalement un public qui va peu au théâtre et pour lequel la distribution des personnages d'*Iliade* et *Odyssée* peut sembler très audacieuse.

De ce fait, l'usage d'une forme de rhapsode, ni comédien·ne ni personnage, permet de s'interposer entre les deux entités. Les deux spectacles commencent *in medias res*, et ce n'est qu'après avoir découvert les personnages agissant que l'on voit les personnages devenir leurs propres narrateurs et narratrices. Les « rhapsodes » naissent de cette friction et permettent d'accepter qu'un·e seul·e comédien·ne fasse plusieurs personnages, homme et femme, humain·e et dieu ou déesse.

Le traitement des dieux et des déesses a volontairement été écarté de l'analyse du traitement des questions de genre, car il relève de la parodie et les représentations des personnages divins masculins ou féminins reposent exclusivement sur des stéréotypes genrés (accessoires, démarches, intonations).

2. Pénélope ô Pénélope et Ménélas Rebétiko Rapsodie

La dimension sensuelle, et sexuelle, des présences féminines de l'*Odyssée* d'Homère est conservée et exacerbée dans *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian, dans laquelle Dinah est un personnage construit sur sa sexualité. Si Ante la persécute, ce n'est pas tant pour pouvoir l'épouser et faire disparaître le souvenir d'Elias que pour la posséder et faire ce qu'il souhaite de son corps. Contre lui, Dinah se défend en mettant en doute sa virilité et sa capacité à la satisfaire.

Dans le spectacle, les genres sont renversés, comme dans *Iliade* et *Odyssée* : Nouritsa, le fantôme de la mère d'Elias, est jouée par un homme (Georges Bigot) dans la

³¹⁴ PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, « Emploi », p.115.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ En annexe, pp.136-138.

version de 2008. Mais dans la reprise de cette année 2018, c'est une comédienne qui récupère le rôle (Ariane Ascaride). Les deux comédien·ne·s n'ont aucun trait en commun, aucun·e des deux n'étant androgynes : Georges Bigot est grand, costaud et chauve, alors qu'Ariane Ascaride est petite et menue, avec des cheveux longs.



Figure 24 : Photographie officielle de Pénélope ô Pénélope, © Karim Dridi.

Elias (Simon Abkarian) et Odessa (Georges Bigot).

Il est difficile de commenter l'effet produit par l'interprétation d'Odessa par Georges Bigot dans *Pénélope ô Pénélope*, car on trouve peu de témoignages de spectateur·trice·s. Cependant, le changement de comédien·ne pour la recréation du spectacle indique que l'identité sexuelle de l'interprète a peu d'importance. L'évolution du personnage entre les deux créations résultera du changement de comédien·ne, mais pas forcément du changement de sexe de l'interprète.

Quant à *Ménélas Rebético Rapsodie*, le thème et le texte de l'œuvre amènent un questionnement sur les rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes, notamment lorsqu'ils et elles sont des épouses ou des époux. En effet, le nœud du problème est que l'honneur de Ménélas est entaché par le départ d'Hélène avec un autre homme : dans l'œuvre de Simon Abkarian, il est alors poussé par Agamemnon à entrer en guerre pour laver son honneur d'homme et de mari, pour retrouver sa virilité. À cause d'Aphrodite, Hélène ne remplit plus ses devoirs d'épouse et s'enfuit avec Pâris, provoquant la Guerre de Troie. Le statut d'homme de Ménélas est remis en question par son peuple (« s'il est encore un homme »³¹⁷ et « un mari qui n'a pas su tenir sa femme, qui n'a pas su la châtier quand il le fallait »³¹⁸) ou par lui-même (« tu trembles d'effroi comme une vierge devant

³¹⁷ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.7, à 9min.52 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

³¹⁸ *Ibid*, p.18, à 38min.51 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

le sexe dressé de son homme »³¹⁹ ou encore « moi qui suit le faible, le mou, l'indécis »³²⁰). Quant à Hélène, une phrase de Ménélas décrit son rôle d'épouse : « occupe-toi de notre hôte »³²¹. Les femmes doivent accueillir les invités, s'occuper de la maison et de leurs maris, et prier. On le retrouve dans *Iliade* de Pauline Bayle où, comme dans l'épopée homérique, Hector ordonne à sa mère d'aller prier Athéna pour le salut des Troyens.

Dans la mise en scène, si la zeibekiko est une danse d'homme, Simon Abkarian ajoute à un moment un éventail dans sa danse. Or, cet éventail, lorsqu'il est ouvert, est celui d'Hélène (et celui de Ménélas lorsqu'il est fermé, comme un sceptre). S'agit-il alors d'une autre danse rébète, ou d'une transgression des genres ?

À défaut d'une véritable transgression, il y a une zone de flou entre féminin et masculin dans l'ensemble du spectacle. Pourtant, à première vue, il s'agit d'une œuvre du côté du masculin : il n'y a que des hommes sur scène (Simon Abkarian, Grigoris Vasilas et Giannis Evangelou), le personnage est un homme et les danses sont aussi masculines. Malgré tout, *quelque chose* de féminin hante le plateau : Hélène, ou plutôt son ombre, qu'il faut rêver et fantasmer comme le fait Ménélas. Son corps est sans cesse invoqué et surgit presque matériellement à travers les répliques de Ménélas, qui la décrit et la tutoie comme si elle était en face de lui. Il la rend même présente de façon concrète en l'imitant, en adoptant une attitude genrée stéréotypée et en contrefaisant sa voix, cachée derrière l'éventail ouvert³²².

D'après Muriel Plana, le féminin au théâtre est du côté du corps et de l'intime. En s'interrogeant sur le féminin au théâtre, elle développe l'idée que de plus en plus d'artistes hommes féminisent leur théâtre :

Les hommes goûtent le féminin et se « féminisent » dans leur approche de l'art. Les récits intimes, les autobiographies théâtrales se multiplient [...]. Le théâtre devient le lieu de l'expression de soi, de ses secrets, de ses cauchemars, de son inconscient. [...] l'intime, le sexe, l'instinct, la pulsion, l'irrationnel, soit le « féminin » (ou l'obscène traditionnel), deviennent les objets favoris du théâtre.³²³

La forme de récit de soi de *Ménélas Rebético Rapsodie* n'apparaît alors plus uniquement comme un moyen de contemporanéiser le personnage mythique en conservant une forme de narration proche de l'épopée, mais aussi comme sa féminisation.

³¹⁹ *Ibid*, p.16, à 32min.55 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

³²⁰ *Ibid*, p.26, à 1h.01. dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

³²¹ *Ibid*, p.23, à 54min.40 dans la captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*.

³²² Captation de *Ménélas Rebético Rapsodie*, à 55min.

³²³ PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p.245.

Ainsi, la remise en question des rôles sociaux en fonction des identités sexuelles, présente de façon thématique dans le texte, trouve un écho dans la forme du spectacle et sa mise en scène.

3. Représentations des hommes et des femmes, théâtre et Antiquité

La question de la présence des hommes et des femmes et leurs rôles sur scène, n'est pas spécifique aux mises en scène des épopées homériques, et doit être analysée en prenant en compte l'histoire du théâtre et des représentations hommes / femmes qu'elle implique. Dans l'introduction de son ouvrage *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Muriel Plana dresse un état des lieux sur la place des femmes et du féminin au théâtre, rappelant qu'il s'agit d'un milieu masculin, tant du point de vue professionnel (accès récent des femmes aux métiers d'écriture et de mise en scène, inégalité de la reconnaissance des artistes en fonction de leur identité sexuelle) que du côté de leur représentation dans les œuvres.

Le théâtre grec – duquel Pauline Bayle se place en héritière car elle monte les textes d'Homère en l'envisageant comme « l'aïeul du théâtre »³²⁴ – représente de nombreuses figures de femmes (Electre, Médée, Phèdre, Antigone, Andromaque, Clytemnestre, etc.). Pourtant, comme le rappelle Louise Bruit Zaidman, le théâtre était « composé par des hommes et joué par des hommes, [...] clairement destiné aux hommes (même si certaines femmes, comme on en fait parfois l'hypothèse, ont pu figurer parmi les spectateurs) »³²⁵. Pendant l'Antiquité, les femmes avaient leur place dans le cercle familial, à la maison, tandis que l'espace public – y compris le théâtre – était celui des hommes. Au-delà de leur sexe (homme ou femme), c'est le rôle social des individus qui déterminait leurs activités et leurs fonctions dans la Cité : tous les hommes n'avaient pas les mêmes pouvoirs et fonctions, de même que toutes les femmes n'avaient pas les mêmes rôles et places dans la société ou dans les familles.

Il nous reste peu de traces sur les femmes dans la Grèce antique, et de nombreux travaux portent actuellement sur cette question, et parmi ces traces on compte les pièces

³²⁴ Entretien mené par BASTIN-HAMMOU Malika et LOUETTE Christiane, *op. cit.*, de 2min.25 à 2min.37 : « Homère est issu d'une tradition orale, un peu comme si c'était le grand cousin, enfin l'aïeul du théâtre parce que – j'espère que je ne dis pas de bêtise – le théâtre n'existait pas à l'époque d'Homère ».

³²⁵ BRUIT ZAIDMAN Louise, « Le discours masculin / féminin sur le *genos gunaikôn* dans la tragédie grecque », dans SEBILLOTE CUCHET Violaine et ERNOULT Nathalie (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2007, p.147.

de théâtre. Les pièces antiques véhiculent de nombreux lieux communs sur les relations hommes / femmes. Or, toujours d'après Louise Bruit Zaidman :

Cette mise en perspective de lieux communs attestés par la tradition aboutit à observer que, dans la tragédie, et notamment celle d'Euripide, la variété des statuts de femmes convoqués et des caractères représentés placent sous les yeux des spectateurs des situations où masculin et féminin s'affrontent en face de conflits impliquant, au-delà des personnages mythiques et des rois et des princesses, la société de citoyens ordinaires, avec ses règles et ses choix parfois contesté ou contestables.³²⁶

Cela laisse supposer que depuis la tragédie grecque, postérieure aux épopées homériques mais qui ont largement contribué à leur lecture actuelle (et plus encore, on peut le penser, à celle des artistes de théâtre), le théâtre est le lieu d'interrogation sur les rapports hommes / femmes et leurs rôles respectifs dans la société. Enfin, plus que les épopées elles-mêmes, c'est l'antiquité grecque qui offre aux artistes contemporain·e·s un cadre de remise en question sur le genre.

Aujourd'hui, les notions de genres et d'identités sexuelles posent de nombreuses questions et sont en débat. « La scène théâtrale est sans doute ce qui se rapproche le plus de la scène sociale »³²⁷, et il n'est pas surprenant que ces questions entrent en ligne de compte dans les mises en scène contemporaines. Le fait que les chercheur·se·s qui s'intéressent à l'histoire des femmes ou aux *gender studies*, sous toutes ses formes, montrent un intérêt pour l'Antiquité, indiquerait une volonté de trouver des racines anciennes aux questionnements contemporains. Les nombreux travaux³²⁸ qui vont en ce sens laissent supposer que ces racines existent et que nos interrogations ne sont pas nouvelles, ou du moins qu'elles s'ancrent dans d'autres questionnements.

Pauline Bayle, en cherchant à déconstruire la vision stéréotypée du héros grec, ou Simon Abkarian qui amène les spectateur·trice·s à voir des personnages beaucoup plus complexes qu'ils ne le semblent d'abord, s'inscrivent dans la même démarche. Comme les chercheur·se·s, les artistes voient dans les épopées homériques des ouvertures vers une remise en question des relations hommes / femmes et des rôles sociaux genrés.

³²⁶ *Ibid*, p.158.

³²⁷ PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, op. cit., p.37.

³²⁸ On peut citer, par exemple : *EuGeStA*, revue sur le genre dans l'Antiquité, centre HALMA UMR 8164, université de Lille-3, Réseau européen sur les *Gender Studies* dans l'Antiquité (disponible au lien suivant : <https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/>) ; la revue électronique *Genre & Histoire* (disponible au lien suivant : <https://journals.openedition.org/genrehistoire/>); le colloque « Genre et Antiquité » organisé par l'équipe Phéacie de la Sorbonne en 2002 et l'ouvrage qui en a résulté en 2007 (SEBILLOTE CUCHET Violaine et ERNOULT Nathalie (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit.) ; BOEHRINGER Sandra et SEBILLOTE CUCHET Violaine, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine - Le genre : méthode et documents*, Paris, éditions Armand Colin, coll. « Coursus », 2011.

Du fait que le théâtre permet l'analyse de rapports sociaux et politiques à partir d'un angle différent de la vie quotidienne, interrogeant par exemple le rapport entre acteur·trice et personnage, comme nous l'avons vu pour *Iliade*, *Odyssée* et *Ménélas Rebético Rapsodie* (et peut-être *Pénélope ô Pénélope*), « l'identité masculine et l'identité féminine sont interrogées au théâtre, comme elles ne le sont quasiment jamais dans la vie quotidienne, soit politiquement »³²⁹. Une femme jouant un personnage masculin, même dans le cas où le jeu ne cherche pas à gommer l'identité sexuelle de la comédienne – comme dans *Iliade* avec Achille joué par Charlotte van Bervesselès et Hector joué par Viktoria Kozlova – inciterait la comédienne à une prise de recul car, d'après Muriel Plana, elle « se posera, consciemment ou inconsciemment, toutes sortes de questions nouvelles, et le public avec elle »³³⁰. En partant de ce principe, il y a une vraie force politique dans la distribution des rôles d'*Iliade* et *Odyssée*, mais aussi dans *Pénélope ô Pénélope*, où le travestissement d'un comédien pour jouer Odessa amène les mêmes types de questionnements.

C. Guerre et dictature dans les spectacles de Simon Abkarian

Une autre dimension politique est visible dans les spectacles de Simon Abkarian : il prend parti contre la guerre et la dictature dans *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebético Rapsodie*.

1. Fuir la guerre : Pénélope ô Pénélope

Avec *Pénélope ô Pénélope*, Simon Abkarian présente la souffrance des victimes de la guerre civile, tant les victimes civiles que les soldats. Dans un entretien avec Anne Alvaro, Simon Abkarian explique qu'il a voulu montrer « des hommes et des femmes que la guerre et la solitude ont défiguré. Ils sont méconnaissables l'un à l'autre. Quel meilleur lieu que le théâtre pour raconter cette histoire ? »³³¹. Au-delà de l'histoire d'Ulysse et Pénélope, l'auteur-metteur en scène dénonce les ravages de la guerre.

³²⁹ PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique, op.cit.* p.37.

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ Entretien dans le dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, fourni par Le K-Samka, p.36.

La guerre du Liban (1975-1990) devient le miroir contemporain de la Guerre de Troie et le retour à une vie normale correspond au long et périlleux retour d’Ulysse à Ithaque. C’est le moyen pour l’auteur d’évoquer les difficultés que rencontrent les soldats pour reprendre le cours de leur vie après les horreurs de la guerre, retour d’autant plus difficile pour les Libanais que les hommes et femmes qui se sont battu·e·s n’étaient pas des militaires puisqu’il s’agissait d’une guerre civile. En médecine, on fait remonter jusqu’aux épopées antiques les descriptions de syndromes traumatiques des soldats :

Les premières traces de description de psychotraumatisme datent de 2000 av. J-C avec le récit de l’épopée mésopotamienne de *Gilgamesh* (qui pleure la mort d’Enkidu et dont l’angoisse le pousse à poursuivre la vie sans fin), puis en 900 av. J-C dans *l’Iliade* d’Homère.³³²

Pourtant, Simon Abkarian a fait le choix de réécrire *l’Odyssée* plutôt que *l’Iliade* pour parler du stress post-traumatique. De cette façon, il met en avant l’aspect personnel et individuel du traumatisme et le regard de l’autre : il a centré sa pièce autour de ceux et celles qui sont resté·e·s et attendent le retour du guerrier. C’est prendre le parti inverse de l’épopée homérique qui, même si elle parle de Télémaque et Pénélope, est bien le récit des aventures d’Ulysse.

La guerre, mais aussi la difficulté à la fuir, sont plusieurs fois évoquées par Elias. Il raconte un souvenir de guerre au fantôme de sa mère : « Les armes encore brûlantes, j’étais penché sur un enfant sans vie. Une femme le serrait dans ses bras. Ce devait être sa mère, puisqu’il pleuvait des oiseaux morts dans ses yeux »³³³, après que celle-ci lui rappelle qu’il n’était plus chez lui (« Ici, il n’y a pas d’asile pour toi, Hospitalité tout entière s’est enfuie. Bye bye. »³³⁴).

Dans leur entretien, Anne Alvaro a demandé à Simon Abkarian où il situait *Pénélope ô Pénélope*. Sa réponse évoque une actualité brûlante et fait le lien avec la réplique de Nouritsa précédemment citée : « Quelque part en Méditerranée peut-être. Un endroit où la mer et l’eau sont omniprésentes »³³⁵. La Méditerranée rappelle bien sûr la Grèce, le Liban et la France, mais surtout les nombreux·ses réfugié·e·s politiques qui tentent de la

³³² BARON Anne-Sophie, *Le Psychotraumatisme: abords théoriques. Tempête Xynthia, étude sur les sinistrés de La Faute-sur-Mer deux ans après*, thèse en médecine dirigée par Jean-Yves GUIROY, Poitiers, 2012, p.12, disponible en ligne au lien suivant : <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/ffe1c8a-9909-4105-a99a-af2082e4c9e7>.

³³³ ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., p.20.

³³⁴ *Ibid*, p.17.

³³⁵ Entretien dans le dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, fourni par Le K-Samka, p.37.

traverser pour échapper à la guerre. Ulysse, le héros qui a traversé les mers pendant des années en rencontrant de nombreux obstacles, étranger partout où il s'arrête, y compris chez lui, apparaît comme un personnage susceptible de permettre de parler de ce que vivent les hommes et les femmes qui fuient la guerre.

Les artistes, mais aussi les médias, les universitaires et les psychologues, convoquent le héros antique pour parler de l'actualité et des migrant·e·s. On peut mentionner un article dans *Le Monde*, intitulé « Migrants : Écoutons la leçon d'Ulysse », écrit par Romain Graziani, professeur d'histoire et de civilisation chinoises à l'École Normale Supérieure de Lyon, qui encourage à apporter « aide et secours à ceux qui viennent à nous, démunis et implorants » comme les Phéaciens aident Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère³³⁶. L'article « Voyage d'Ulysse, voyage migratoire »³³⁷ de Marie Rose Moro (professeure de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent), Charles Di (psychologue) et Emmanuel Meunier (éducateur) définit le « complexe d'Ulysse » comme « les différents états que traverse la psyché assaillie par des processus de transformations parfois radicales et violentes de l'identité dans un contexte migratoire »³³⁸ à partir du parcours du héros dans l'épopée homérique. Enfin, en 2016, l'association Migrant'Scène de la Nièvre a créé une pièce avec des migrant·e·s (*Sans titre... et sans papier !*) à partir de personnages de la littérature ou du théâtre, dont Ulysse³³⁹.

Ces quelques exemples indiquent que la démarche de Simon Abkarian n'est pas isolée, et qu'il y a une dimension politique forte dans la démarche de mise en scène de l'*Odyssée*.

³³⁶ GRAZIANI Romain, « Migrants : Écoutons la leçon d'Ulysse », dans *Le Monde*, septembre 2015, disponible en ligne au lien suivant : http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/09/09/migrants-ecoutons-la-lecon-d-ulyse_4750240_3232.html.

³³⁷ MORO Marie Rose, DI Charles, MEUNIER Emmanuel, « Voyage d'Ulysse, voyage migratoire » dans *Psycho média* n° 32 - novembre-décembre 2011 et n° 33 - janvier-février 2012. Disponible en ligne sur le site internet du Réseau Synergie Ville Hôpital de la région Ile-de-France, au lien suivant : <https://www.rvh-synergie.org/prises-en-charge-des-addictions/penser-ensemble-les-prises-en-charge/contextes-de-vulnerabilite/migrants/588-le-complexe-dulyse-ou-les-metamorphoses-de-lidentite-dans-le-contexte-de-limmigration.html>.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Présentation du spectacle disponible internet du *Journal du Centre*, au lien suivant https://www.lejdc.fr/nevers/loisirs/art-litterature/2016/11/16/sans-titre-et-sans-papiers-i-un-spectacle-sur-les-migrants-joue-par-des-migrants_12153786.html.

2. Le rebétiko dans Ménélas Rebétiko Rapsodie

Ménélas Rebétiko Rapsodie comprend aussi une dimension politique importante, évoquant également la guerre et ses conséquences sur les soldats. Ménélas parle de la « noirceur de [son] âme »³⁴⁰, de son « regret sans fin »³⁴¹ ou encore de son « insondable disgrâce »³⁴² à son retour de Troie.

Mais en plus, l'importance du rebétiko et l'ancrage scénographique dans les années 1920, en pleine dictature fasciste grecque, apparaissent comme une prise de position. L'auteur parle d'une « parole libre »³⁴³ pour décrire le rebétiko :

Les chants rébètes sont les derniers soubresauts d'une parole libre.
N'ont-ils pas été interdits sous la dictature Metaxás ?
Oui, ils étaient trop subversifs ces chants, mais surtout ils étaient jugés trop orientaux.
Les colonels fascistes rêvaient d'une Grèce occidentale.
Le voisin Attaturc n'avait-il pas remplacé le fèz traditionnel par la casquette et surtout n'avait-il pas interdit les confréries soufies ?
Oriental était devenu une régression, il fallait être occidental à tout prix. Nous en voyons aujourd'hui les effets pervers. (Ce n'est pas l'idée « occidental » qui est perverse, mais bien entendu le « à tout prix ».)
Il fallait briser les bouzoukis et les baklamas, interdire de radio la voix subversive puisque poétique du rebétiko.
Les chants rébètes sont les derniers soubresauts de la tragédie grecque.³⁴⁴

Faire un spectacle avec du rebétiko est un geste fort pour Simon Abkarian, Grigoris Vasilas et Kostas Tsekouras, les deux musiciens rébètes. Avec *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, l'auteur-metteur en scène rappelle au public français que la culture grecque antique à laquelle Homère appartient est une culture d'abord orientale, au même titre que le rebétiko. L'ancrage dans la Grèce des années 1920 entraîne une distance entre le public contemporain français et ce qu'il voit. La distance est temporelle et géographique, et permet de conserver la distance que l'on a avec les mythes, en la rendant tangible et concrète.

Toute cette dimension n'est pas présente dans le texte *Ménélas Rapsodie*, qui ne contient ni référence au rebétiko ni à la dictature de Metaxás. Le dossier de présentation du spectacle ou la feuille de salle sont indispensables pour comprendre les enjeux et l'importance du rebétiko. On peut donc voir *Ménélas Rebétiko Rapsodie* sans avoir

³⁴⁰ ABKARIAN Simon, *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, op. cit., p.30.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Dossier de présentation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, fourni par Le K-Samka, p.2.

³⁴⁴ *Ibid*, pp.2-3.

connaissance de l'histoire de la Grèce et du rebétiko. Le spectacle propose différents niveaux de compréhension, mais contient toujours une dimension politique : la remise en question des stéréotypes genrés, la critique de la guerre, ou la mise en avant du rebétiko, art « subversif ».

Pauline Bayle et Simon Abkarian proposent des spectacles très différents, qui se rejoignent néanmoins sur la réappropriation du rhapsode antique ainsi que sur la portée politique qui peut avoir ce type de mise en scène. Les artistes abordent le sujet des rôles sociaux des hommes et des femmes, et interrogent toutes les deux les formes théâtrales contemporaines, en se saisissant de la narration des épopées et en la transformant et l'adaptant à leurs propres discours.

CONCLUSION

*Qu'aurais-je dû faire ?
T'attacher au piquet de la tradition ?
Te museler d'un revers de la main ?
Te cacher dans l'antichambre du bonheur ?
Tu étais libre.*

Ménélas Rapsodie, Simon Abkarian

Ce travail de réflexion sur *Iliade*, *Odyssée*, *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et dans une moindre mesure *Pénélope ô Pénélope*, a permis de dégager plusieurs points communs entre ces mises en scène contemporaines des épopées homériques. Si les deux metteurs en scène proposent des œuvres très différentes, on retrouve dans chacune d'elles des réappropriations du rhapsode, à l'origine chargé de transmettre les épopées.

D'abord, les spectacles de Simon Abkarian reprennent les épopées en s'en émancipant et en ne conservant qu'un personnage ou qu'un thème de l'épopée d'Homère. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* développe l'histoire d'amour entre Ménélas et Hélène, point de départ de la Guerre de Troie, très secondaire dans l'*Iliade*. Dans *Pénélope ô Pénélope*, la relation entre Ulysse et Pénélope a été conservée mais aussi le thème du retour du soldat et des ravages de la guerre, tant sur ceux et celles qui partent en guerre que sur ceux et celles qui restent. La démarche de Pauline Bayle est différente, car elle essaye de conserver l'entièreté des épopées homériques, en résumant ou développant certains épisodes dans *Iliade* et *Odyssée*.

Malgré leurs différences, les quatre spectacles comportent un point commun formel, à savoir la conservation de la forme épique du récit narratif. En effet, les personnages antiques *racontent* leur histoire plutôt que de la *montrer* (de la jouer) aux spectateur·trice·s, au moins pour certains épisodes. *Iliade / Odyssée* de Pauline Bayle et *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian font alterner des moments de jeu traditionnel et des récits à la première personne adressés au public. Quant à *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, il s'agit d'un monologue du personnage éponyme, permettant ainsi à Simon Abkarian de retrouver une forme théâtrale ancienne et traditionnelle pour transférer l'*Iliade* en conservant une narration épique, dans le sens où il n'y a pas de quatrième mur.

La forme narrative du récit adressé au public évoque les rhapsodes antiques et leurs performances. Le corps des comédien·ne·s est particulièrement mis en avant dans les spectacles de « théâtre d'épopée » du corpus, rendant ainsi cette présence significative. Le rhapsode de ce « théâtre d'épopée » est à distinguer du rhapsode défini par Jean-Pierre Sarrazac, qui correspond à l'auteur ou à l'autrice, et non aux comédien·ne·s. La récupération d'une forme rhapsodique apparaît dans ces œuvres comme le moyen de lier les genres et les époques, et de raconter des histoires au théâtre sans faire marche arrière en revenant à un théâtre « pré-postdramatique ». En effet, les artistes de théâtre opèrent aujourd'hui un retour assumé vers une narration qui sert à raconter des histoires, en se démarquant ainsi du mouvement caractérisant le théâtre postdramatique. La mise en scène d'épopées s'inscrit dans ce retour à la narration, et la récupération et transformation du rhapsode, alliées à d'autres formes (jeu derrière un quatrième mur, musique et danse), permet de proposer une façon de raconter des histoires, à la fois originale et ancrée dans la tradition.

Nous avons enfin mis en évidence qu'au-delà du défi formel que représente leur mise en scène, les metteur·se·s en scène ont recours aux épopées homériques pour prendre position. D'abord, la prise en compte du public, qui peut former une communauté autour des épopées, amène Pauline Bayle à faire d'*Iliade* et *Odyssée* des œuvres avec une portée pédagogique. Quant à Simon Abkarian, il dénonce les guerres actuelles en opérant un détour par les épopées.

Pauline Bayle et Simon Abkarian remettent tou·te·s les deux en question les stéréotypes de genres en interrogeant les rôles sociaux. Dans *Iliade* et *Odyssée*, cette remise en question passe par le jeu d'Achille et d'autres héros par des femmes, ou inversement par l'incarnation des héroïnes par des hommes. Simon Abkarian fait aussi jouer un personnage féminin par un homme, mais il propose aussi un questionnement plus fin en présentant des personnages torturés, à l'étroit dans les rôles qu'on leur a attribués : Ménélas doit provoquer une guerre et aller chercher Hélène, Dinah doit être une épouse, Elias doit se battre, *etc.*

La réappropriation des épopées homériques permet donc à Pauline Bayle et Simon Abkarian de faire entendre leur voix à travers les spectacles. Le fait même de mettre en scène les épopées est d'ailleurs un geste politique, puisqu'il s'agit de remettre au goût du jour des œuvres du passé en faisant entendre des textes qu'on ne fait plus que lire (Pauline

Bayle) ou en faisant ressurgir des héroïnes dépouillées de leur héroïsme mythique (Simon Abkarian). Mais au-delà du politique, ces spectacles peuvent offrir un regard critique sur le théâtre.

Dans *Ménélas Rebético Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope*, la présence de l'auteur-metteur en scène est affirmée, d'abord physiquement puisqu'il joue dans les spectacles, mais aussi dans les textes, qui contiennent tous les deux des références au monde du théâtre³⁴⁵ et/ou à la démarche de réécriture³⁴⁶. Cependant, si on trouve des références métathéâtrales dans le texte, qu'en est-il sur scène ? Autrement dit, la mise en scène conserve-t-elle le recul sur l'œuvre contenu en creux dans le texte dramatique ? La réponse semble être positive : l'alliance des différents dispositifs d'adresses mis en place dans *Ménélas Rebético Rapsodie* (adresse au public, adresse du personnage à lui-même, imitation de personnages absents) et l'insertion de passages dansés et chantés au milieu du monologue, ainsi que la fausse « mise en place » du spectacle, amènent à le voir tel qu'il est : une fiction. C'est aussi le cas avec *Iliade* et *Odyssée* qui ne cessent de nous rappeler la théâtralité de ce qui est raconté et montré, et même celle du lieu théâtre, en faisant sortir les dieux et déesses du plateau et en montrant les comédiens « hors jeu ».

La présence rhapsodique entre comédiens et personnages introduit une dimension métathéâtrale dans les spectacles en donnant à voir les comédiens, comme l'« auteur-rhapsode »³⁴⁷ de Jean-Pierre Sarrazac se rend visible dans le texte, et le « rhapsode scénique »³⁴⁸ ou le rhapsode dramaturge³⁴⁹ de Rafaëlle Jolivet-Pignon qui rappellent l'existence des metteurs en scène dans l'œuvre.

Dans ces mises en scène d'épopées, les comédiens-rhapsodes servent de relais entre le passé et le présent, les personnages mythiques et les comédiens réels, les épopées et le théâtre. La réappropriation des épopées permet une prise de recul sur la mise en scène contemporaine, en apportant une réflexion sur la place et le rôle des comédiens de théâtre. Le rhapsode tisse un lien entre comédien et personnage, matérialisant la convention de jeu qui associe les deux entités et donc, en se montrant,

³⁴⁵ Notamment dans *Ménélas Rebético Rapsodie*.

³⁴⁶ Notamment dans *Pénélope ô Pénélope*.

³⁴⁷ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., « Rhapsodie », p.182.

³⁴⁸ JOLIVET-PIGNON Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, op. cit., p.20.

³⁴⁹ *Ibid*, p.60.

complexifie cette association comédien·ne-personnage, d'autant plus qu'ici les personnages endossent parfois des rôles de comédien·ne·s.

La mise en scène des épopées homériques est donc l'occasion pour Simon Abkarian et Pauline Bayle de proposer des formes à la fois contemporaines et anciennes, de s'inscrire dans un mouvement actuel de retour à la narration, et enfin de se faire entendre en tant qu'artistes.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacles du corpus

- *Iliade*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, représentation du 07/10/2017 à la MC2: de Grenoble (Petit Théâtre), coproduction Compagnie À Tire-d'aile, le Théâtre de Belleville et Label Saison, 2015.
- *Odyssée*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, représentation du 07/10/2017 à la MC2: de Grenoble (Petit Théâtre), coproduction Compagnie A Tire-d'aile, MC2: Grenoble, Scène nationale d'Albi, La Coursive La Rochelle, Théâtre Sorano, Théâtre de Chartres, 2016.
- *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, écrit et mis en scène par ABKARIAN Simon, compagnie TERA, représentation du 09/01/2014 au Théâtre National de Toulouse (Grand Théâtre), production Les Métamorphoses Singulières, Le Grand Parquet et TERA, 2012.
- *Pénélope ô Pénélope*, écrit et mis en scène par ABKARIAN Simon, compagnie TERA, traces du spectacle, 2008.

Documents sur *Iliade* et *Odyssée* de Pauline Bayle

- Captation intégrale d'*Iliade*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, Théâtre de Belleville, février 2016, sur YouTube :
<https://www.youtube.com/watch?v=rwcGB9hp0wk&feature=youtu.be> (dernière consultation le 13 mai 2018).
Lien privé fourni par Pauline Bayle.
- Captation intégrale d'*Odyssée*, d'après HOMERE, par la compagnie À Tire-d'aile, mise en scène de BAYLE Pauline, sur Vimeo :
<https://vimeo.com/251300997/e41371ab1d> (dernière consultation le 13 mai 2018).
Lien privé fourni par Pauline Bayle.
- Dossier de présentation d'*Iliade* et *Odyssée* du Théâtre de la Bastille (Paris), disponible en ligne au lien suivant : http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_iliade_et_odyssee.pdf (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Entretien de Pauline Bayle mené par BASTIN-HAMMOU Malika, professeure de langue et de littérature grecques (UGA), et LOUETTE Christiane, maître de conférences en littérature française (UGA), en octobre 2017, dans le cadre du

projet « Faire entendre la voix d'Homère » (UMR LITT&ARTS, CNRS/UGA). Entretien complet disponible sur le site web « L'ouvrage LITT&ARTS » au lien suivant : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/paroles/faire-entendre-la-voix-dhomere> (dernière consultation le 13 mai 2018).

- Entretien de Pauline Bayle mené par Anaïs Tillier, au Théâtre de la Bastille (Paris) jeudi 25 janvier 2018.
- Feuilles de salle d'*Iliade* et *Odyssée* de la MC2: de Grenoble.
- Feuilles de salle d'*Iliade* et *Odyssée* du Théâtre de la Bastille (Paris).
- Nombre des entrées par catégories pour *Iliade* et *Odyssée* à la MC2: de Grenoble, fourni par la MC2:
- Page internet du financement participatif d'*Iliade* de la compagnie À Tire-d'aile, au lien suivant : <https://www.kisskissbankbank.com/iliade--4> (dernière consultation le 13 mai 2018).

Documents sur Ménélas Rebétiko Rapsodie et Pénélope ô

Pénélope de Simon Abkarian

- Captation intégrale de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, filmée à Vidy-Lausanne, novembre 2013, fournie par K-Samka.
- CD-Rom audio des musiques et chants de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, fourni par K-Samka.
- Dossier de présentation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, fourni par K-Samka (accompagné d'un dossier de presse et d'extraits).
- Dossier de présentation de *Pénélope ô Pénélope*, fourni par K-Samka (accompagné d'un dossier de presse et d'extraits).
- Photographies des spectacles *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Pénélope ô Pénélope* disponibles sur le site de K-Samka.
- Extraits vidéo de *Pénélope ô Pénélope* disponibles sur YouTube au liens suivants : <https://www.youtube.com/watch?v=bfoMh1s9h50&feature=youtu.be> (dernière consultation le 13 mai 2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=qiEvR4adIG8> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Rebétiko : www.danse-grecque-grenoble.fr/article-zeibekiko-50322523.html (dernière consultation le 13 mai 2018).

https://www.youtube.com/watch?v=qvTkFLBFnuo&list=PLqIHrhwbXdf06NZQFMIL8AA6WhVyJd0p_&index=10 (dernière consultation le 13 mai 2018).
<https://ich.unesco.org/fr/RL/le-rebetiko-01291> (dernière consultation le 13 mai 2018).

Œuvres littéraires

- ABKARIAN Simon, *Pénélope ô Pénélope*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2009, 75p.
- ABKARIAN Simon, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2012, 35p.
- HOMERE, *L'Iliade*, traduit du Grec par Frédéric MUGLER, Paris, éditions Actes Sud, Babel, coll. « Classiques », 1995, 576p.
- HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du Grec par Philippe JACCOTTET, suivi par *Des lieux et des hommes*, Paris, éditions La Découverte, coll. « Littérature et voyage », 2004, 478p.

Ouvrages théoriques

Théâtre contemporain, ouvrages généraux

- BESSON Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014, <hal-01012325v2>, 26p.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, traduit de l'Allemand par Jean TAILLEUR, Gérald EUDELIN et Serge LAMARE, Paris, éditions L'Arche, 1963, 363p.
- FOLCO Alice et RUSSET Séverine (dir.), *European Drama and Performance Studies*, hors-série, « Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible », Paris, éditions Classiques Garnier, 2017, 219p.
- GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé. Sur Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne* », dans la revue *Acta, L'aventure poétique*, dossier critique n°24, 2012. Article disponible sur le site internet Fabula.org, au lien suivant : www.fabula.org/acta/document7404.php (dernière consultation le 13 mai 2018).
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 467p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 280p.
- GUIDERE Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Louvain-la-Neuve, éditions De Boeck Supérieur, coll. « Traducto », 2008, 3^{ème} édition 2016, 181p.

- HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (éds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, éditions MetisPresses, coll. « Voltige », actes du colloque de Zurich (mai 2005), 2008, 173p.
- JOLIVET-PIGNON Raphaëlle, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Montpellier, éditions L'Entretemps, coll. « Champ Théâtral », 2015, 166p.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, éditions L'Arche, 2002, 307p.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éditions Armand Colin, 1996, édition revue et corrigée de 2009, 447p.
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, éditions Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2010, 335p.
- PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 363p.
- RABAU Sophie (dir.), *Intertextualité*, Manchecourt, éditions Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 254p.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, 170p.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Paris, éditions Circé|Poche, coll. « Penser le théâtre », 1999. (1^{ère} édition : SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981).
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, éditions Circé, 2010, 251p.
- TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2015, 122p.

Récit et narration au théâtre

- HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, éditions Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016, 529p.
- MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (éds.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, éditions MetisPresses, coll. « Voltiges », 2012, 148p.

Récit de soi

- FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, 216p.
- GALICHON Isabelle, *Le récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », Paris, 2018, 266p.
- MONLUÇON Anne-Marie et SALHA Agathe (dir.), *Fictions biographiques. XIX^e - XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, issu du colloque du même nom à l'Université Grenoble-3 Stendhal en mai 2004, 365p.

Antiquité

- ALAUX Jean, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, éditions Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 2007, 253p.
- BASLEZ Marie-Françoise, *L'Étranger dans la Grèce Antique*, Paris, éditions Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2008, 412p.
- BASTIN-HAMMOU Malika, conférence « Héros et héroïnes de la mythologie grecque sur les plateaux de théâtre : *Iliade*, *Odyssée* et *Antigone* », mardi 03 octobre 2017, Canopé CRDP, Grenoble.
- BERTRAND Nicolas, « L'épopée homérique : de l'oralité à l'écriture », *Camenuiae* n°3, revue en ligne (Paris-Sorbonne), juin 2009.
- *Contes & Légendes* (revue), hors-série n°4 « L'Iliade et l'Odyssée », Paris, éditions ORACOM, 2017, 148p.
- GOT Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^{ème} siècle*, Paris, éditions Ellipses, 1998, 96p.
- MOREAU Alain, *Naissance d'Electre*, dans *Pallas*, « Epopée - Tragédie - Antiquité tardive », 1984, pp.63 à 82.
Article disponible au lien suivant : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/palla_0031-0387_1984_num_31_1_1147.pdf (dernière consultation le 13 mai 2018).
- SAÏD Suzanne, *Homère et L'Odyssée*, Paris, éditions Belin, coll. « Sujets », 1998, 335p.
- SEBILLOTE CUCHET Violaine et ERNOULT Nathalie (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2007, 347p.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, préface de DUPONT Florence, Villeneuve d'Ascq, éditions Presses Universitaires du Septentrion – Lettres et Arts, coll. « Perspectives », 2004, 246p.

Sur Les Atrides d'Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil)

- Film des répétitions d'*Agamemnon* du Théâtre du Soleil, disponible en ligne au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=fjPiUNbyVsM&t=1233s> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- MNOUCHKINE Ariane, entretiens avec Fabienne PASCAUD, *L'art du présent*, Paris, éditions Plon, 2005, réédition de 2010, 244p.
- Site internet du Théâtre du Soleil : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. Écrivains de plateau VI*, Besançon, éditions Les Solitaires Intempestifs, 2013, 188p.

Sur le Théâtre Démodocos

- Site internet du Théâtre Démodocos, disponible au lien suivant : <http://www.demodocos.fr/> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Extraits d'une lecture disponible en ligne sur la chaîne YouTube du Théâtre Démodocos, au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=2CQiu-pgv8U&list=PL9DyHi_M5gsVKlhrIz8sFV3HXBzkvaRuF&index=16 (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Extraits d'un spectacle disponible en ligne sur la chaîne YouTube du Théâtre Démodocos, au lien suivant : <https://www.youtube.com/channel/UCBpx2V7Ir8Tg893X1wwrVTg> (dernière consultation le 13 mai 2018).

Sur Iliade de Luca Giacomoni

- Article dans *Le Point* (Culture) : www.lepoint.fr/culture/de-la-prison-de-meaux-a-la-guerre-de-troie-des-detenus-jouent-l-iliade-sur-scene-a-paris-01-05-2017-2123909_3.php (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Article dans *Le Monde* (Culture) : http://www.lemonde.fr/culture/article/2017/05/04/l-epopee-de-l-iliade-interpretee-par-des-detenus-et-comediens-professionnels_5122428_3246.html (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Article sur le site internet Prison-Insider : <https://www.prison-insider.com/regards/artistiques/l-iliade> (dernière consultation le 13 mai 2018).

- Présentation du spectacle sur le site internet du Théâtre Paris Villette (Paris) : <http://www.theatre-paris-villette.fr/spectacle/iliade-2/> (dernière consultation le 13 mai 2018).

Réappropriation des épopées (autres domaines)

- BARON Anne-Sophie, *Le Psychotraumatisme: abords théoriques. Tempête Xynthia, étude sur les sinistrés de La Faute-sur-Mer deux ans après*, thèse en médecine dirigée par Jean-Yves GUIROY, Poitiers, 2012, en ligne au lien suivant : <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/ffee1c8a-9909-4105-a99a-af2082e4c9e7> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- GRAZIANI Romain, « Migrants : Ecoutons la leçon d’Ulysse », dans *Le Monde*, septembre 2015, disponible en ligne au lien suivant : http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/09/09/migrants-ecoutons-la-lecon-d-ulyse_4750240_3232.html (dernière consultation le 13 mai 2018).
- MORO Marie Rose, DI Charles, MEUNIER Emmanuel, « Voyage d’Ulysse, voyage migratoire » dans *Psycho média* n° 32 - novembre-décembre 2011 et n° 33 - janvier-février 2012. Disponible en ligne sur le site internet du Réseau Synergie Ville Hôpital de la région Ile-de-France, au lien suivant : <https://www.rvh-synergie.org/prises-en-charge-des-addictions/penser-ensemble-les-prises-en-charge/contextes-de-vulnerabilite/migrants/588-le-complexe-dulyse-ou-les-metamorphoses-de-lidentite-dans-le-contexte-de-limmigration.html> (dernière consultation le 13 mai 2018).
- Présentation du spectacle *Sans titre... et sans papiers !*, disponible internet du *Journal du Centre*, au lien suivant https://www.lejdc.fr/nevers/loisirs/art-litterature/2016/11/16/sans-titre-et-sans-papiers-i-un-spectacle-sur-les-migrants-joue-par-des-migrants_12153786.html (dernière consultation le 13 mai 2018).

Autres œuvres utilisées

- *Ici ça sent l'éther, variations sur Antigone*, mis en scène par Florent BOISBERTRAND, 2016, collectif Midi/Minuit, Grenoble, Petit 38.
- *Schatten (Eurydike sagt) [Ombre (Eurydice te parle)]*, JELINEK Elfriede, mis en scène par Katie MITCHELL, traduction de SOBOTTKE Mathilde, produit par la Schaubühne de Berlin en 2016, du 19 au 28 janvier 2018 au Théâtre National de La Colline (Paris).
- *Iphigénie à Aulis*, EURIPIDE, mis en scène par Ariane MNOUCHKINE, traduction de Jean BOLLACK, création le 16 Novembre 1990 à la Cartoucherie (Paris).
- *Agamemnon*, ESCHYLE, traduit et mis en scène par Ariane MNOUCHKINE, création le 24 Novembre 1990 à la Cartoucherie (Paris).

- *Les Choéphores*, ESCHYLE, traduit et mis en scène par Ariane MNOUCHKINE, création le 23 Février 1991 à la Cartoucherie (Paris).
- *Les Euménides*, ESCHYLE, mis en scène par Ariane MNOUCHKINE, traduction d'Hélène CIXOUS, création le 26 Mai 1992 à la Cartoucherie (Paris).
- LEMOINE Jean-René, *Iphigénie*, suivi de *In memoriam*, Besançon, éditions Les Solitaires intempestifs, 2012.
- HOMERE, *Des héros et des dieux (Hymnes)*, traduit du Grec par François ROSSO, Paris, éditions Arléa, coll. « Poche-retour aux grands textes », 1998, 188p.

ANNEXES

Génériques des spectacles du corpus

- *Illiade*, d'après Homère, adapté et mis en scène par Pauline Bayle, compagnie À Tire-d'aile, 2015.

Coproduction : Compagnie À Tire-d'aile, Le Théâtre de Belleville et Label Saison.
Jeu : Charlotte van Bervesselès, Florent Dorin, Viktoria Kozlova, Alex Fondja, Yan Tassin.
Scénographie : Camille Duchemin.
Lumière : Pascal Noël.
Costumes : Camille Aït.
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.
Avec le soutien du Plateau 31 – Fabrique de culture de Gentilly, du Shakirail et de l'association Rue du Conservatoire – Élèves et Anciens Élèves du CNSAD.

- *Odyssée*, d'après Homère, adapté et mis en scène par Pauline Bayle, compagnie À Tire-d'aile, 2017.

Coproduction : Compagnie À Tire-d'aile, MC2: Grenoble, Scène Nationale d'Albi, La Coursive (Scène Nationale de La Rochelle), Théâtre Sorano (Toulouse), Théâtre de Chartres.
Jeu : Charlotte van Bervesselès, Florent Dorin, Viktoria Kozlova, Alex Fondja, Yan Tassin.
Assistance à la mise en scène : Isabelle Antoine.
Scénographie : Pauline Bayle, assistée par Laurine Baron.
Lumière : Pascal Noël.
Costumes : Camille Ait.
Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication.

- *Pénélope ô Pénélope*, écrit et mis en scène par Simon Abkarian, compagnie TERA, 2008.

Jeu : Simon Abkarian, John Arnold, Georges Bigot, Sarajeanne Drillaud, Jocelyn Lagarrigue, Catherine Schaub-Abkarian.
Scénographie : Noelle Corbel.
Collaborateur artistique : Pierre Ziadé.
Scénographie : Simon Abkarian, Jean-Michel Bauer.
Lumière : Jean-Michel Bauer.
Musique et Vidéo : Antoine de Giuli.
Régie Générale : Pierre Yves Froehlich.
Régie Plateau : Maral Abkarian.

Production : Compagnie TERA, Théâtre National de Toulouse, Théâtre National de Chaillot, Centre Dramatique National des Alpes, le Grand T (Scène conventionnée Loire-Atlantique), Espace Malraux (Scène Nationale de Chambéry et de Savoie).

Avec le soutien de la DRAC Île-de-France et de l'Arcal, compagnie nationale de théâtre lyrique et musical.

Aide à la diffusion : Théâtre National de Toulouse.

Texte publié aux éditions Actes Sud-Papiers en 2009.

Recréation en septembre 2018 au Théâtre du Soleil, nouvelle distribution en cours.

- *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, écrit et mis en scène par Simon Abkarian, compagnie TERA, 2013.

Production : Les Métamorphoses Singulières, Le Grand Parquet et TERA

Jeu : Simon Abkarian

Chant et bouzouki : Grigoris Vasilas

Guitare : Giannis Evangelou

Collaboration artistique : Natasha Koutroumpa, Catherine Schaub-Abkarian

Création lumières : Jean-Michel Bauer

Régie plateau : Maral Abkarian

Avec l'aide de la Spedidam, le soutien de la Ville de Paris, de la Région Île-de-France et de la Mairie du 18^{ème} arrondissement de Paris.

Texte publié aux éditions Actes Sud-Papiers, 2012.

Tournée 2017-2018 d'*Iliade* / *Odyssee*

GRENOBLE – MC2: – Scène Nationale

Les 5 et 6 octobre : *Iliade* / les 10, 11, 12 et 13 octobre : *Odyssee* / les 7 et 14 octobre : l'intégrale

ANGERS – Le Quai – Centre Dramatique National

Les 16 et 18 octobre : *Iliade* / les 17 et le 19 octobre : *Odyssee*

AUBERGENVILLE – Théâtre de la Nacelle – Scène Conventionnée

Le 20 octobre : *Iliade*

CHATEAU GONTIER – Le Carré – Scène Nationale

Le 7 novembre : *Iliade*

MORLAIX – Théâtre du Pays de Morlaix

Le 9 novembre : *Iliade* / le 10 novembre : *Odyssee*

DOLE – Les Scènes du Jura – Scène Nationale

Les 13 et 16 novembre : *Iliade* / le 14 novembre : *Odyssee* / le 15 novembre : l'intégrale

NOISIEL – La Ferme du Buisson – Scène Nationale

Les 18 et 19 novembre : *Odyssee*

THOUARS – Théâtre de Thouars – Scène Conventionnée

Le 21 novembre : *Iliade*

TOURS – Théâtre Universitaire de Tours

Le 22 novembre : *Iliade*

CHARTRES – Théâtre de Chartres

Les 24 et 25 novembre : l'intégrale

VAL DE REUIL – Théâtre de l'Arsenal

Le 28 novembre : *Odyssee*

SEGRE – Le Cargo

Le 30 novembre : *Iliade*

CHERBOURG – Le Trident – Scène Nationale

Le 2 décembre : l'intégrale

TOULOUSE – Le Sorano

Les 5, 6, 7 et 8 décembre : *Odyssee* / le 9 décembre : l'intégrale

LES ULIS – Espace culturel Boris Vian

Le 12 décembre : *Iliade*

SAINT OUEN – L'espace 1789 – Scène Conventionnée

Le 13 décembre : *Iliade*

LA NORVILLE – Centre culturel Le Marque Page
Le 15 décembre : *Iliade* / le 16 décembre : *Odyssée*

LA ROCHELLE – La Coursive – Scène Nationale
Les 18, 19 et 20 décembre : *Odyssée* / le 21 décembre : l'intégrale

PARIS – Théâtre de la Bastille
Les 8, 10, 15, 17, 23, 25, 30 janvier et le 1er février : *Iliade* / les 9, 12, 16, 19, 24, 26, 31 janvier et le 2 février : *Odyssée* / les 13, 20 et 27 janvier et 3 février : l'intégrale

TOULON – Théâtre Liberté – Scène Nationale
Les 6 et 7 février : *Iliade*

NOISIEL – La Ferme du Buisson – Scène Nationale
Les 9 et 10 février : *Iliade*

CLAMART – Théâtre Jean Arp – Scène Conventiionnée
Le 13 février : *Odyssée*

CORMEILLES EN PARISIS – Théâtre du Cormier
Le 14 février : *Iliade*

LES LILAS – Théâtre du Garde-Chasse
Le 15 février : *Iliade*

ARGENTAN – Le Quai des arts
Le 20 février : *Iliade*

MONDEVILLE – Théâtre de la Renaissance
Le 21 février : *Iliade*

VILLENEUVE SUR LOT – Théâtre Georges Leygues
Les 2 et 3 mars : *Iliade*
MONTBRISON – Théâtre des Pénitents
Le 6 mars : *Iliade*

IVRY SUR SEINE – Théâtre Antoine Vitez – Scène Conventiionnée
Les 9 et 10 mars : l'intégrale

SAINT CLOUD – Les Trois Pierrots
Le 13 mars : *Iliade*

BOULOGNE BILLANCOURT – Carré Belle Feuille
Le 14 mars : *Iliade*

MONTARGIS – Le Tivoli (45)
Les 16 et 17 mars : *Iliade*

GAP – Théâtre La Passerelle – Scène Nationale
Les 20 et 22 mars : *Iliade* / les 21 et 23 mars : *Odyssée*

RODEZ – Saison des Jeunes et de la Culture
Le 27 mars : *Iliade*

ALBI – Scène Nationale d'Albi
Les 29 et 30 mars : *Iliade*

AMIENS – Le Safran – Scène Conventionnée
Le 6 avril : *Iliade*

ARGENTEUIL – Le Figuier Blanc
Le 8 avril : *Iliade*

BAR LE DUC – ACB Scène Nationale
Le 12 avril : *Iliade*

SAINT QUENTIN – Théâtre Jean Vilar
Le 16 avril : *Iliade*

NICE – Théâtre National de Nice
Les 19, 20 et 21 avril : *Iliade*

GRADIGNAN – Théâtre des 4 Saisons – Scène Conventionnée
Le 24 avril : *Iliade*

TULLE – Les Sept Collines – Scène Conventionnée
Le 26 avril : l'intégrale

AURILLAC – Théâtre d'Aurillac – Scène Conventionnée
Le 27 avril : *Iliade*

LANGOGNE – Scènes Croisées de Lozère – Scène Conventionnée
Le 2 mai : *Odyssée*
ANNONAY – L'espace Montgolfier
Le 4 mai : *Odyssée*

SAINT FONS – Théâtre Jean Marais
Le 5 mai : *Iliade*