



**HAL**  
open science

# Divertir, enseigner, créer : l’Odyssée dans la culture pop

Stéphanie Klein Théophile

► **To cite this version:**

Stéphanie Klein Théophile. Divertir, enseigner, créer : l’Odyssée dans la culture pop. Littératures. 2023. dumas-04295620

**HAL Id: dumas-04295620**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04295620v1>**

Submitted on 20 Nov 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

# Divertir, enseigner, créer : *l'Odyssée* dans la culture pop



Stéphanie KLEIN THÉOPHILE

Mémoire de Master 2, Lettres modernes

Parcours Études Littéraires : création, réception et représentations

Sous la direction de Mme Émilie PICHEROT

2023

Département Lettres modernes, Littérature comparée



« La toile de fond de tout ça, c'est : divertir et apprendre. »  
Hélène Fatou, directrice des programmes jeunesse pour FR3, à propos d'*Ulysse 31*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Propos rapportés dans l'émission radiophonique *Blockbusters* « Ulysse 31 : la guerre de Troie aura sûrement lieu », animé par Frédérick Sigrist et réalisé par Céline Illa, France Inter, le 6/8/21.

L'image de la première page de ce mémoire est issue de la série *Ulysse 31*.

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>6</b>
<b>PARTIE I. <i>L'ODYSSÉE</i>, UNE ŒUVRE LOINTAINE ET FAMILIÈRE</b>	<b>14</b>
<b>I.1. Homère et la culture pop</b>	<b>14</b>
I.1.1. Culture populaire, culture pop et culture de masse	14
I.1.2. Particularités de la réception d'Homère	17
<b>I.2. Les œuvres du corpus : un dialogue permanent avec l'Antiquité</b>	<b>20</b>
I.2.1. Homère dans les œuvres du corpus : admiration et mise à distance	20
I.2.1.1. Allusions en forme d'hommage	21
I.2.1.2. Se placer sous un patronage savant	24
I.2.2. Répondre à <i>l'Odyssée</i> : <i>Circe</i> , une œuvre-miroir	26
I.2.3. La figure de l'aède, un pivot entre l'admiration et la mise à distance	27
I.2.4. L'humour : jeter un pont entre l'Antiquité et nous	31
<b>I.3. <i>L'Odyssée</i>, ancêtre des genres à succès dans la culture pop</b>	<b>34</b>
I.3.1. Proximité entre <i>l'Odyssée</i> et les genres narratifs de la fin du XX <sup>ème</sup> siècle	36
I.3.1.1. Un homme face à son destin	36
I.3.1.1.1. Unité d'action	36
I.3.1.1.2. Développement de l'intériorité des personnages	38
I.3.1.2. Une chronologie complexe	39
I.3.1.3. <i>L'Odyssée</i> , des odyssées	41
I.3.3. Une écriture cinématographique et sérielle	43
I.3.3.1. Un feuilletage narratif qui autorise les insertions	43
I.3.3.2. Une esthétique sérielle	45
I.3.3.2.1. Construction	45
I.3.3.2.2. Une narration cinématographique	46
I.3.4. Proximité historique de l'épopée avec la fantasy et la science-fiction	47
<b>I.4. Rapprocher <i>l'Odyssée</i> du lecteur</b>	<b>49</b>
I.4.1. Portée pédagogique de l'épopée homérique	49
I.4.2. <i>La Dernière Odyssée</i> et <i>Ulysse 31</i> : promenade pédagogique dans l'intertexte antique	51
I.4.3. Le manga : mettre <i>l'Odyssée</i> à la portée du plus grand nombre	55
I.4.4. <i>Circe</i> : revêtir <i>l'Odyssée</i> comme un vêtement qui nous va	60
<b>Conclusion de la partie I</b>	<b>65</b>

<b>PARTIE II. L'ODYSSEE ADAPTEE, TRANSPOSEE, CORRIGEE.</b>	<b>67</b>
<b>II.1. Plaire au plus grand nombre : l'épique à l'épreuve de la culture pop</b>	<b>68</b>
II.1.1. <i>Ulysse 31</i> : un épique pour enfants	70
II.1.2. <i>La Dernière Odyssee</i> : un épique de cinéma d'action	74
II.1.3. Un épique de l'immersion	76
II.1.3.1. L'épique romanesque	77
II.1.3.2. La musique comme vecteur de l'immersion dans l'épique	77
II.1.3.3. Le manga ou le genre immersif par excellence	79
<b>II.2. Antiquité, guerre et violence</b>	<b>81</b>
II.2.1. <i>L'Odyssee</i> en manga : émotions et violence	82
II.2.2. Le viol de Circé : une violence fondatrice ?	86
<b>II.3. Les ambiguïtés de l'Odyssee corrigée par la culture pop</b>	<b>89</b>
II.3.1. Corriger la misogynie : vers une vision déformée de <i>l'Odyssee</i> ?	89
III.3.1.1. Niréus, un guerrier respectueux ?	89
III.3.1.2. Circé et le revisionnist mythmaking	92
II.3.2. Un héroïsme en crise	97
II.3.2.1. Rejet du modèle héroïque représenté par Ulysse	97
II.3.2.1.1. Ulysse dans Circé : un anti-héros	98
II.3.2.1.2. Niréus, un anti-Ulysse ?	100
II.3.2.2. Vers de nouvelles formes d'héroïsme	105
II.3.2.2.1. Ulysse 31, le bon père de famille	105
II.3.2.2.2. Humanisation des monstres et quête de soi : vers une nouvelle forme d'héroïsme	108
<b>Conclusion de la partie II</b>	<b>112</b>
<b>PARTIE III. L'ODYSSEE, UN OBJET DE PARTAGE</b>	<b>114</b>
<b>III.1. Les mythes de l'Odyssee : modalités du partage</b>	<b>115</b>
III.1.1. Une re-sémantisation des mythes de <i>l'Odyssee</i>	117
III.1.1.1. Circé ou la réhabilitation de la sorcière	117
III.1.1.2. Chronos dans Ulysse 31 : une problématisation futuriste du temps	122
III.1.1.3. Le mythe des Lemniennes : une fonction narrative et symbolique	125
III.1.2. Les textes et mythes antiques comme sources de créativité	132
III.1.2.1. Scylla : jouer avec les sources	133
III.1.2.2. Antiquité ou fantasy ? Un brouillage de repères fécond	138
<b>III.2. Vers une culture monument</b>	<b>140</b>

III.2.1. Rire des dieux : une modalité d’ancrage dans la mémoire collective	141
III.2.2. L’image : re-monumentaliser <i>l’Odyssée</i>	143
III.2.2.1. Inscription de l’Odyssée dans les genres visuels contemporains	144
III.2.2.2. Objets cultes et mémoire cinéphilique	148
III.2.2.3. Ulysse 31, un symbole de la culture pop.	149
III.2.3. La variété des lectures, le ciment de la culture pop	151
III.2.4. Circé et la tour du savoir : la culture pop comme savoir universel	153
<b>CONCLUSION : ULYSSE, UN VOYAGEUR DU TEMPS</b>	<b>156</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>159</b>
Corpus d’œuvres étudiées	159
Texte de <i>l’Odyssée</i> en grec ancien	159
Autre traduction utilisée	159
Études sur Homère	159
Ouvrages théoriques	159
Ouvrages collectifs	160
Thèse	161
Dictionnaires	161
Podcasts	161
Articles	161
Articles universitaires	161
Articles de blogs, presse en ligne	164
Sites internet	165
Colloque	165
Autres ouvrages	165

# Introduction

Le projet de ce mémoire est né d'un constat empirique et personnel : *l'Odyssee* d'Homère est peu lue en dehors des cercles d'enseignants ou d'érudits ; et pourtant, elle est abondamment adaptée et réécrite, avec succès. Nous pouvons observer ce phénomène en faisant une courte recherche sur des librairies en ligne : sur le site Amazon, on trouve environ 531 résultats pour une recherche à partir du mot-clé « Odyssee ». Les ouvrages en vente peuvent se répartir en trois grandes catégories. La première regroupe les livres dits « scolaires », qui proposent une traduction simplifiée d'extraits de *l'Odyssee*, comme celle de l'École des Loisirs, « numéro un des ventes » dans la catégorie « romans classiques pour adolescents ». La seconde catégorie est celle des albums, mangas et bandes dessinées majoritairement destinés à la jeunesse. Ces ouvrages offrent en général une version abrégée des aventures d'Ulysse : Calypso, l'île des Phéaciens, Circé, le Cyclope, les sirènes, Charybde et Scylla, les lotophages et le retour à Ithaque. La troisième catégorie comprend des œuvres, qui réécrivent *l'Odyssee* d'un autre point de vue ou s'en inspirent, comme la bande dessinée à succès *Thorgal, l'Odyssee de Pénélope* de la canadienne Margaret Atwood, *La Dernière Odyssee* du français Fabien Clavel. La télévision est également un support de diffusion de reprises de l'épopée pour la jeunesse : outre la célèbre série *Ulysse 31*, créée dans les années 1980 par Jean Chalopin et Nina Wolmark, on peut citer *l'Odyssee*, une série télévisée d'animation produite par les studios français Marathon et diffusée en 2002 par l'émission M6 Kid. Dans les deux cas, les audiences sont importantes : le co-créateur d'*Ulysse 31* déclare dans une interview au *Point pop* qu'à l'époque de la diffusion du programme, « les audiences ont écrasé les scores de Goldorak de façon extraordinaire<sup>2</sup>. » Quant à *l'Odyssee*, « la série a réalisé une part de marché moyenne supérieure à 40% sur les 4/10 ans (avec des pics à plus de 55%), et 38.5% sur les 4 /14 ans (avec des pics à plus de 44%)<sup>3</sup>».

Parallèlement à cette présence importante dans les librairies et sur les écrans, *l'Odyssee* est au programme de l'enseignement secondaire, sous forme d'extraits, et fait l'objet d'analyses

---

<sup>2</sup> Fabrice DUPREUILH, « « Ulysse 31 » : « Ulysse n'était qu'un faire-valoir » », *Le Point pop*, 17 octobre 2021. [https://www.lepoint.fr/pop-culture/ulyse-31-ulyse-n-etait-qu-un-faire-valoir-17-10-2021-2448074\\_2920.php#11](https://www.lepoint.fr/pop-culture/ulyse-31-ulyse-n-etait-qu-un-faire-valoir-17-10-2021-2448074_2920.php#11)

<sup>3</sup> Source : site « toutelatele.com » : <https://www.toutelatele.com/l-odyssee-44919>

## INTRODUCTION

littéraires et culturelles. Laure Himy-Piéri a étudié la présence des textes homériques dans les manuels de sixième archivés à la bibliothèque de l'INSPE de Caen, entre 1977 et 2016. En effet, « c'est en 6<sup>ème</sup> que l'image d'Homère se constitue en tant qu'objet spécifique d'étude<sup>4</sup> ». Le corpus des manuels comporte en général des extraits de « la victoire sur le Cyclope, sur les Sirènes, sur Charybde et Scylla<sup>4</sup>. » L'autrice note que le montage d'extraits présente Ulysse comme un héros éloigné de l'univers homérique. Il devient « une sorte de militaire contemporain qui rentrerait chez lui », « un homme qui surmonte son destin par la force de sa volonté<sup>4</sup> ». La plupart des manuels ne cherchent pas à rendre compte de la particularité de l'épopée antique mais utilisent le texte dans la perspective des différentes entrées du programme de français : les étapes du récit, le thème du héros, les « textes antiques », rubrique « accueillante, dont l'incontestable appartenance à une période reculée peut s'interpréter sans grande conceptualisation comme originelle et fondatrice<sup>5</sup> ».

Dans un article intitulé « Le geste de la transmission au risque du marketing <sup>6</sup> », Ariane Eissen et Sylvie Humbert-Mougin soulignent le caractère paradoxal de la présence des textes antiques dans le monde contemporain :

Absents, puisque désormais ils ne sont plus lus en langue originale, à l'heure où l'enseignement du latin et du grec, dans le secondaire, s'adresse à un nombre réduit d'élèves et s'oriente vers l'histoire culturelle, davantage que vers l'étude des œuvres ; à l'heure où les chaires de grec ancien disparaissent des universités de province, après des siècles d'existence. Mais présents, malgré tout, puisque les théâtres programment les tragédies grecques et latines, ou des performances inspirées des épopées antiques, tandis que les éditeurs favorisent des manuels grand public (la mythologie pour les nuls...) ou de nouvelles traductions dans des recueils à visée encyclopédique (les romans grecs et latins).

Les textes antiques semblent désertier l'école et, dans le même temps, investir le paysage culturel sous forme de réécritures. *L'Odyssee* est donc aujourd'hui à la fois un objet d'étude

---

<sup>4</sup> Laure HIMY-PIERY, « Présence d'Homère dans les manuels de la classe de 6<sup>e</sup> de 1980 à nos jours ». In *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVIe-XXIe siècle)*, 2021.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ariane EISSEN et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, « Le geste de la transmission au risque du marketing » dans *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité*,

dir. par Ariane Ferry et Véronique Léonard-Roques

© *Publications numériques du CÉRÉdI*, « Carnets comparatistes du CÉRÉdI », n° 1, 2021

URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1113>.



## INTRODUCTION

scolaire, tout en étant déconnectée de son genre et de son contexte culturel, et la source de divertissements à succès. Cette double présence qui se veut tantôt savante, tantôt populaire, semble dans les deux cas morceler ou moduler l'épopée en fonction des objectifs, pédagogiques ou de divertissement, assignés aux diverses productions. Ce sont ces modifications que ce mémoire se propose d'étudier. Il s'agit ainsi d'examiner le paradoxe de l'abondante présence de *l'Odyssee* dans la production culturelle, à une époque où on ne fréquente plus guère le texte homérique, et d'interroger les modalités de transposition de *l'Odyssee* dans des genres nouveaux, conçus pour plaire au plus grand nombre, et plus seulement à un public savant ou scolaire.

Il semble pertinent de sélectionner un corpus dans différentes catégories de genres particulièrement féconds pour la période de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, et qui sont représentatifs de ce que nous définirons comme la *culture pop* : la science-fiction, la fantasy, le manga.

Dans l'ordre chronologique, *Ulysse 31* semble incontournable. Monument de la pop culture, cette série d'animation fut populaire au début des années 1980, auprès des enfants qui ne connaissaient pas *l'Odyssee* mais aussi chez les adultes qui avaient une connaissance soit de l'épopée homérique, soit du mythe d'Ulysse. Diffusée en France sur FR3 pour la première fois entre 1981 et 1982, elle est le résultat d'une collaboration franco-japonaise. Les aventures d'Ulysse sont transposées au 31<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit donc d'une série de science-fiction. Père de famille et pacifiste, Ulysse quitte la base spatiale de Troie pour rentrer sur Terre à bord du vaisseau *Odysseus*. Ses compagnons, son fils Télémaque et Nono, un robot, l'accompagnent. Mais Télémaque est enlevé par des adorateurs du Cyclope, qu'Ulysse ne tarde pas à détruire, provoquant l'ire de Poséidon. Ce dernier obtient de Zeus une punition pour Ulysse, dont l'équipage sera figé par la malédiction. Ulysse, Télémaque et la jeune Thémis, recueillie en chemin, sont condamnés à errer dans l'espace olympien. Chaque épisode est l'occasion d'une épreuve qui correspond soit à une rencontre mentionnée dans *l'Odyssee*, comme les lotophages, les Lestrygons, Charybde et Scylla, les sirènes, Circé, Calypso, et le royaume d'Hadès, soit à une autre aventure héroïque de la mythologie grecque qui ne fait pas partie de la diégèse de *l'Odyssee* d'Homère, comme Sisyphe, Atlas, le Minotaure. Lors du dernier épisode, Ulysse 31 rencontre l'Ulysse d'Homère, et le convainc de ne pas massacrer les prétendants de son épouse Pénélope.

## INTRODUCTION

Durant les décennies qui ont suivi *Ulysse 31* la production de réécritures de l'épopée homérique par des auteurs de science-fiction et de fantasy (genres en pleine expansion à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle), n'a cessé de croître. *La Dernière Odyssée* de Fabien Clavel, qui raconte le retour de Niréus, guerrier grec mentionné brièvement dans *l'Illiade*, est une reprise romanesque de *l'Odyssée* parue en 2007, presque 30 ans après la diffusion d'*Ulysse 31*. La même année, ce roman a obtenu le prix Aslan en 2007<sup>7</sup> au festival de science-fiction de Liévin. *La Dernière Odyssée*, écrite par un professeur de lettres classiques adepte de fantasy<sup>8</sup> et de jeux de rôles, est un paradigme de cette évolution : le récit se situe entre le roman pédagogique, la fan fiction et la fantasy, dont il permet d'interroger les rapports. Voici ce qu'écrit Fabien Clavel, au sujet de la genèse de son roman :

Xavier Mauméjean a lancé sa nouvelle collection Royaumes Perdus chez Mango, collection jeunesse qui devait aborder toutes les mythologies du monde. Il m'a contacté, décrit le principe de sa collection et j'ai accepté tout de suite. Bien sûr, ma première idée a été de parler de la Grèce antique. (...) J'ai donc conçu mon histoire comme une Odyssée bis. J'ai choisi le personnage le moins important du catalogue des vaisseaux au chant II de *l'Illiade*. Il apparaissait sous le nom de Nirée (Nireus en grec) : mon premier acte a été de le rebaptiser Niréus, l'accent permettant de retrouver l'écriture grecque tout en lui donnant une apparence latine. Et puis ça sonnait beaucoup mieux à mon oreille<sup>9</sup>.

Il s'agit donc d'une commande d'éditeur, pour une collection consacrée à la mythologie et destinée à la jeunesse. Le roman est divisé en 21 « chants », chacun relatant une épreuve subie par Niréus sur le chemin de son retour vers son île de Symè. Le jeune prince rencontre les Amazones, séjourne sur l'île de Lemnos, se bat contre les Gorgones ou contre l'Hydre. Les ennemis rencontrés ne sont pas les mêmes que ceux qu'affronte Ulysse, mais la structure de certains épisodes est similaire. En parallèle, d'autres intrigues se nouent : un personnage nommé « le Chasseur noir », poursuit Niréus dans le but d'assouvir une vengeance ; du côté des dieux, la déesse Hébé, coupable de meurtre et condamnée à devenir servante sur Terre, devient une compagne de route de Niréus sous une fausse identité masculine.

---

<sup>7</sup> Ce prix littéraire, qui n'existe plus aujourd'hui, récompensait des romans pour les adultes et la jeunesse.

<sup>8</sup> Fabien Clavel est lauréat du prix Imaginales 2009 pour son roman *les Gorgonautes*.

<sup>9</sup> Blog de Fabien Clavel, <https://clavelus.blogspot.com/2017/12/il-y-dix-ans-la-derniere-odysee.html>, article de décembre 2017.

## INTRODUCTION

Fabien Clavel, professeur de lettres classiques, ne cache pas l'ambition didactique de son roman. Ainsi, il consacre les dernières pages du livre à un lexique des personnages et créatures mythologiques mis en scène dans le récit.

*Ulysse 31* et *La Dernière Odyssée* ont en commun de faire partie de la même catégorie de reprises hypertextuelles selon la classification de Genette, que l'on peut nommer « transdiégétisation<sup>10</sup> » :

Ces transpositions des épopées antiques en science-fiction ou en fantasy opèrent sur le plan diégétique, transformant l'univers spatio-temporel où advient l'histoire racontée, et/ou sur le plan pragmatique, modifiant des événements et des conduites constitutives de l'action, pour reprendre la terminologie proposée par Gérard Genette. Les œuvres de science-fiction évoquées associent ces deux formes de transposition (...). Dans tous les cas, ces transpositions entraînent une transformation sémantique de l'hypotexte épique antique<sup>10</sup>.

En effet, l'*Odyssée* est profondément transformée dans sa narration même : outre la transposition dans l'espace du XXI<sup>ème</sup> siècle qu'opère la série d'animation, les personnages et les épisodes ont un lien parfois lointain avec l'épopée.

*Circe*, de l'américaine Madeline Miller, peut également être classé dans le genre de la fantasy, mais destinée à un public plus âgé et majoritairement féminin. Le récit part également d'un personnage secondaire, mais propose un autre type de réécriture, dans la lignée des productions féministes des dernières années. La parution du roman coïncide en effet avec le début du mouvement *Me too* en 2018. Enseignante en lettres classiques comme Fabien Clavel, Miller réécrit l'*Odyssée* du point de vue de la magicienne Circé, après avoir réécrit avec succès l'Iliade du point de vue de Patrocle dans *The Song of Achilles*. Circé est exilée sur l'île d'Aeae pour avoir transformé Scylla en monstre, usant de sa maîtrise de la magie. Libérée des contraintes de la cour de son père Hélios, la jeune femme découvre la liberté dans l'exil, apprenant à maîtriser sa magie et apprivoisant la solitude. Elle y reçoit la visite fréquente d'Hermès, qui devient son amant, et y rencontre Dédale, Ulysse, Télémaque et Pénélope. Le roman exploite la généalogie de Circé avec une grande précision, décrivant ses relations avec ses parents, frères et sœur. Circé aide sa sœur Pasiphaé à accoucher du Minotaure, et transforme

---

<sup>10</sup> Mélanie BOST-FIEVET et Sandra PROVINI, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*. in Rencontres, no. 88. Paris, Classiques Garnier, 2014. p.41

## INTRODUCTION

les visiteurs indésirables en cochons. La mythologie devient ainsi une matière romanesque qui continue, malgré le changement générique, à contenir les germes de la matière épique. Ainsi, malgré l'isolement apparent de Circé sur son île, les récits indirects sont nombreux, notamment pour narrer les exploits d'Ulysse ou les crimes de Médée, nièce de l'héroïne. Les dieux interviennent fréquemment dans les affaires humaines, et le rapport entre mortalité et divinité est d'ailleurs un thème essentiel du roman : à la fin, Circé choisit de devenir mortelle afin de vivre avec Télémaque la vie qu'elle désire. Enfin, de la même manière que Fabien Clavel, Madeline Miller fait suivre le dernier chapitre d'une liste des principaux personnages, reliant explicitement le contenu de son roman à une matière mythologique dont elle souligne l'exactitude. Ce roman, qui exploite la matière épique d'une manière très différente de *La Dernière Odyssée*, permet en outre d'aborder les rapports culturels et pédagogiques à la culture antique dans le monde anglo-saxon.

Les deux romans de notre corpus, si l'on se réfère une fois de plus à Genette, entrent dans la catégorie de la « transvalorisation<sup>11</sup> », qui se caractérise par un changement de « système de valeurs » par rapport à *l'Odyssée*, prenant parfois « un parti inverse (...), valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement<sup>11</sup> ». Ces procédés vont de pair avec l'évolution vers le genre romanesque : les réécritures de la « fable antique » se caractérisent aussi, comme le note Gérard Genette, par « l'effort d'attribuer aux héros- et surtout (...) aux héroïnes - une profondeur ou « épaisseur », psychologique dont l'épopée (...) ne se souvient guère<sup>12</sup>. » Les personnages, dont les héros Circé et Niréus, livrent un récit d'un point de vue interne, et font des choix différents d'Ulysse, tout en évoluant dans un monde qui, s'il n'est pas exactement celui de *l'Odyssée*, y fait explicitement référence.

Apparu après la fantasy et la science-fiction, le genre du manga fait l'objet d'un engouement important depuis quelques années<sup>13</sup>. Il semble donc important d'étudier une œuvre de ce genre. *L'Iliade et l'Odyssée*, édité par Soleil Manga, est une production récente (2021).

---

<sup>11</sup> Gérard GENETTE, *Op. Cit.*, p. 514

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 473

<sup>13</sup> Voir les chiffres de vente 2023 : « 36,5 millions d'exemplaires écoulés » pour les mangas de type « shōnen », <https://actualitte.com/article/109794/economie/france-85-millions-d-exemplaires-bd-et-manga-vendus-en-2022>

## INTRODUCTION

Ce manga *seinen*<sup>14</sup> figure dans la sélection du 4<sup>ème</sup> Prix littérature jeunesse et antiquité, organisé par l'association Arrête Ton Char<sup>15</sup>. L'ambition de l'éditeur semble être d'adapter les œuvres dites « classiques » en manga : on peut trouver dans la même collection *La Divine Comédie* de Dante, les *Misérables* de Victor Hugo, et même des œuvres philosophiques comme le *Discours de la méthode* de Descartes<sup>16</sup>. Le livre se lit dans le sens occidental, c'est-à-dire de gauche à droite. Les pages ne sont pas numérotées, mais *L'Illiade* et *l'Odyssée* y sont résumées en 192 pages au total. La narration de *l'Odyssée* suit l'ordre et le contenu des chants de l'épopée antique telle qu'elle a été établie il y a plusieurs siècles, mais sur environ quatre-vingts pages, ce qui oblige les auteurs à effectuer certains choix narratifs qu'il est intéressant d'observer. La Télémaachie occupe ainsi une vingtaine de pages (soit un quart de la partie consacrée à *l'Odyssée*), puis le départ d'Ulysse de l'île de Calypso précède son récit à la cour d'Alcinoos. Alors que le héros reprend la mer, Poséidon apparaît dans une séquence de plusieurs pages. Ennemi monstrueux dont la colère est soulignée par les couleurs sombres et le gigantisme, il provoque une terrible tempête qui est longuement décrite. Le combat contre le Cyclope (une dizaine de pages) est également très développé, alors que l'épisode des sirènes et de Charybde et Scylla est évoqué en une seule vignette. Le retour à Ithaque occupe une place importante : une vingtaine de pages. Le choix des « aventures » d'Ulysse est donc différent des autres réécritures, qui reprennent plus volontiers les combats contre les monstres et en insèrent d'autres, et qui écartent en général la Télémaachie, faisant intervenir Télémaque d'une autre manière dans l'histoire. L'apparition du manga est postérieure à la classification établie par Genette, mais on peut rattacher *l'Illiade* et *l'Odyssée* à la « transtylisation », qui est « une transposition dont la seule fonction est un changement de style<sup>17</sup> ». Le manga implique en effet un style particulier de dessin et d'écriture qui consiste notamment à mettre en valeur les émotions des personnages. Cette « transtylisation » s'accompagne d'une « réduction<sup>18</sup> » qu'il serait intéressant d'étudier : quels sont les choix effectués par les auteurs pour passer de plusieurs milliers de vers à moins de 100 pages, et très peu de texte ?

---

<sup>14</sup> Ce type de manga est, à l'origine, destiné à un public de jeunes adultes, plutôt de genre masculin. Cependant, ces catégories s'appliquent surtout aux créations originales japonaises, et semblent moins pertinentes dans le cas d'une réécriture comme celle de *L'Illiade* et *l'Odyssée*.

<sup>15</sup> <https://www.arretetonchar.fr/4e-edition-du-prix-litterature-jeunesse-antiquite/>

<sup>16</sup> <https://www.bdfugue.com/l-iliade-et-l-odysee>

<sup>17</sup> Gérard GENETTE, *Op. Cit.*, p. 315.

<sup>18</sup> Gérard GENETTE, *Op. Cit.*, p. 321

## INTRODUCTION

Le constat de départ implique donc d'examiner en premier lieu le mode de transmission du poème homérique. La réception doit être doublement interrogée, d'abord du point de vue des auteurs de réécritures : pourquoi en faire des séries d'animation, des bandes dessinées, des romans ? Que traduisent les choix narratifs des auteurs ? En effet, pour Gérard Genette, « il n'existe pas de transposition *innocente* – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte<sup>19</sup> (...) ». D'autre part, la réception doit être interrogée du point de vue des lecteurs : comment lit-on une réécriture de *l'Odyssée* sans avoir lu Homère, ou en l'ayant abordé à travers les programmes scolaires ?

Cette étude prend appui sur *l'Odyssée* en tant qu'épopée antique régulièrement traduite et éditée en français à partir d'un texte grec fixé entre le II<sup>ème</sup> et le IX<sup>ème</sup> siècle après J-C. Je choisis d'utiliser principalement la traduction de Louis Bardollet (1995). Professeur de grec ancien, il a souhaité traduire *l'Odyssée* en restant « près du grec » pour ses étudiants, et avec « simplicité » pour les lecteurs « non initiés à la langue des Grecs anciens<sup>20</sup> ». Cette traduction, par le projet qui la motive, semble idéale pour souligner les rapprochements possibles entre l'épopée antique et les œuvres de notre corpus : la langue se veut proche du roman, et permet de mettre en lumière les points communs et les écarts avec des œuvres plus récentes.

La première partie de ce mémoire s'attache à apporter des éléments de réponse au constat de la présence paradoxale de *l'Odyssée* dans le paysage culturel du tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle : dans une réception contemporaine, l'épopée homérique semble en réalité très proche des genres à succès dans la *culture pop*, que nous tenterons de définir. La seconde partie interroge les transpositions de *l'Odyssée* sous l'angle de la déformation : quelle image de l'épopée antique les œuvres de notre corpus transmettent-elles ? Jouent-elles un rôle de transmission ou de contestation vis-à-vis de l'hypotexte ? Peut-on encore saisir *l'Odyssée* dans ces réinterprétations ? Pour finir, je m'intéresserai à la réécriture des mythes de *l'Odyssée*, et à la manière dont la culture pop les inscrit dans le monde contemporain : comment se construisent les strates de sens qui mènent de *l'Odyssée* homérique à la culture contemporaine ?

Sauf mention contraire, les textes en grec ancien et en latin proviennent du site internet de l'Université Catholique de Louvain<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.p. 417.

<sup>20</sup> Louis BARDOLLET (traducteur), HOMERE, *L'Iliade, L'Odyssée*. (R. Laffont, 2011), Introduction.

<sup>21</sup> <http://mercure.fltr.ucl.ac.be/HODOI/> et <https://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/>

# Partie I. *L'Odyssee*, une œuvre lointaine et familière

La première partie de notre étude s'intéresse au dialogue entre *l'Odyssee* et les œuvres du corpus. Après avoir défini ce que nous entendons par culture pop et évoqué la réception d'Homère à l'époque contemporaine, nous étudierons plus particulièrement les formes que prend ce dialogue dans les œuvres, qui expriment une forme d'admiration et de respect pour l'hypotexte, tout en procédant à une mise à distance des composantes de l'épopée antique. Cette « rencontre avec Homère », pour reprendre l'expression de Sophie Rabau<sup>22</sup>, est facilitée par la proximité qui existe entre *l'Odyssee* et les genres à succès contemporains. Les œuvres de notre corpus tirent profit de ces points communs pour rendre *l'Odyssee* plus proche du public, dans une démarche qui se veut pédagogique et politique.

## I.1. Homère et la culture pop

### I.1.1. Culture populaire, culture pop et culture de masse

Trois expressions semblent pouvoir désigner la production culturelle dans laquelle s'inscrivent les œuvres de notre corpus : culture populaire, *pop culture* (terme anglo-saxon que nous pouvons franciser en *culture pop*), et culture de masse. Le « peuple », présent dans l'adjectif « populaire », dans l'abréviation anglaise « pop » ou dans le nom « masse », est complexe à définir car il est, par essence, pluriel. Ces expressions semblent désigner des phénomènes différents : pour Jacques Migozzi, la culture populaire renvoie à une culture « du peuple » et « pour le peuple », qui viendrait « de la rue<sup>23</sup> », par opposition à une littérature « savante ». Cependant, cette tentative de définition ne résout pas l'ambiguïté du terme :

---

<sup>22</sup> Sophie RABAU, *Quinze, brèves, rencontres avec Homère*. in *L'antiquité au présent*. Paris, Belin, 2012.

<sup>23</sup> Jacques MIGOZZI, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, p. 93-100, 2005, doi: [10.4267/2042/8988](https://doi.org/10.4267/2042/8988).

(...) dans tous les cas la réflexion bute sur le flou notionnel redoutable, et probablement inextricable, qui auréole en amont sur le plan sémantique le substantif-fétiche de « peuple », dont c'est peu dire qu'il est pluri-accentué idéologiquement et qu'on ne peut l'employer innocemment.

Matthieu Letourneux, dans un entretien accordé à la revue canadienne *Chameaux*, évoque la difficulté que pose la définition de l'expression « littérature populaire » :

À vrai dire, je dois avouer mon embarras avec la notion de littérature populaire – notion fuyante, fourre-tout et qui n'est jamais satisfaisante. Tous ceux qui travaillent sur des corpus comme les miens ressentent cette gêne par rapport à un terme inadapté : quel rapport entre les livres de colportage du premier XIX<sup>e</sup> siècle, les romans-feuilletons publiés dans la presse et les *best-sellers* du XX<sup>e</sup> siècle ? Où s'arrête la littérature populaire ? (...) Comme tout le monde, j'utilise cette notion, parce qu'elle a l'avantage d'être immédiatement significative, mais en ayant conscience qu'elle résiste mal à l'analyse<sup>24</sup>.

L'adjectif « populaire », trop connoté idéologiquement, porte aussi en lui une histoire qui comprend des œuvres très différentes des productions actuelles. Le terme « pop » semble plus approprié dans le cadre de notre étude, car il possède une signification plus large :

Le terme est anglais, contraction de « *popular* », « ce qui vient de la rue ». Si le mot « pop » ne connaît aucun équivalent exact dans la langue de Molière, c'est qu'il dépasse ce que nous qualifions de « populaire », à savoir ce qui est apprécié par le plus grand nombre. Dans son acception anglo-saxonne, « *popular* » se pose comme une alternative à ce qui vient des universités, des élites, des milieux autorisés.<sup>25</sup>

On voit déjà s'esquisser, dans cette définition, la dichotomie entre culture savante, à laquelle appartiendrait l'*Odyssée*, et culture non savante, celle des œuvres de notre corpus : ce qui est « pop » semble ainsi s'ériger contre la tour d'ivoire d'une élite qui se prétend la gardienne d'une culture classique. Quant à l'expression « de masse », elle renvoie à l'industrie du divertissement

---

<sup>24</sup> Nicolas GAILLE et Mélodie SIMARD-HOUDE, « La culture « populaire » dans ses contextes. Pour une poétique et une esthétique de la sérialité. Entretien avec Matthieu Letourneux. », *Revue Chameaux — automne 2015*. <https://revuechameaux.org/numeros/culture-pop/la-culture-populaire-dans-ses-contextes-pour-une-poetique-et-une-esthetique-de-la-serialite-entretien-avec-matthieu-letourneux/>

<sup>25</sup> Hubert ARTUS, *Pop corner : de Superman à Pokemon go la grande histoire de la pop culture*. Paris, Éditions Points, 2018. p.13



qui prend son essor au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'appellation « culture de masse » souligne donc essentiellement l'aspect économique des œuvres. Nous utiliserons principalement l'expression « culture pop », car elle nous semble pertinente pour évoquer à la fois l'audience massive et large des œuvres du corpus, et leur caractère nouveau (« *to pop up* » signifie « surgir »<sup>26</sup>).

Nous ne tenterons pas ici de définir avec exactitude ce que recouvre la notion de « peuple », mouvante par essence, dans ces expressions. En effet, elle varie selon les œuvres et les contextes de production. Selon Richard Mèmeteau, la notion de culture pop permet de dépasser cette difficulté :

Mais si la pop est populaire, de quel peuple parle-t-on vraiment ? De ce peuple de consommateurs touchés en aval par son étonnant pouvoir commercial ? On parlerait plus volontiers dans ce cas de mainstream. De ce peuple des origines qui serait en amont la source créatrice et anonyme de toutes les traditions ? On se mettrait plutôt en recherche de « cultures folkloriques ». On ne sait peut-être pas de quel peuple on parle. Et c'est là que réside l'intérêt de la pop (...) [qui] est une stratégie, un calcul alimenté par une seule obsession : savoir ce que veulent les masses<sup>27</sup>.

Pour Mèmeteau, la culture pop se définit par deux caractéristiques : la diversité des publics visés et l'appropriation de la culture qui la précède. Le point commun entre les œuvres appartenant à la culture pop serait une visée universelle : toucher le plus grand nombre de lecteurs ou de spectateurs. L'auteur cite la préface du *Faust* de Goethe : « L'énormité du spectaculaire sera chargée de résorber la diversité du peuple », dans un « idéal d'inclusivité ou de consensualité<sup>28</sup> ». La culture pop se doit donc d'être un miroir destiné à un public dont la caractéristique principale est d'être protéiforme :

On peut combiner ces trois impératifs (faire grand, faire neuf, et proposer au public son propre reflet), en un gigantesque megazord conceptuel et dire : toute culture de masse doit présenter

---

<sup>26</sup> « Comme le rappelle l'*Oxford Dictionary*, l'une des premières occurrences du mot « pop » a servi à qualifier une chanson entraînante et pétillante. Est « pop » ce qui pétille, ce qui surgit (*to pop up*) », Richard MEMETEAU, *Pop culture: réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Nouvelle éd., Postface inédite. Paris, la Découverte, 2019. p.13

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 7

aux masses l'histoire massive et renouvelée de leur propre convergence. La pop sert à faire éprouver à un peuple indéfini son propre pouvoir d'agrégation.<sup>29</sup>

L'œuvre pop se définit par l'étendue de ses réceptions possibles. Elle peut plaire à des générations diverses, des milieux socio-culturels variés. Son sens se doit donc d'être mouvant et de laisser la place à des interprétations qui pourront varier en fonction du public et même de l'époque. C'est justement parce qu'elle laisse la place à l'interprétation et suggère différentes formes de connivence intellectuelle que la culture pop touche un large public : chacun peut y trouver son reflet, ou du moins un reflet de ses goûts. De la même manière, les œuvres de notre corpus ont en commun de proposer une réception multiple, où chaque spectateur ou lecteur peut trouver un plaisir intellectuel.

Dans ce but, la culture pop, et c'est la deuxième caractéristique que nous retiendrons pour tenter de la définir, se réapproprie les œuvres qui l'ont précédée. Henry Jenkins, nous dit Richard Mèmeteau, détermine deux moments de l'histoire de la pop culture : le premier « se caractérise par le remplacement de la culture populaire par les médias de masse<sup>30</sup> ». Le deuxième moment est « celui de la réappropriation » de cette culture. Ainsi, la culture pop assume totalement l'idée de reprendre à son compte des œuvres du patrimoine culturel, ancien ou récent, et de les remanier selon son genre (roman, série) et selon les règles d'une production culturelle qui vise à toucher le plus grand nombre. Les reprises de *l'Odyssée* s'inscrivent dans cette définition : liées à un contexte de production industrielle du divertissement, elles reprennent des éléments de l'épopée tout en les coulant dans un moule qui leur est propre.

### I.1.2. Particularités de la réception d'Homère

Dans son essai *l'Iliade d'Homère*, Jean-Louis Backès évoque la question homérique qui, selon lui, « montre comment on a lu le poème » et « ce que, à diverses époques, on a attendu de cette lecture »<sup>31</sup>. Il évoque la réception de ces textes au Moyen-âge :

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>30</sup> Richard MEMETEAU, *Op.Cit.*, p. 8

<sup>31</sup> Jean-Louis BACKES, *Jean-Louis Backès commente « L'Iliade » d'Homère*. Paris, Gallimard, 2006. p. 14-15.

(...) il est de notoriété publique que, dans l'Occident médiéval, la langue grecque a disparu assez vite. Aux alentours de l'an Mil, à l'époque où les savants de Byzance recopiaient et commentaient, avec une ardeur accrue, le texte de *l'Iliade* et *l'Odyssée*, il n'y avait plus personne dans la Chrétienté latine pour déchiffrer le moindre vers de ces poèmes.

Ce détour par le Moyen-âge permet de constater que les lectures savantes cohabitent depuis plusieurs siècles avec une impossibilité, pour le plus grand nombre, de lire les épopées homériques *dans le texte*. Ce fossé n'a pourtant pas empêché *l'Iliade* et *l'Odyssée* de perdurer : « *L'Iliade* est toujours vivante. Après trois mille ans d'existence – ou peu s'en faut – elle a toujours des lecteurs, ou des auditeurs, qui ne se recrutent pas tous parmi les érudits<sup>32</sup>. » Christiane Deloince-Louette et Agathe Salha, en retraçant l'histoire de la réception des textes homériques, soulignent également l'ambivalence de la distance qui existe, depuis des siècles, entre l'œuvre et le public :

Au commencement, il y a, pour beaucoup d'entre nous, l'ignorance du grec, une ignorance congénitale pour ainsi dire, impossible à combler à cause d'une « différence considérable de tradition » mais qui explique en partie la fascination pour « les singularités éblouissantes » de cette langue. Ignorance du grec, ignorance d'Homère, le premier poète en cette langue, c'est-à-dire tout à la fois incapacité à lire/ comprendre la langue grecque et incapacité à lire/ comprendre les poèmes homériques... mais aussi ignorance du contexte exact de la création/rédaction de ces poèmes, voire du monde dans lequel ils ont été créés. Ignorance, mais fascination pour l'œuvre à l'origine, à la source de notre littérature, œuvre dont on suppose - l'Antiquité le dit - qu'elle est belle entre toutes. C'est l'association combinée de l'ignorance et de la fascination qui justifie notre désir jamais comblé d'appropriation<sup>33</sup>.

La persistance des épopées homériques dans la culture occidentale naît d'un paradoxe étonnant: le caractère insaisissable de ces œuvres ainsi que leur méconnaissance crée une résistance qui est précisément à l'origine du succès des réécritures.

Il y a longtemps que nous avons adopté-adapté *l'Iliade* et *l'Odyssée*, que nous avons cherché à rapprocher de nous leur étrangeté - celle de la langue grecque et du monde grec antique -, que nous avons cherché à faire en sorte qu'elle nous convienne, que nous puissions la revêtir comme

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>33</sup> Christiane DELOINCE-LOUETTE et Agathe SALHA, *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVIe-XXIe siècle)*. Grenoble : UGA éditions, 2021. p. 6.

un vêtement qui nous va, malgré les transformations nécessaires qu'entraînent les changements de générations. L'échec est patent : Homère ne nous va jamais, il nous résiste, il faut à nouveau le réadapter - s'adapte-t-il seulement ? Cette résistance, nous le savons, est le propre de la grande œuvre<sup>33</sup>.

Ainsi, dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, les érudits admirent les épopées homériques telles qu'elles ont été transmises, mais ne souhaitent pas les lire. Les autrices évoquent Jules-César Scaliger, qui, dans sa *Poétique* de 1561, critique la composition des poèmes homériques, lui préférant Virgile, ainsi que Montaigne, qui, bien qu'il classe Homère parmi les « grands hommes » dans ses *Essais*, « ne l'avait sans doute pas lu », faisant en revanche lui aussi un « éloge vibrant » de Virgile<sup>34</sup>. Il semble en effet que les réécritures comme *l'Enéide* aient été privilégiées au texte grec, dans une culture « essentiellement latine<sup>35</sup> ». Qu'elle passe par des reprises hypertextuelles ou par le biais de traductions « qui sollicitent<sup>36</sup> le texte homérique », la transmission des poèmes d'Homère s'efforce de lui donner une apparence compatible avec les goûts et le public de l'époque qui tente de se l'approprier.

A l'époque contemporaine, c'est-à-dire au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, qui voit naître les œuvres de notre corpus, la réception des épopées homériques est toujours paradoxale : on leur accorde « une attention nouvelle, respectueuse du texte (désormais bien établi) et du style<sup>37</sup> ». De nombreuses traductions sont disponibles : celles de « Jaccottet, Brunet, Backès, Judet de La Combe lui-même tout récemment pour l'Iliade, d'autres encore (...)»<sup>37</sup>. A côté de ces traductions soucieuses de transmettre l'authenticité du texte, les textes des épopées semblent désormais « sans auteur, bien que non dépourvus d'autorité. (...) L'oralité première et sa variabilité consubstantielle, alors même qu'on sait que le récit oral est devenu poème à un moment donné, semblent ainsi souvent justifier une appropriation permanente et multiforme<sup>37</sup>. »

L'épopée homérique reste donc « un mythe ». Les textes ont été abondamment étudiés, la question homérique débattue, l'oralité des épopées restaurée. Or, le dépouillement de la temporalité et le retour à l'oralité du récit ôtent à Homère sa grandeur intimidante. Par

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>36</sup> Les autrices évoquent ici les « écarts », les « déviations », les « ajouts », et « amplifications » des traductions du XVI<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle, comme celles de Jean Samxon ou de Houdar de la Motte.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.20

conséquent, sa langue peut être disloquée. Cela justifie l'« appropriation tous azimuts<sup>38</sup> » dans laquelle s'inscrivent les démarches des auteurs de notre corpus. On voit ainsi comment Homère peut être à la fois « le monument (...), la racine première (ou la source) de notre culture<sup>39</sup> », et s'insérer dans une création contemporaine, et une culture de masse.

Les modalités de cette insertion passent, dans les œuvres de notre corpus, par la mise en place d'un dialogue entre *l'Odyssée* et l'auteur, ainsi que, dans certains cas, le lecteur. Ce dialogue revêt plusieurs modalités : citations, allusions précises, allusions plus larges à la mythologie, présence de figures liées à l'épopée comme l'aède. Il prend également la forme de réponses à *l'Odyssée*, et de détournements humoristiques. Selon leur nature et leur insertion, ces allusions peuvent se lire tantôt comme des formes d'hommage, tantôt de mise à distance de l'œuvre d'Homère : elles traduisent ainsi l'ambiguïté du positionnement des auteurs contemporains, créateurs d'œuvres destinées au grand public, face à une culture antique considérée comme savante, dont ils sont souvent par ailleurs les dépositaires<sup>40</sup>.

## I.2. Les œuvres du corpus : un dialogue permanent avec l'Antiquité

### I.2.1. Homère dans les œuvres du corpus : admiration et mise à distance

Dans les textes de notre corpus, la présence de *l'Odyssée* est perceptible en premier lieu dans les allusions directes aux textes homériques, que Genette qualifierait de « relation de co-présence (A est présent dans le texte B)<sup>41</sup> ». Cette co-présence, qui semble se situer tantôt du côté de l'hommage, tantôt du côté d'une mise à distance du poème antique, traduit la complexité de la réception de *l'Odyssée* par des auteurs qui sont tous des lecteurs et admirateurs d'Homère.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 8, les autrices citent ici Pierre JUDET DE LA COMBE, *L'Avenir des Anciens. Oser lire les Grecs et les Latins*, Paris, Albin Michel, 2016, p.31

<sup>40</sup> Madeline Miller et Fabien Clavel sont professeurs de lettres classiques de formation.

<sup>41</sup> Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2004. p.32.

## I.2.1.1. Allusions en forme d'hommage

Ainsi, dans *La Dernière Odyssée*, on peut lire que « L'Aurore ouvrit ses doigts roses pour laisser passer le char du soleil <sup>42</sup> ». Si l'on se réfère à la terminologie de Genette, il s'agit d'une allusion précise à « l'Aurore aux doigts de rose <sup>43</sup> », vers épique qui associe une personnification à une épithète homérique. La présence d'un vers très connu rappelle le lien entre *l'Odyssée* et le roman que le lecteur a entre les mains, et semble se placer sous son patronage. La quasi-citation<sup>44</sup> joue le rôle d'une caution épique : derrière l'étiquette de roman destiné à la jeunesse, il s'agit bien d'une réécriture de *l'Odyssée*. Cette phrase pose néanmoins la question de la réception : si le lecteur qui a lu *l'Odyssée*, même partiellement, peut en comprendre l'origine, il n'en est pas de même pour un jeune lecteur qui lit *La Dernière Odyssée* sans avoir connaissance de l'épopée antique. Dans le premier cas, l'allusion crée une triple connivence entre l'auteur, le lecteur et Homère. Dans le second cas, elle ne fait le lien qu'entre l'auteur, professeur de lettres classiques, et Homère, qu'il admire. Dans les deux cas de figure, il s'agit d'un hommage à la poésie de *l'Odyssée* au sein d'une œuvre romanesque en prose : l'épithète rappelle la nature versifiée et imagée de l'épopée originelle. D'autres quasi-citations<sup>44</sup> du même type sont insérées dans les combats : après un combat contre les Gorgones, Niréus et ses compagnons, alliés aux Amazones, contemplent le champ de bataille :

Les trois compagnons s'avancèrent dans le camp dévasté. Les tentes avaient été renversées, les enclos à chevaux ouverts, et les cadavres des montures gisaient sur le sol, dans des mares de sang noir <sup>45</sup>.

Le noir (μέλας / *melas* en grec) est la couleur caractéristique du sang dans *l'Illiade*, qui comporte de nombreux combats similaires à celui de Niréus contre les Gorgones : « Et son sang noir coulait, trempait la terre<sup>46</sup> ». Il s'agit, encore une fois, d'un hommage en forme d'allusion à la

<sup>42</sup> Fabien CLAVEL, *La Dernière Odyssée*. Paris, Mango, 2007, p. 133

<sup>43</sup> « ῥοδοδάκτυλος Ἥως », HOMÈRE, *Odyssée*, Chant III, v.404, texte mis en ligne par l'Université de Louvain : [http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/homere\\_odyss03/lecture/5.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/homere_odyss03/lecture/5.htm)

<sup>44</sup> En l'absence de guillemets, il ne s'agit pas de citations au sens strict du terme (voir Tiphaine SAMOYAUULT, *Op. Cit.*, p. 32). Néanmoins, les termes employés (« doigts de rose », « sang noir ») sont des traductions fidèles de certains vers de *l'Odyssée*.

<sup>45</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p.123

<sup>46</sup> « ἐκ δ' αἷμα μέλαν ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν », HOMÈRE, *L'Illiade*, Chant XIII, trad. Louis BARDOLLET, Paris, R. Laffont, 2011. p. 187

poésie épique, mais également d'une tentative d'inscrire le roman dans la « grande épopée » : la noirceur du sang évoque la violence du combat, et l'inscrit dans un registre tragique.

Suzanne Saïd, dans un chapitre consacré aux images homériques<sup>47</sup>, étudie la présence du lion dans les comparaisons qui s'appliquent au héros de l'épopée. Cette image exprime traditionnellement la « valeur d'un héros pareil à un « lion puissant »<sup>47</sup> ». Dans *La Dernière Odyssée*, cette signification semble encore valable lorsque Dryops, le petit garçon qui accompagne Niréus, le félicite pour le combat qu'il vient de mener : « Tu t'es battu comme un lion<sup>48</sup>. » Niréus a en effet repoussé de nombreux guerriers. En cela, la comparaison réaffirme son appartenance au groupe des héros de *Illiade*. Dans le cadre qui est celui d'une réécriture de l'épopée, la comparaison au lion rappelle le modèle antique dans un clin d'œil subtil aux lecteurs qui connaîtraient ce motif homérique. En outre, le fait de placer cette comparaison dans la bouche d'un enfant prend un sens supplémentaire dans l'optique d'une réécriture pour la jeunesse : Dryops, exprimant son admiration pour Niréus, peut être considéré comme une mise en abîme du jeune lecteur. Ce procédé propulse, en quelque sorte, le jeune lecteur dans l'action du roman, qui fait écho à un combat épique vu comme un spectacle que l'on commente après y avoir assisté, comme le souligne la réplique de Rhomé : « Il a été très impressionné, et nous aussi, ajouta la guerrière sans chercher à dissimuler son admiration. (...) Pour la première fois, j'ai vu ce qu'était un guerrier au combat... ». La présence des formules homériques dans *La Dernière Odyssée* semble donc avoir pour fonction d'exprimer l'admiration de l'auteur-lecteur envers l'épopée. La réécriture conserve une certaine humilité en face du texte-source : elle n'en est qu'un écho, une porte d'entrée vers la poésie homérique.

Dans *Circe*, les allusions sont retravaillées d'une manière plus diffuse, mais sont perceptibles dans l'usage des adjectifs de couleurs. Ainsi, dans le chapitre consacré à la confrontation entre Circé et Scylla, la couleur grise est très présente : « un brouillard si gris », « aussi grise que la brume », « sa chair grise<sup>49</sup> ». Le choix de cette couleur n'est pas anodin.

<sup>47</sup> Chapitre « Les images homériques, tradition et originalité », *Op. cit.*, p. 91-96.

<sup>48</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.* p. 158

<sup>49</sup> « in such greyness », « as grey as the air », « grey flesh », Madeline MILLER, *Circe*, Bloomsbury Publishing PLC. 2019. p. 99 -101. Trad. Christine AUCHE, in Pocket, no. 17047. Paris, Pocket, 2019, chapitre IX, p. 147 à 169.

L'épithète *πολιός*, fréquemment associée au flot marin chez Homère, signifie en effet « gris, blanchi, chenu ». (...) Les idées de trouble, de mélange, d'entre-deux et de décoloration, sous-tendent les usages du terme. Elles expliquent son application à la mer écumante, aux vagues qui s'écrasent contre les brisants, au flot battu par les rames d'un bateau<sup>50</sup>.

La couleur grise, dans *l'Odyssée*, évoque la vieillesse, l'agitation de la mer, mais aussi la mort. Au chant XXII par exemple, les prétendants sont comparés à des poissons pris dans les filets des pêcheurs par une mer grise, « *πολιῆς (...) θαλάσσης*<sup>51</sup> ». Il n'est donc pas fortuit que Miller utilise cette couleur pour évoquer le passage de Charybde et Scylla. L'atmosphère recréée dans le récit fait écho à celle de *l'Odyssée* par l'utilisation du gris et de ses connotations.

La volonté de citer *l'Odyssée* pour y rattacher l'œuvre créée peut se comprendre comme un hommage, mais également comme une quête de légitimité : réécrire *l'Odyssée*, c'est reprendre un « classique ». Véronique Gély interroge la notion d'universalité des « classiques », en s'intéressant plus particulièrement à l'emploi de ce terme :

(...) les classiques sont des modèles qui s'offrent à l'admiration et à l'imitation ; ils sont la mesure de la valeur littéraire, donnée comme valeur absolue : or « les meilleurs auteurs, et ceux que l'on enseigne dans les classes, ayant pendant longtemps été ceux de l'Antiquité, classique signifie d'abord “qui fait référence à l'Antiquité”. Par extension, il voudra dire “qui fait autorité”, dont la valeur est reconnue par tous<sup>52</sup>.

Citer *l'Odyssée* dans le texte ou montrer qu'on la maîtrise, c'est placer son œuvre sur le même piédestal que celle qui est imitée et citée. C'est une manière de rendre sa valeur non contestable, a fortiori dans le cadre de la culture pop qui s'adresse à un grand public et s'inscrit dans une production de masse. Les auteurs comme Clavel et Miller sont donc à la fois auteurs, lecteurs d'Homère, et enseignants. Leur triple rôle les place au cœur d'un dialogue entre *l'Odyssée* et le public visé par leurs créations.

---

<sup>50</sup> Adeline GRAND-CLEMENT, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *pallas*, n° 92, p. 143-161, avr. 2013, doi: [10.4000/pallas.187](https://doi.org/10.4000/pallas.187).

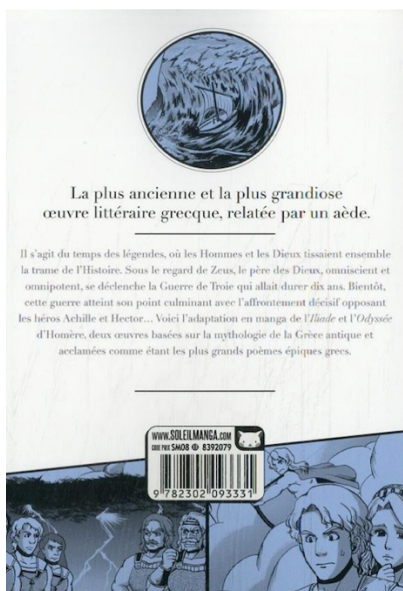
<sup>51</sup> HOMÈRE, *Odyssée*, Chant XXII, v.385, texte mis en ligne par l'Université de Louvain : [http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/homere\\_odyss22/lecture/8.htm](http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/homere_odyss22/lecture/8.htm)

<sup>52</sup> Véronique GELY, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, 2012/4 (n° 344), p. 387-395. DOI : 10.3917/rlc.344.0387.



I.2.1.2. *Se placer sous un patronage savant*

La quatrième de couverture du manga *l'Iliade et l'Odyssee* illustre parfaitement la définition que donne Véronique Gély des « classiques » et de l'admiration qu'on leur porte<sup>52</sup>.



Quatrième de couverture du manga *L'Iliade et l'Odyssee*. Editions Soleil, 2021.

Les superlatifs ne manquent pas pour désigner les épopées d'Homère comme hypotexte : « la plus ancienne », « la plus grandiose », « acclamées comme étant les plus grands poèmes épiques ». La référence aux poèmes homériques constitue à la fois un gage de sensations fortes et de qualité littéraire : la périphrase employée pour *l'Odyssee* associe aux superlatifs évoqués plus haut l'expression « œuvre littéraire », qui se place d'emblée à l'opposé de la production de masse que constitue le manga, dont Jacqueline Peignot retrace l'expansion en Europe :

La déferlante manga qui a touché l'Europe dans les années 1980 a inondé la France, l'Italie et l'Espagne en devenant très rapidement un produit de grande consommation. C'est la télévision qui a introduit en France des séries d'animation très populaires au Japon comme *Goldorak*, *Albator*, *Candy*, *Dragonball*, *Les chevaliers du Zodiaque* ou *Olive et Tom*. Ces productions nippones soulèvent de nombreuses critiques. Ce mouvement est considéré en Europe comme une sous-culture. On lui reproche, en bloc, le sexe, la violence et la mauvaise qualité<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Jacqueline PEIGNOT, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *Empan*, 2006/3 (n° 63), p. 117-127. DOI : 10.3917/empan.063.0117. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-empan-2006-3-page-117.htm>

*L'Odyssée* semble ici être un moyen de donner au manga ses lettres de noblesse, en lui fournissant un matériau « littéraire » et de bonne qualité, tout en étant un argument de vente efficace. Le patronage savant n'exclut pas la consommation de masse, il l'encourage, au contraire, en promettant une lecture divertissante.

Dans *La Dernière Odyssée*, l'intrigue principale est le retour de Niréus chez lui, et les obstacles qu'il rencontre sur ce chemin. Néanmoins, une intrigue secondaire met en scène un personnage nommé « chasseur noir », animé par le désir de tuer Niréus, et dont on ne connaît la véritable identité qu'à la fin du roman<sup>54</sup>. « Le chasseur noir avait juré de venger sa mère. Depuis ce jour, il s'employait à accomplir son serment<sup>55</sup>. » Cette appellation, qui ajoute un suspense proche du roman policier au récit, est sans doute une allusion au *Chasseur Noir* de Pierre Vidal-Naquet, dont la quatrième de couverture définit le rôle :

« Le chasseur noir », titre d'un chapitre de ce livre — devenu un classique depuis sa parution en 1981 —, est un personnage de la mythologie grecque : c'est un jeune homme qui part à l'aventure pour subir l'initiation, qui s'emploie aux techniques de la ruse, mais qui disparaît pour ne plus revenir. Par-là, l'auteur entend montrer qu'il aborde le monde grec, non par la voie royale de l'agora, de l'assemblée du peuple et de la plaine, mais par celle des marges : les jeunes gens, les femmes, les artistes, les esclaves, les lointains de la cité. Il s'agit pourtant d'une entreprise globale : la pensée grecque — celle des poètes, des mythologies, des philosophes — et la société grecque sont ici étudiées dans leur liaison, pour l'effet de miroir qu'elles exercent l'une sur l'autre, tant l'une est incompréhensible sans l'autre<sup>56</sup>.

Les points communs entre le personnage du « chasseur noir » de Vidal-Naquet et celui de Clavel semblent évidents : la jeune fille (dont on ignore le genre au début du roman) suit Niréus dans ses aventures, emploie la ruse pour ne pas être découverte et voyager incognito aux côtés de la proie qu'elle poursuit. Mais la comparaison peut se poursuivre sur le plan de la visée pédagogique : comme Vidal-Naquet, Clavel, en convoquant cette figure, cherche à s'inscrire dans une démarche de découverte du monde grec à travers une fiction qui, comme on l'a évoqué, consiste à rendre visite à quelques grandes figures mythologiques et culturelles du

---

<sup>54</sup> Il s'agit de Rhomè, compagne de voyage de Niréus, qui est aussi la fille de Télèphe, dont Niréus a tué la mère. La jeune femme a alors juré sa perte.

<sup>55</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p. 21

<sup>56</sup> Pierre VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris : La Découverte/Poche, 2005. Quatrième de couverture.

monde grec antique, tout en questionnant la notion d'héroïsme, en opposant Niréus à Ulysse. Se placer sous l'égide d'un historien tel que Vidal-Naquet, c'est pour Clavel l'assurance d'être pris au sérieux. Même si *La Dernière Odyssée* mêle mythologie et fantasy, le statut d'enseignant de l'auteur et l'allusion à des ouvrages de référence tels que le *Chasseur Noir* sont un gage d'exactitude.

Homère est donc garant du sérieux et de la qualité des œuvres pop, mais il fournit également un argument de vente, en permettant à ces productions de se démarquer de la « masse » par un contenu savant : la volonté d'adapter *l'Odyssée* joue ainsi sur un double plan, qualitatif et marketing.

### I.2.2. Répondre à *l'Odyssée* : *Circe*, une œuvre-miroir

Dans *Circe*, en revanche, Homère n'est pas utilisé comme un argument de vente. C'est l'originalité de la réécriture qu'en propose l'autrice qui est mise en avant par les éditeurs. L'édition française publie, au dos de la couverture, des « Avis de libraires » : « Rien de nouveau sous le soleil du mythe ?<sup>57</sup> », « Madeline Miller dépoussière la mythologie grecque<sup>57</sup> », « Madeline Miler reprend la mythologie grecque du point de vue de Circé<sup>57</sup> ». En cela, le roman est une forme de réponse à *l'Odyssée*, projet que formule explicitement Miller :

Je suis passionnée par la mythologie depuis que je suis enfant. Je l'ai étudiée au lycée, à l'université, j'ai fait un master sur le sujet... Je pense qu'une petite part de moi a toujours voulu répondre à ces récits<sup>58</sup>.

Les effets de miroir sont nombreux. Ainsi, le roman *Circe* met en scène une immortelle là où *l'Odyssée* raconte l'histoire d'un humain. *Circe* est centré sur une héroïne en exil alors que *l'Odyssée* relate le récit d'un retour. Contrairement à Ulysse, Circé ne connaît pas la nostalgie, et finit paradoxalement par faire de son lieu d'exil un décor familier en apprenant à aimer son île. Le début de *l'Odyssée* est consacré à Télémaque alors que ce dernier fait son apparition à

---

<sup>57</sup> MILLER Madeline, *Circé*. Traduction de Christine Auché, in Pocket, no. 17047. Paris, Pocket, 2019, dos de la couverture.

<sup>58</sup> Méлина JUIN, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021. <https://lelephant-larevue.fr/thematiques/madeline-miller-la-profondeur-des-mythes-vient-de-la-multiplicite-des-interpretations-quils-permettent/>

la fin de *Circe*<sup>59</sup>. Cette inversion va dans le sens d'une réhabilitation de la figure de la sorcière, dont nous évoquerons les enjeux dans une autre partie de ce mémoire. Néanmoins, elle peut déjà être analysée dans le cadre des références à *l'Odyssée*, comme une allusion en creux à l'œuvre homérique, et une volonté d'en prendre le contrepied. *L'Odyssée* d'Homère est donc paradoxalement présente dans tout ce que lui oppose *Circe*. Ce procédé pose la question de la perception qu'a le lecteur de cette inversion. Dans le projet de Miller, il s'agit d'un désir personnel de « répondre à ces récits », mais cette tension entre l'œuvre-source et le roman est-elle perceptible par l'ensemble du public auquel il est destiné<sup>60</sup>? Cette démarche de réponse semble s'inscrire en premier lieu dans une relation personnelle entre Homère et Miller, qui est en premier lieu une lectrice et admiratrice de *l'Odyssée*. Cependant, sa « réponse » implique une mise à distance d'Homère, perceptible notamment à travers des allusions aux chants de l'aède.

### I.2.3. La figure de l'aède, un pivot entre l'admiration et la mise à distance

*La Dernière Odyssée*, *Circe*, et le manga *l'Iliade et l'Odyssée* ont en commun de mettre en scène un personnage d'aède, lié à l'épopée antique, mais qui se situe à un niveau de narration inconnu des genres contemporains. Dans ces œuvres, le rôle de l'aède semble consister à faire signe à *l'Odyssée*, mais aussi de la mettre à distance de la nouvelle œuvre créée.

Dans les dernières pages du manga<sup>61</sup>, l'aède, présenté au début de l'œuvre comme Homère lui-même, conclut le récit. Ce personnage, qui est également présent au début du récit de *l'Odyssée*, semble rappeler au lecteur l'origine antique du récit qu'il vient de terminer. La présence de l'aède, dont la représentation est à la fois proche d'une statue d'Homère et propre à l'esthétique du manga, fait le lien entre les deux genres, et rappelle l'héroïsation dont Homère a fait l'objet dès l'Antiquité. Il s'agit vraisemblablement d'un hommage à la grandeur du « classique » qu'est *l'Odyssée*.

Dans les deux romans du corpus, le rôle de la présence de l'aède est plus ambigu : il est un élément central dans la tension entre hommage et mise à distance de la poésie

---

<sup>59</sup> Au chapitre XXI.

<sup>60</sup> Nous ne faisons qu'évoquer, ici, cette question qui sera étudiée dans la seconde partie de ce mémoire.

<sup>61</sup> Les pages du manga *L'Iliade et l'Odyssée* n'étant pas numérotées, j'essaie de situer les citations le plus précisément possible.

homérique. Dans *Circe*, les futures chansons de l'aède, et donc l'Odysée, sont évoquées à plusieurs reprises. Par exemple, lors du départ d'Ulysse, Circé, dans un discours intérieur, se demande quelle sera la postérité de ce moment dans *l'Odysée* : « Comment les chansons présenteraient-elles la scène<sup>62</sup> ? », De même, au chapitre XVI :

Plus tard, des années plus tard, j'entendrais la chanson relatant notre rencontre. Bien que le garçon qui la chantait soit inexpérimenté, manquant les notes plus souvent qu'il ne les réussissait, la douce mélodie des vers resplendissait malgré sa piètre performance. Je ne fus pas étonnée du portrait qu'on y faisait de moi ; la fière sorcière s'avoue vaincue devant l'épée du héros, s'agenouillant et demandant grâce. Il semble que punir les femmes soit le passe-temps favori des poètes<sup>63</sup>.

Ce rappel de l'existence de l'aède, dans une œuvre romanesque, a plusieurs fonctions. D'une part, il rappelle habilement la présence, en filigrane, de l'épopée antique (dont l'aède est une figure caractéristique), et de l'admiration que lui voue l'autrice. D'autre part, il met en tension *l'Odysée* et la réécriture correctrice qu'en livre Miller : l'image de Circé a été déformée des siècles de patriarcat ; seul le récit que nous lisons livre la vérité : « Ce garçon comprendra que la vie ne ressemble pas aux chansons de barde<sup>64</sup> ». Les chants des aèdes sont associés au mensonge, à la déformation d'une réalité, propre à la poésie et aux discours rapportés, que la narratrice entend rétablir par le récit qu'elle livre des événements de *l'Odysée*. C'est l'analyse que livre Gérard Genette à propos de la réécriture de *l'Odysée* par Jean Giono<sup>65</sup>, qui grossit la *mêtis* d'Ulysse en le présentant comme un menteur :

(...) ici le soupçon s'autorise en quelque sorte d'un élément fourni par l'hypotexte lui-même, c'est le caractère rusé d'Ulysse (...). Giono ne fait donc, en un sens, qu'aggraver le trait – si Ulysse est souvent menteur, le récit de ses aventures, que nous ne tenons que de lui (...), peut être lui-même mensonger –, puis l'étendre à l'aède lui-même : si Homère nous rapporte un récit

<sup>62</sup> « How Would the songs frame the scene? », Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 209 ; dans la traduction de Christine Auché : p. 339

<sup>63</sup> « Later, years later, I would hear a song made of our meeting. The boy who sang it was unskilled, missing notes more often than he hit, yet the sweet music of the verses shone through his mangling. I was not surprised by the portrait of myself: the proud witch undone before the hero's sword, kneeling and begging for mercy. Humbling women seems to me a chief pastime of poets. », *Op. Cit.*, p. 181 ; dans la traduction de Christine Auché : p. 293.

<sup>64</sup> « This boy will learn that life is not a bard's song. » *Op.Cit.*, p.268 ; dans la traduction de Christine Auché : p. 439

<sup>65</sup> Jean GIONO, *Naissance de l'Odysée : roman*, 1930.

mensonger, le sien propre (le reste de *l'Odyssée*) pourrait l'être tout autant. Et la « véritable histoire », ce pourrait être, par exemple<sup>66</sup>...

Le procédé utilisé par Miller est similaire : en évoquant la déformation de la vérité par les aèdes, elle ne fait qu'énoncer une réalité propre à l'hypotexte, et qui sert de légitimation au récit de *Circe*. Pourtant, Suzanne Saïd évoque « la vérité du chant » de l'aède pour les auditeurs de l'Antiquité :

Il les raconte « dans le bon ordre » (...) et « avec art » (...) et (...) son récit est un reflet fidèle de la réalité. L'aède est en effet, au même titre que le prophète, un « maître de vérité », un être « divin » dont la voix est semblable à celle des dieux<sup>67</sup>.

Le roman de Miller rompt avec cette tradition qui lie le chant poétique au divin, et entend livrer une version du mythe dépouillé de son décorum épique et poétique. C'est le rôle du roman, qui se concentre sur l'intériorité des personnages dans une prose d'une part dans une langue écrite, et donc non déformable par l'oralité, et d'autre part dans une langue plus proche de celle du lecteur que ne l'est la poésie codifiée de l'épopée.

Le même effet de rupture est visible dans *La Dernière Odyssée*. L'aède y est présent sous la forme d'un personnage intégré à la diégèse, Démodocos. Il s'agit d'une allusion à *l'Odyssée*, puisque Démodocos est l'aède qui officie à la cour du roi Alcinoos, et qui chante les aventures d'Ulysse avant que ce dernier ne révèle son identité. Or, dans le roman de Clavel, Démodocos joue un rôle ambivalent. Souvent, il remplit la fonction traditionnelle de l'aède: lors des funérailles de la reine des amazones Batiéïa, il promet de chanter ses exploits : « Salut à toi, Batiéïa, dit Démodocos. Je chanterai ce combat dans les cours des Achéens et ils connaîtront ton nom à travers les siècles ». Il explique ensuite à Niréus comment il a pu éloigner les Satyres et les Aséides grâce aux « accords de [s]a lyre » : « Les Muses m'ont donné le pouvoir d'émouvoir non seulement le cœur des hommes, mais aussi celui des animaux et des monstres <sup>68</sup>. » Son rôle semble correspondre au don divin de l'aède mis en relief par Suzanne Saïd : il est celui qui, par sa poésie, charme les humains mais aussi les monstres, tel Orphée. La

---

<sup>66</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1992. p. 510-511.

<sup>67</sup> Suzanne SAÏD, *Homère et l'Odyssée*, *Op. Cit.*, p.176-177.

<sup>68</sup> Fabien CLAVEL, *Op.cit.*, p. 130 et 131.

rencontre entre Niréus et Démodocos, à la cour de la reine de Lemnos, est l'occasion d'un portrait élogieux du personnage et de son art :

Niréus, qui n'avait pas entendu d'aède depuis sa plus tendre enfance, tendit l'oreille. Démodocos raconta comment les dieux vainquirent les Géants, des êtres immenses, d'une force invincible, à l'aspect effroyable. Tandis que l'aède peignait ces créatures repoussantes, les auditrices se mordaient les lèvres en imaginant leur épaisse chevelure, leur barbe hirsute et le corps de serpent qui prolongeait chacune de leurs jambes. Ils avaient des noms barbares dont la liste faisait murmurer les femmes. Quoiqu'il s'en défendît, Niréus se plaisait à écouter l'histoire et tremblait aux moments les plus critiques<sup>69</sup>.

Cette description correspond à celle du chant d'un aède talentueux de l'époque homérique : les récits, chargés de descriptions et de suspense, ont pour but de susciter chez les auditeurs des émotions fortes et agréables. Démodocos apparaît donc de prime abord comme un aède doué, dont les chants reprennent les récits des origines (ici, le combat entre les dieux et les titans).

Cependant, dans d'autres passages du roman, son rôle est tourné en dérision :

D'autres fois, Teuthras affirmait vouloir entendre tous les chants que connaissait Démodocos. Or celui-ci pouvait improviser des jours sur le moindre épisode de l'épopée la plus obscure, passant par exemple des heures à décrire le casque d'un héros<sup>70</sup>.

Non seulement l'aède, en tant que personnage, est rendu comique par sa capacité à produire des chants longs sur des sujets mineurs, mais l'épopée elle-même est un objet de dérision : on peut déceler dans ce passage une allusion à la longue description de l'armement d'Achille dans *l'Iliade*. Cette évocation en forme de rejet met à distance ce que l'épopée pourrait avoir d'ennuyeux pour le lecteur du XXI<sup>ème</sup> siècle, qui préfère généralement l'action aux longues descriptions. Quelques pages plus loin, Démodocos réussit à faire fuir l'ennemi en jouant de la lyre :

Finalement, on apporta la lyre (...). Ses premiers accords sonnèrent étrangement faux, puis ils montèrent en intensité et Niréus dut se boucher les oreilles. Il vit que les créatures de la forêt éprouvaient la même souffrance que lui.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p. 29

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.82

Le roman crée un décalage comique en associant Démodocos à l'image du barde Assurancetourix qui produit systématiquement des chants faux et douloureux pour l'auditoire<sup>72</sup>. Démodocos est à la fois dans le récit, puisqu'il réussit grâce à son chant dysharmonieux, à libérer Niréus de ses liens, et mis à distance par ce même récit qui associe son talent d'aède à un rôle du passé, que l'humanité actuelle (qui est représentée à la fois par Niréus et par les lecteurs) n'apprécie plus. La cacophonie transmet l'idée que plus personne ne souhaite aujourd'hui écouter un aède. A travers ce personnage comique, Clavel tisse un lien entre *l'Odyssée* et *La Dernière Odyssée* : l'aède est présent mais sa place n'est plus la même. En chantant, il compromet la poursuite du récit, puisque même les ennemis arrêtent le cours de leur action. Il est en décalage avec les personnages du roman, de la même manière que l'Odyssée, avec ses longues descriptions et sa poésie épique, est en décalage avec les jeunes lecteurs d'aujourd'hui. On peut alors parler de parodie, au sens où l'entend Aristote :

*Ôdè*, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp – en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie<sup>73</sup>.

L'aède de *La Dernière Odyssée* semble incarner la notion même de parodie : il est une forme de transposition de l'Odyssée d'Homère, mais il chante « faux », d'une « autre voix ». La figure de l'aède, dans le roman, est ainsi le pivot d'une tension entre le jeu, l'admiration, et la subversion.

#### I.2.4. L'humour : jeter un pont entre l'Antiquité et nous

L'humour semble au cœur de l'ambiguïté entre admiration et mise à distance de *l'Odyssée* dans *La Dernière Odyssée*, parce qu'il rappelle le fossé temporel qui existe entre les deux œuvres. La première fonction de la parodie est en effet d'« historier » *l'Odyssée* :

L'imitation et la mise à distance ne peuvent s'inscrire que dans une relation de lecteur à auteur. Ils permettent à la littérature de s'« historier », et signalent donc le caractère ancien de

---

<sup>72</sup> Personnage de la bande dessinée Astérix, créée par Goscinny et Uderzo.

<sup>73</sup> Gérard GENETTE, *Op. Cit.*, p. 20



*l'Odyssée*. Cela revient à s'interroger sur la manière dont le pastiche et la parodie s'intègrent dans un univers dont ils sont à la fois une contestation et une garantie<sup>74</sup>.

En désignant *l'Odyssée* comme un texte antique et donc en décalage avec le monde actuel, une œuvre comme la *Dernière Odyssée* cherche à s'en démarquer mais l'utilise comme garante de sa propre qualité : l'auteur-lecteur qu'est Fabien Clavel fait signe à Homère qu'il le connaît bien mais qu'il souhaite créer une nouvelle œuvre. On retrouve dans le portrait parodique de l'aède de *La Dernière Odyssée* l'ambiguïté d'une double lecture et un certain élitisme : seuls les connaisseurs de *l'Iliade* comme Clavel saisiront l'allusion ironique au bouclier d'Achille<sup>75</sup>. Le positionnement des allusions poétiques joue un rôle similaire. Au détour d'un paragraphe romanesque surgit parfois un vers célèbre d'Homère, comme une apparition du passé :

Rien n'alla mieux le lendemain.

L'Aurore ouvrit ses doigts roses pour laisser passer le char du soleil<sup>76</sup>.

Le contraste entre la réalité prosaïque de la première phrase et la poésie de la seconde accentue l'effet de décalage et exhibe l'allusion à *l'Odyssée*. Le retour à la ligne matérialise le monde qui existe entre les deux phrases : dans la première, nous nous situons dans un roman du XXI<sup>ème</sup> siècle ; dans la seconde, nous faisons un bond dans l'Antiquité pour écouter la poésie d'Homère. L'imitation de *l'Odyssée* « assume de ce fait une fonction de pont historique en ressuscitant et valorisant l'hypotexte, et ceci quel que soit l'angle retenu pour le restituer<sup>77</sup>. » Ces allusions instaurent une forme de dialogue qui suppose de la part du lecteur une certaine connaissance, en mettant « nettement en évidence le jeu entre deux textes bien distincts<sup>78</sup> ». Nous verrons à la fin de cette partie qu'elles peuvent constituer une porte d'entrée vers une connaissance plus précise de *l'Odyssée*.

---

<sup>74</sup> Pascale HELLEGOUARC'H, « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* P. Zoberman et X. Garnier, Éd., Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 65-77. L'autrice cite Alain VIALA.

<sup>75</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p.71

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.133

<sup>77</sup> Pascale HELLEGOUARC'H, *Op. Cit.*

<sup>78</sup> Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 37.

L'humour présent dans *La Dernière Odyssée* peut également être vu comme une manière de se démarquer de l'épopée, genre sérieux par excellence<sup>79</sup>. Or, le rire n'est pas absent de l'épopée antique :

De nature joviale, le rire divin marque la supériorité des dieux par rapport aux mortels. Les scènes mythiques qui témoignent de ce rire sont innombrables. Zeus, le maître des dieux, rit en observant une querelle entre les dieux de l'Olympe : « ils se tombèrent dessus, à grand fracas ; la vaste terre retentit ; à l'entour le grand ciel résonna de trompettes. Zeus l'entendit, assis dans l'Olympe, et son cœur rit de joie quand il vit les dieux entrer dans cette querelle » (Homère, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : chant XXI). Quant à Apollon, dieu des arts et du chant, il s'amuse à la vue du petit Hermès manipulant une tortue, ensuite jouant avec une lyre : « Sous sa main, la lyre retentit d'un bruit terrible et, dans sa joie, Phébus Apollon rit » (Homère, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : chant XXI). Quant à Athéna, déesse de la sagesse, son rire serait tout aussi bien celui de la joie, puisqu'elle s'amuse en frappant Arès d'un terrible coup et en déboitant les genoux d'Aphrodite devant le sourire moqueur d'Héra<sup>80</sup>.

Associé à la puissance divine, le rire est ainsi, dans la religion grecque, ce qui distingue les dieux des mortels. Le rire produit par le son cacophonique de la lyre de Démodocos peut être rapproché de l'amusement d'Apollon à la vue du jeune Hermès : Clavel semble se moquer de son personnage d'aède qui tente d'imiter l'illustre Démodocos de l'*Odyssée*. L'aspect comique du personnage peut alors être considéré comme une forme d'humilité face au texte source, dont la beauté (divine) ne peut être égalée. La parodie peut donc être perçue à la fois comme une mise à distance et comme un signe d'admiration.

Nous avons esquissé, à travers l'étude des références à l'*Odyssée* dans le corpus, les ambiguïtés de la relation qu'entretiennent les œuvres et auteurs de la culture pop avec Homère. Homère est loin, mais on ne cesse de le réécrire : l'admiration qu'on lui porte et la volonté, parfois dictée par des impératifs commerciaux, de se placer sous le patronage d'un auteur antique, ne suffisent pas à expliquer l'abondance des reprises de cette épopée en particulier, dans la culture pop. Or, si l'on examine les thèmes et la narration l'*Odyssée* avec les yeux d'un lecteur contemporain, ces derniers ne sont pas si éloignés de notre culture. La réécriture est

---

<sup>79</sup> L'épopée est « une classe de narration de ton grave, sans spécification de longueur, de mètre, de type d'action, qui rappelle l'extension de l'épos oral (...) ». Judith LABARTHE, *L'épopée*. Paris : A. Colin, 2006. p. 15

<sup>80</sup> Warda DERDOUR, « Le rire dans la littérature gréco-romaine », *Multilinguales* [En ligne], URL: <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/multilinguales/9100>

facilitée par des éléments, dans *l'Odyssée*, qui semblent être le terreau d'une écriture contemporaine, et qui assurent la pérennité de *l'Odyssée* en la rendant facilement transposable, malgré le décalage temporel et culturel.

### I.3. *L'Odyssée*, ancêtre des genres à succès dans la culture pop

Si la culture pop se permet tant de libertés avec *l'Odyssée*, c'est, nous disent Christiane Deloince-Louette et Agathe Salha<sup>81</sup>, parce que cette dernière est devenue mythe en se dépouillant de son inscription dans un contexte social, culturel et politique antique.

Pourtant, *l'Odyssée* est en elle-même une œuvre protéiforme, source de multiples transformations, reprises, réécritures et réélaborations. Elle peut, pour un lecteur ou auteur contemporain, constituer le creuset de nombreux genres récents comme le roman, la littérature jeunesse. De la même manière, ses liens avec la fantasy et la science-fiction sont aujourd'hui bien établis. Ainsi, avant même d'être réécrite, *l'Odyssée* semble contenir en elle les germes de la culture du tournant des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles.

Le premier rapprochement est donc générique : dans un premier chapitre où elle définit l'épopée, Judith Labarthe esquisse les origines de cette réception contemporaine :

[l'] une des caractéristiques les plus prégnantes du genre de l'épopée est peut-être sa souplesse. Ce genre est poreux, perméable, et permet bien des passages vers les autres genres : ce qui signifie aussi que ce genre a une fonction de matrice par rapport à tous les autres genres.<sup>82</sup>

Après avoir rappelé comment la chanson de geste s'est allongée et délestée de ses répétitions orales pour évoluer vers le roman, elle rapproche l'épopée du conte, car elle contient certains motifs typiques comme l'éloignement « de la maison » d'un personnage qui « transgresse des interdictions » et « affronte un agresseur (...) en usant de procédés magiques<sup>83</sup> ». Le voyage d'Ulysse est également un thème facilement transposable en récit d'aventures destiné à un jeune public. Enfin, la division en chants peut être rapprochée d'une esthétique sérielle. Ainsi, un

---

<sup>81</sup> *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques, Op. Cit.*, p.20

<sup>82</sup> Judith LABARTHE, *L'épopée*. (A. Colin, 2006), p.19

<sup>83</sup> *Ibid*, p.20

détour par la réception contemporaine de *l'Odyssee* antique peut expliquer ce qui la rend si désirable par la culture pop et expliquer l'ampleur de son succès, malgré les deux millénaires qui nous séparent de la civilisation qui l'a vue naître.

Le second point commun entre *l'Odyssee* et la culture pop, comme nous l'avons évoqué plus haut, est sa dimension collective. Florence Dupont, dans son essai *Homère et Dallas*<sup>84</sup>, fait un rapprochement audacieux entre *l'Odyssee* et la série américaine des années 1980 *Dallas*. Elle développe une critique anthropologique de l'épopée grecque antique, en revenant à son oralité première et au contexte de sa récitation. Sa démarche, volontairement provocatrice, s'inscrit contre « la dictature des chefs-d'œuvre de l'Occident et l'impérialisme du livre<sup>85</sup> ». Selon Dupont, « l'épopée homérique n'est pas un monument de l'Esprit humain, le chef-d'œuvre universel d'un génie », mais une œuvre qui se partageait au cours de banquets, « un plaisir supplémentaire offert à des convives repus<sup>86</sup> ». Elle évoque ce plaisir partagé (le grec ancien emploie le mot *terpein*) par le plus grand nombre :

Tous les convives doivent y trouver plaisir (...). Ce plaisir est une nécessité, l'accueil fait au chant doit être consensuel. (...) L'art de l'aède est donc consensuel ou il n'est pas. (...) L'aède doit obtenir l'assentiment de tous ou de personne<sup>86</sup>.

Ce plaisir collectif peut être comparé à celui que procure un produit de la culture pop. Ainsi, ne pourrions-nous pas émettre l'hypothèse, à la suite de Florence Dupont, que *l'Odyssee* antique appartient déjà à la culture pop, ou du moins, qu'elle en est un terreau privilégié ? Dupont, dans son essai, est allée jusqu'à comparer *l'Odyssee* à une série américaine. D'un point de vue générique, on peut en effet tisser de nombreux liens entre l'épopée antique et les genres contemporains qui sont présents dans notre corpus : roman, roman d'aventures, de fantasy, dessin animé de science-fiction, série. Ces genres contemporains ont en commun de reprendre des procédés narratifs et des thèmes de *l'Odyssee*, qui, amplifiés, renouvelés ou transposés dans un autre espace-temps, sont à la base d'une forme nouvelle de *terpein* à l'œuvre dans les productions culturelles à succès du tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle.

---

<sup>84</sup> Florence DUPONT, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*. Paris, Kimé, 2005. p.24

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.19

### 1.3.1. Proximité entre *l'Odyssée* et les genres narratifs de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle

Il s'agit d'examiner comment les œuvres romanesques du corpus exploitent la proximité entre *l'Odyssée* et les formes que prend le roman à la période où elles ont été créées. Le centrage sur un personnage principal, le développement du point de vue interne, et le jeu avec la chronologie font partie des éléments clés des romans contemporains.

#### 1.3.1.1. *Un homme face à son destin*

##### 1.3.1.1.1. *Unité d'action*

Depuis le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, on lit *l'Odyssée* comme le récit du retour d'Ulysse. Les aspects oraux et poétiques du texte sont évacués au profit d'un centrage sur les péripéties du héros<sup>87</sup>. *L'Odyssée* est souvent considérée comme une forme primitive du roman, et se distingue par « une intériorisation, prise en compte par l'individuel et le psychologique, de ce qui, dans le mythe, est donné pour extérieur aux personnages, collectivement assumé, structuré collectivement dans un groupe social stable<sup>88</sup>. » Louis Bardollet, traducteur d'Homère, insiste sur cette caractéristique qui éloigne *l'Odyssée* de *l'Iliade* :

Il ne s'agit nullement d'une fresque en longueur étendue, de la relation d'une suite de débarquements dans des terres fabuleuses ; il s'agit du drame tout personnel d'un homme qui rentre au logis et peine pour redevenir le maître<sup>89</sup>.

*L'Odyssée* contient les prémices du genre romanesque en raison de son unité d'action et de sa prise en compte d'une forme de psychologie des personnages, en particulier du héros Ulysse. L'unité d'action de *l'Odyssée* est soulignée par Aristote dans la *Poétique* : «[Homère] a construit *l'Odyssée* autour d'une action ayant une unité au sens où je l'entends<sup>90</sup>. » Malgré leur

---

<sup>87</sup> Pour Laure HIMY-PIERY, Ulysse est devenu, dans les manuels scolaires des quarante dernières années, « une sorte de militaire contemporain qui rentrerait chez lui », « un homme qui surmonte son destin par la force de sa volonté ». La plupart des manuels ne cherchent pas à rendre compte de la particularité de l'épopée antique mais utilisent le texte dans la perspective des différentes entrées du programme de français : les étapes du récit, le thème du héros. Voir « Présence d'Homère dans les manuels de la classe de 6<sup>e</sup> de 1980 à nos jours ». In *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, 2021.

<sup>88</sup> Pierre CHARTIER, *Introduction aux grandes théories du roman*. (Colin, 2005).

<sup>89</sup> HOMÈRE, *L'Iliade ; L'Odyssée*. Traduction de Louis Bardollet, Paris, R. Laffont, 2011. Posface, p.664

<sup>90</sup> ARISTOTE, *Poétique*, p.110

complexité, « ces poèmes-là [les épopées homériques] sont construits de la meilleure façon qu'il est possible, et sont la représentation d'une action qui a le plus d'unité possible <sup>91</sup> ! » Le personnage d'Ulysse, donne son unité à l'action, et semble même prendre en charge le glissement de l'épopée vers le roman :

Mais alors, par où commencer, par où finir le long récit que je vais te faire ? (...) Je suis Ulysse, fils de Laërte. Celui qui occupe le monde par ses ruses de toutes sortes et dont la renommée atteint le ciel, c'est moi<sup>92</sup>.

En commençant par se présenter, Ulysse est à la fois aède et personnage. Il opère une fusion entre l'épopée, qui narre les exploits des héros, catégorie à laquelle sa renommée le rattache immédiatement, et le récit individuel, car il est le héros au centre de ce même récit. Ulysse commence par évoquer sa captivité auprès de Calypso et Circé, mettant en avant son sentiment de nostalgie : « Mais, dans ma poitrine, mon cœur jamais ne se laissa par elles persuader. Tant il est vrai qu'un homme n'a rien de plus doux que sa patrie, que ses parents (...). ». Il insiste sur les « mille soucis » causés par Zeus sur la route de son retour de Troie. Ainsi, la prise de parole d'Ulysse passe de l'évocation de l'épopée à un récit qui, pour un lecteur contemporain, présente de nombreuses similitudes avec le roman : en devenant aède, Ulysse devient aussi un narrateur à la première personne<sup>93</sup>, ce qui lui permet d'exprimer ses émotions d'un point de vue personnel. Louis Bardollet met en relief cette capacité d'Ulysse à raconter le « roman de sa vie passée<sup>94</sup> », à la fois aède, narrateur et personnage de roman :

(...) après avoir été le porte-parole de l'imagination romanesque du poète avec les histoires incroyables de la soirée chez Alcinoos (chants IX à XII), [Ulysse] compose, en grand improvisateur, pour Athéna (XIII, 256-286), Eumée (XIV, 199-359), Pénélope (XIX, 172-202), Laërte (XXIV, 266-279 et 304-314) (...).

Cette proposition de lecture, propre à l'époque contemporaine, resserre l'action autour d'Ulysse. La Télémaachie n'apparaît plus comme un récit presque autonome. Elle est corrélée à

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>92</sup> « τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω; (...) / εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, καί μεν κλέος οὐρανὸν ἔκει. », HOMÈRE, *Odyssée*, chant IX, traduction de Louis Bardollet. texte mis en ligne par l'Université de Louvain :

<sup>93</sup> Jusqu'au chant XIII, où le récit reprend à la troisième personne du singulier.

<sup>94</sup> *Op.Cit.*, Postface, p. 662.

l'action unique du héros. Cette intégration de Télémaque comme personnage secondaire au sens romanesque du terme, est visible dans les deux œuvres du corpus qui réécrivent *l'Odyssee* en gardant les mêmes personnages. Ainsi, dans *Ulysse 31*, Ulysse veut regagner la planète Terre mais en est empêché par les dieux. La *Télémachie* y est cependant habilement intégrée à travers la présence de Télémaque, sur qui pèse en permanence le risque d'une séparation, à cause des multiples dangers auxquels l'expose le dangereux périple de son père. Le roman *Circe* est centré sur une héroïne en exil. Le personnage de Télémaque apparaît à la fin du roman et y prend une importance particulière, puisque c'est avec lui que Circé termine son voyage initiatique vers la mortalité et s'exile définitivement du monde des dieux.

#### 1.3.1.1.2. Développement de l'intériorité des personnages

Le développement psychologique des personnages, dont les récits à la première personne sont les précurseurs dans *l'Odyssee*, est assuré dans les romans du corpus par des techniques narratives romanesques modernes dont la focalisation interne et le discours indirect libre. Dans *Circe*, l'héroïne raconte son histoire à la première personne du singulier tout au long du roman. Dans *La Dernière Odyssee*, si le récit est fait à la troisième personne, le point de vue est souvent interne :

C'était fini. Niréus ferma les yeux.

Il était ici depuis si longtemps qu'il pouvait imaginer le paysage tout entier<sup>95</sup>.

Le récit change régulièrement de point de vue. Ainsi, au chant 4, c'est à travers les yeux du chasseur noir que l'action est décrite :

Le chasseur noir se leva. Il jeta un regard rapide à Niréus ; le prince de Symè dormait toujours, vulnérable. Il était encore trop tôt pour le tuer, décida le chasseur noir<sup>96</sup>.

La focalisation interne s'est déplacée, et l'intériorité n'est plus la même, mais le centrage sur le personnage de Niréus est conservé : la multiplication des points de vue sur le héros évoque les récits multiples centrés sur Ulysse dans *l'Odyssee*. La pénétration dans l'intériorité des personnages est donc étendue au-delà du seul héros. Grâce aux changements de focalisation, le lecteur peut suivre les pensées de tous les personnages, même les dieux :

---

<sup>95</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p. 7

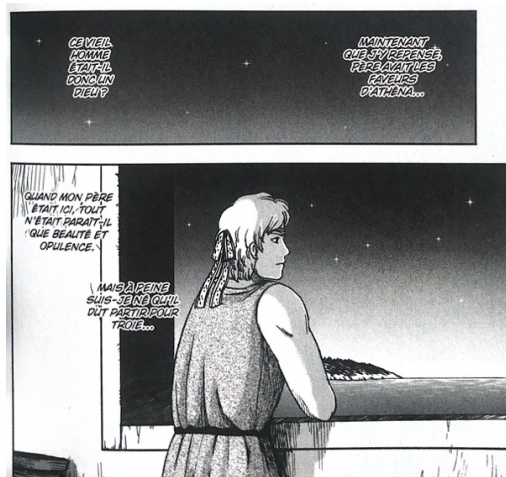
<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 22

[Hébé] chercha Héraclès mais il n'était pas là.

Comme elle regrettait à présent la quiétude des banquets où elle n'avait qu'à servir la précieuse boisson des immortels ! Elle avait outrepassé ses droits, et elle allait en payer le prix<sup>97</sup>.

Le discours indirect libre est utilisé pour humaniser la déesse, qui n'est plus seulement une adjuvante ou une opposante à Ulysse, mais un personnage romanesque.

Même le manga, qui se présente comme une adaptation fidèle de *l'Odyssee*, développe l'intériorité des personnages. Leurs pensées sont signalées par une mise en page spécifique : les paroles internes ne sont pas dans des bulles, mais directement écrites sur l'image. Ce procédé est visible au moment où Télémaque réfléchit aux paroles de Mentor-Athéna : « Ce vieil homme était-il donc un dieu ? Maintenant que j'y repense, père avait les faveurs d'Athéna... ».



Extrait du manga *L'Iliade et l'Odyssee*. Editions Soleil, 2021.

La place accordée aux pensées et émotions des personnages de l'épopée est un procédé privilégié des œuvres de notre corpus, car elles rendent le récit « plus crédible pour le lecteur contemporain<sup>98</sup> ».

### 1.3.1.2. Une chronologie complexe

D'un point de vue narratif, *l'Odyssee* présente une chronologie complexe favorable aux rapprochements avec le genre romanesque. La construction de l'épopée a été abondamment commentée, en premier lieu par Aristote qui explique dans sa *Poétique* que la structure de

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>98</sup> Mélanie BOST-FIEVET et Sandra PROVINI, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*. in Rencontres, no. 88. Paris, Classiques Garnier, 2014. p. 42.



*l'Odyssee* est « un poème complexe (il est reconnaissance d'un bout à l'autre) <sup>99</sup>» tout en gardant une unité de sens, grâce au centrage sur le personnage d'Ulysse. Le terme grec employé par Aristote est « Πεπλεγμένον », qui peut se traduire par « tressé(e) ». En effet, les trajectoires d'Ulysse et de Télémaque sont entremêlées et alternent entre elles.

Quant à sa complexité, c'est l'un des deux traits définitoires de *l'Odyssee* selon Aristote, qui qualifie l'épopée de *peplegmenon*, c'est-à-dire « tressée, entrelacée ». Cette complexité doit être mise en relation avec la structure double (*diplèn sustasin*) de *l'Odyssee*, qu'Aristote mentionne notamment au paragraphe 1453a de la *Poétique* et qui est également saillante dans certaines occurrences du nom chez Platon.<sup>100</sup>

C'est dans cet esprit que se construit le récit de *La Dernière Odyssee* : le récit du retour de Niréus alterne avec le récit du point de vue du chasseur noir<sup>101</sup>, qui suit Niréus pour se venger de lui, et poursuit donc une autre quête, centrée également sur le héros. Ainsi, le « Chant 1 » de *La Dernière Odyssee* est consacré à la « Chute de Troie <sup>102</sup> ». Le chant 2 est intitulé « Le chasseur noir » et relate les mêmes événements du point de vue de ce personnage, témoin lui aussi de la fin de la guerre. Cette alternance s'insère parfois au sein d'un même chapitre : au chant 8, un court passage décrit le chasseur noir suivant secrètement Niréus dans le palais du roi Teuthras, et prêt à le tuer : « Par une ouverture, il se glissa dans le palais pour suivre les faits et gestes de sa proie. La suite promettait d'être particulièrement délectable <sup>103</sup> ». Le changement de focalisation renforce le suspense et apporte une certaine complexité à l'action. Selon le même principe d'alternance, certains « chants » sont consacrés aux dieux, qui agissent depuis l'Olympe. Par exemple, le chant 4 décrit la faute et le procès d'Hébé qui est punie pour avoir tué l'Hécatonchire<sup>104</sup>, et le chant 7 se déroule sur l'Olympe et décrit les atermoiements de Zeus qui tente de gouverner à la fois les mortels et sa famille. Ces passages ont deux fonctions. D'une part, ils permettent de maintenir une tension inédite : le lecteur ignore jusqu'à la fin du récit<sup>105</sup>

<sup>99</sup> ARISTOTE, *Op. Cit.*, p.154.

<sup>100</sup> Frédérique FLECK et Peggy LECAUDE. « Du nom propre au nom commun : une odyssee lexicale » In : *Voyages d'Odyssee : Déplacements d'un mot de la poétique aux sciences humaines* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015. <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/176876>.

<sup>101</sup> Il s'agit d'un personnage dont l'identité ne sera révélée qu'à la fin du roman.

<sup>102</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p.7 à 16

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.74 et 75

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.33 à 42

<sup>105</sup> La révélation intervient au dernier chapitre, p.212 : « Je suis le chasseur noir, celui qui a juré ta perte ! ».

qui est le chasseur noir, et ignore également qu'Hébé n'est autre qu'Alexiarès, l'esclave qui accompagne Niréus dans son voyage, et dont l'identité n'est dévoilée que progressivement. *La Dernière Odyssée* reprend ainsi les principes narratifs de *l'Odyssée*, à savoir une chronologie complexe au service de l'action du héros, au profit d'un renouvellement surprenant qui emprunte au genre policier.

Dans le roman *Circe*, la complexité narrative de *l'Odyssée* est reprise avec une inversion, que nous avons évoquée précédemment : l'action principale n'est plus celle d'Ulysse qui voyage mais de Circé qui attend, prisonnière de son île d'exil. Cette attente est néanmoins entrecoupée d'aventures sous formes de visites. Les aventures viennent à Circé, et ses interactions avec Hermès, Athéna, Ulysse, Pénélope et Télémaque permettent une reconstruction de *l'Odyssée* en suivant des procédés similaires à ceux qu'emploie Homère. Ainsi, le massacre des prétendants est raconté par Télémaque au chapitre 21 du roman, reprenant la tradition du récit rapporté dans *l'Odyssée*. Comme dans *La Dernière Odyssée*, le procédé revêt une nouveauté : la prise en charge de ce récit par Télémaque donne un éclairage inédit sur l'épisode, en faisant un portrait peu élogieux d'Ulysse, sur lequel nous reviendrons au cours de notre étude.

### 1.3.1.3. *L'Odyssée, des odyssées*

*L'Odyssée* passe pour être une épopée. (...) Mais, à prendre l'ensemble de l'œuvre, elle se présente plutôt comme un prestigieux roman d'aventures, que l'on situera, selon son goût, plus ou moins en marge de l'épopée proprement dite. Qu'y-a-t-il de plus romanesque, en tous cas, que cette histoire d'un héros, beau, fort, intelligent et courageux, en butte à cent périls, mais toujours vainqueur<sup>106</sup> ?

Louis Bardollet le souligne : *l'Odyssée*, pour un lecteur contemporain, contient tous les ingrédients d'un récit d'aventures : exploration d'un monde peuplé de monstres et de personnages mystérieux, navigation, héroïsme, compagnonnage. Cette réception est sans doute influencée par l'existence du nom commun « odyssée ». Cet affaiblissement de sens, qui jette un pont entre *l'Odyssée* et le récit d'aventures, est intimement lié à l'apparition, par antonomase, du terme *odyssée* (sans majuscule) dans le langage courant.

---

<sup>106</sup> Homère, *L'Illiade, L'Odyssée*. Traduction et présentation de Louis Bardollet, Paris, R. Laffont, 2011. p. 662

Lorsqu'il [Aristote] énonce l'argument (*logos*) de l'*Odyssée*, il gomme les traits spécifiques, et notamment les noms propres, qui caractérisent l'œuvre : (...)« Ainsi le sujet de l'*Odyssée* n'est pas long : un homme erre loin de son pays durant de nombreuses années, surveillé de près par Poséidon, totalement isolé. Chez lui, les choses vont de telle sorte que sa fortune est dilapidée par les prétendants, son fils exposé à leurs complots. Maltraité par les tempêtes, il arrive, se fait reconnaître de quelques amis, puis il attaque : il est sauvé et écrase ses ennemis. Voilà le schéma propre au poème, le reste, ce sont des épisodes<sup>107</sup>. » Une telle « définition » de l'*Odyssée* fonde la possibilité d'appliquer cette grille narrative à d'autres personnages et d'autres intrigues et, du même coup, d'appliquer le nom « odyssee » à d'autres récits de voyage du même type. En outre, elle permet de repérer facilement les éléments qui caractérisent « en propre » (*idion*) le poème homérique pour Aristote : la solitude du héros, l'éloignement, l'errance et sa durée, le courroux d'une divinité, la dégradation de la situation des siens, la reconnaissance et le triomphe final<sup>108</sup>.

Ainsi, dès l'Antiquité, l'*Odyssée* a été considérée comme un canevas efficace de récit d'aventures, dont elle fournit des éléments clés. En dérivant vers le nom commun, elle s'est, en quelque sorte, universalisée. Fabien Clavel ne choisit pas son titre *La Dernière Odyssée* au hasard :

De l'œuvre individuelle est ainsi abstrait un modèle générique et le titre de l'œuvre devient un nom de genre. Le nom commun évolue ensuite et prend le sens, par métonymie, de « voyage rempli d'aventures » : dénotant un type de récit, le nom en vient à dénoter le contenu de tels récits<sup>109</sup>.

Cependant, le titre est en majuscules, ce qui maintient une certaine ambiguïté : le roman de Clavel est à la fois une réécriture de l'*Odyssée* d'Homère et une odyssee au sens affaibli du terme, c'est-à-dire une aventure. Le statut paradigmatique de l'*Odyssée* autorise les auteurs et autrices contemporains à remanier la matière fictionnelle tout en conservant les éléments qui définissent une odyssee :

La dérivation qui fait du nom propre un nom commun se caractérise par une stabilisation lexicale (c'est-à-dire que seules la ou les propriétés retenues dans la définition lexicale du nom commun sont désormais mobilisées dans son emploi) et par une déperdition de sens, que J.-R. Ladmiral

---

<sup>107</sup> ARISTOTE, *Poétique* 1455b. La traduction est celle des autrices de l'article.

<sup>108</sup> Frédérique FLECK et Peggy LECAUDE, *Op. Cit.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

a proposé d'appeler « catasémie ». Nous avons vu que, généralement, le sens du nom commun est réduit à deux ou trois traits : « récit », « voyage » ou « parcours » et « aventures »<sup>110</sup>.

Néanmoins, *Ulysse 31* et *La Dernière Odyssée* conservent davantage que ces quelques « traits », car le lien thématique avec *l'Odyssée* est explicite. Ainsi, la notion de compagnonnage est conservée dans *Ulysse 31*, qui est accompagné de Nono, Télémaque et Thémis. Niréus voyage lui aussi, mais en compagnie de certains personnages qui sont inédits dans *l'Odyssée* : l'esclave Alexiarès, Rhomos, le jeune Dryops.

*L'Odyssée* n'est qu'un récit d'aventure, l'histoire qui vient naturellement à une race de marins. C'est dans cet esprit que nous commençons peut-être, lisant rapidement comme des enfants cherchant à se distraire et anxieux de connaître la suite de l'histoire<sup>111</sup>.

Virginia Woolf décrit l'une des caractéristiques du récit d'aventures qui traduit sans doute mieux que les autres les attentes du public de la culture pop et avant lui, des lecteurs de romans-feuilletons : la passion pour le suspense. La réponse à cette attente passe par l'utilisation d'une écriture influencée par le 7<sup>ème</sup> art, et le genre sériel, en pleine expansion depuis les années 80. Or, la narration de *l'Odyssée* semble en contenir des germes qu'il suffit d'exploiter.

### I.3.3. Une écriture cinématographique et sérielle

#### I.3.3.1. Un feuilletage narratif qui autorise les insertions

Comme le souligne Aristote dans un passage cité plus haut, « dans les pièces de théâtre, les épisodes sont brefs, tandis que, pour l'épopée, ce sont eux qui lui donnent de l'étendue. L'histoire de *l'Odyssée* n'est pas longue (...) ». Après avoir évoqué le retour d'Ulysse et la reconquête de son trône à Ithaque, il conclut : « c'est l'essentiel de l'histoire ; tout le reste n'est qu'épisodes <sup>112</sup>. » La construction de *l'Odyssée*, à la fois complexe et centrée sur Ulysse, autorise des insertions d'épisodes qui peuvent être développés à loisir, mais aussi retranchés, déplacés, sans dénaturer l'ensemble. Le terme employé par Aristote n'est pas anodin : dans son

---

<sup>110</sup> Frédérique FLECK et Peggy LECAUDE. *Op. cit.*

<sup>111</sup> Virginia WOOLF, « De l'ignorance du grec », traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard, *Essais choisis*. in Folio. Paris : Gallimard, 2015. p. 273-274.

<sup>112</sup> ARISTOTE, *Poétique*, GF, p. 135-136

acception contemporaine, il s'agit d'un élément propre au genre sériel. Dans *l'Odyssée*, les épisodes sont liés à l'existence de motifs folkloriques que les aèdes inséraient dans leur récit. Suzanne Saïd passe en revue quelques monstres issus de légendes de divers pays et époques :

(...) les Lotophages semblent bien être les équivalents des fantômes ou des elfes qui offrent à un être humain un certain type de nourriture pour l'empêcher de rentrer dans le monde des vivants (ce motif est attesté dans des pays et à des époques les plus diverses depuis les contes zoulous ou maoris jusqu'à l'épopée finnoise du Kalevala). (...) Les épisodes des Cyclopes et des Lestrygons qui encadrent le récit du séjour chez Éole sont deux variations sur un thème cher aux folklores de tous les pays (on le retrouve aussi bien dans les légendes du Caucase que dans des contes berbères). Mais dans *l'Odyssée*, ces histoires d'ogres qui démontrent le triomphe de l'intelligence et de la maîtrise de soi sur la force brute ne sont que le point de départ d'une réflexion sur la sauvagerie et la civilisation. (...) De tous les monstres qui menacent Ulysse et ses compagnons, Charybde et Scylla, sont sans doute les plus proches des figures de folklore et de contes de fées : Scylla est un vrai monstre à six têtes, Charybde un tourbillon qui trois fois par jour engloutit tout ce qui passe<sup>113</sup>.

Ce rapprochement permet de renouer avec la logique du caractère collectif de l'épopée : les aèdes ont repris ces histoires folkloriques dans un feuilletage narratif qui place Ulysse et son équipage face à divers dangers et tentations symboliques, et en tire à chaque fois une morale qui nourrit la quête épique du héros. D'autre part, la seule règle régissant les épisodes consistant à les mettre au service de l'action principale (le retour d'Ulysse), cette structure qui permettait aux aèdes d'insérer des légendes et leurs variations permet aux auteurs contemporains d'ajouter d'autres histoires sans dénaturer la trame de l'ensemble. Ainsi, Circé aide sa sœur Pasiphaé à accoucher du Minotaure, et manque de peu de tomber amoureuse de Dédale<sup>114</sup>. Niréus rencontre les Amazones<sup>115</sup> et le roi Teuthras<sup>116</sup>. Ulysse 31 fait la connaissance de Sisyphes<sup>117</sup>. Ces incursions dans d'autres légendes de la mythologie sont légitimées par l'esthétique de feuilletage de *l'Odyssée*, qui semble former un canevas idéal pour l'écriture d'une série.

---

<sup>113</sup> Suzanne SAID, *Homère et l'Odyssée*, Éd. augmentée et mise à jour. Paris, Belin, 2010. p.228-29

<sup>114</sup> *Circe*, Chapitre X.

<sup>115</sup> *La Dernière Odyssée*, Chant 11

<sup>116</sup> *La Dernière Odyssée*, Chant 6

<sup>117</sup> *Ulysse 31*, Épisode 7

*I.3.3.2. Une esthétique sérielle*

*I.3.3.2.1. Construction*

Dans le chapitre de son essai intitulé « Du bon usage de Dallas », Florence Dupont développe sa théorie d'un rapprochement entre l'épopée homérique et le feuilleton américain des années 70-80. Selon elle, *Dallas* et *l'Odyssée* ont en commun de ne pas présenter de chronologie linéaire :

On s'aperçoit alors que le récit ne respecte aucune chronologie, certains épisodes ont lieu à la fois avant et après d'autres épisodes. (...) Présent, passé, avenir, les épisodes sont simultanés ou indépendants les uns des autres. Que JR reçoive un coup de revolver de sa maîtresse avant ou après que Bobby a racheté une raffinerie n'a aucune importance, comme Ulysse peut aller chez les Lestrygons avant ou après avoir abordé à l'île des Cyclopes. Dallas est potentiellement ramifiable à l'infini, comme *l'Odyssée*<sup>118</sup>.

On peut en effet voir, dans la construction narrative des aventures d'Ulysse, une esthétique sérielle qui relève d'une réception très contemporaine. Mathieu Letourneux, en retraçant les grandes évolutions du genre sériel depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, évoque l'apparition d'une structure qui semble déjà être celle de *l'Odyssée* :

Les dimensions du feuilleton n'étaient pas fixées, mais dépendaient du succès des œuvres. Dès lors, la structure des récits était ouverte et paratactique, de façon à ce que les auteurs puissent allonger ou raccourcir les textes à volonté. Le lecteur était de son côté plus sensible au niveau épisodique, considérant la superstructure du récit comme une garantie de clôture qui pouvait sans difficulté être inlassablement repoussée tant qu'elle était promise<sup>119</sup>.

Le retour d'Ulysse et de Télémaque à Ithaque serait la superstructure du récit de *l'Odyssée*, tandis que les aventures du père et du fils sur le chemin du retour peuvent être vus comme autant d'épisodes. Cette vision, qui correspond à une vision récente de la littérature et du divertissement peut contribuer à expliquer le succès de *l'Odyssée* et de ses reprises dans la culture contemporaine.

---

<sup>118</sup> Florence DUPONT, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*. Paris, Kimé, 2005. p. 77

<sup>119</sup> Nicolas GAILLE et Mélodie SIMARD-HOUDE, « La culture « populaire » dans ses contextes. Pour une poétique et une esthétique de la sérialité. Entretien avec Matthieu Letourneux. », *Revue Chameaux* — n° 7 — automne 2015. <https://revuechameaux.org/numeros/culture-pop/la-culture-populaire-dans-ses-contextes-pour-une-poetique-et-une-esthetique-de-la-serialite-entretien-avec-matthieu-letourneux/>

## I.3.3.2.2. Une narration cinématographique

Si l'on examine à présent un « épisode » de *l'Odyssee* d'un point de vue narratif, on peut y déceler des techniques employées par les scénaristes et réalisateurs contemporains de séries ou de films. Par exemple, le chant V débute par une assemblée des dieux. Les dialogues retranscrivent une discussion au sujet du sort d'Ulysse, qui permet un rappel des événements qui ont précédé l'épisode, mais aussi d'amplifier le suspense lié aux dangers qui attendent le père et le fils :

[Ulysse] se trouve dans une île, à l'épreuve de puissantes douleurs, au manoir de la nymphe Calypso. (...) Et maintenant on brûle de tuer son fils chéri, au cours de son retour au pays (...) <sup>120</sup>.

Missionné par Zeus, Hermès transmet à Calypso l'ordre de libérer le héros. Ulysse quitte l'île de Calypso, et repart à l'aventure. Poséidon, irrité, détruit son radeau, ce qui constitue la péripétie de l'épisode. Ulysse réussit à atteindre une plage et tombe d'épuisement : c'est la résolution provisoire de ses ennuis, que l'on peut qualifier de climax<sup>121</sup>. Le suspense est néanmoins maintenu, car le héros n'est pas tiré d'affaire, ce qui permet à la « série » de se poursuivre. A la fin du chant, c'est Ulysse lui-même qui entretient le suspense : « Oh ! Malheureux ! Quelle épreuve m'attend ? Que va-t-il m'arriver à la fin<sup>122</sup> ? ». L'épisode se clôt en même temps que les yeux d'Ulysse dans un effet qu'on pourrait qualifier anachroniquement de cinématographique : « Alors Athéna lui versa sur les yeux un sommeil qui entoura d'un voile ses paupières et le délivra bien vite de la dure fatigue<sup>123</sup> ». Nous quittons donc Ulysse endormi sur une plage, après avoir survécu à un naufrage. Nous savons que nous ne le retrouverons

<sup>120</sup> « ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχων / νύμφης ἐν μεγάροισι Καλυψοῦς / (...) νῦν αὖ παῖδ' ἀγαπητὸν ἀποκτεῖναι (...) », HOMÈRE, *L'Odyssee*. Texte mis en ligne par l'Université de Louvain ([http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/homere\\_odyss05/lecture/1.htm](http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/homere_odyss05/lecture/1.htm)). Trad. Louis Bardollet, Paris, R. Laffont, 2011. p. 432 à 442.

<sup>121</sup> « Anglicisme désignant le nœud dramatique qui constitue le deuxième acte d'une unité dramatique, (...) résout les problèmes posés par l'action et apporte la réponse dramatique. », Yves LAVANDIER, *Construire un récit*. Bruxelles : les Impressions nouvelles, 2019. p.350

<sup>122</sup> « ὦ μοι ἐγὼ, τί πάθω; τί νύ μοι μήκιστα γένηται; », HOMÈRE, *Odyssee*, Chant V, v.465. Trad. Louis Bardollet : p. 442

<sup>123</sup> « τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη ὕπνον ἐπ' ὄμμασι χεῦ', ἵνα μιν παύσειε τάχιστα δυσπρονόου καμάτοιο φίλα βλέφαρ' ἀμφικαλύψας », HOMÈRE, *Odyssee*, Chant V, v.491-495. Trad. Louis Bardollet : p. 442

qu'au prochain chant. Ce procédé est très proche de ce que les scénaristes américains nomment « *cliffhanger*<sup>124</sup> ».

#### I.3.4. Proximité historique de l'épopée avec la fantasy et la science-fiction

Dans son *Dictionnaire de la fantasy*, Anne Besson étudie les liens étroits que l'épopée entretient avec les genres contemporains que sont la fantasy et la science-fiction. Il est utile de retracer brièvement l'évolution de ces liens. Ainsi, les épopées homériques sont désignées comme « précurseurs sacrés » du genre dans l'article « Ancêtres de la fantasy »<sup>125</sup>. Cette proximité s'explique par existence d'un « courant de fantasy antique » né à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui s'est ensuite développé dans années 1930 à 1950. Les auteurs, comme Tolkien, possèdent une formation classique. Les univers de fantasy qu'ils développent en sont imprégnés. Puis, à partir des années 1990, la fantasy s'approprie massivement la matière antique, vue comme une alternative à l'univers médiéval et un hommage à une mythologie partagée. D'autre part, la fantasy peut être considérée comme une catégorie large qui regroupe différents types de récits. L'article « épopée<sup>126</sup> » développe l'idée que la fantasy reprend le genre épique dans un sens large et affaibli, en l'actualisant : le parcours des personnages devient plus individuel, et le rapport au sacré est modifié. Or *l'Odyssée*, par rapport à *l'Iliade*, est une épopée qui présente un parcours plus individuel car centré sur le personnage d'Ulysse. Cette caractéristique la rapproche de l'épopée de fantasy, pour laquelle elle constitue une source privilégiée :

La fantasy se rapproche encore plus de l'épopée quand les auteurs entreprennent d'en réécrire une. (...) la guerre de Troie et ses conséquences, telle que les racontent *l'Iliade*, *l'Odyssée* et *l'Enéide*, apparaissent comme l'un des sujets récurrents dans la fantasy contemporaine. (...) Toutes ces œuvres proposent un récit renouvelé de l'histoire légendaire de la guerre de Troie, en se glissant dans les interstices et les silences des épopées homériques et virgilienne et en poussant au premier plan les personnages secondaires de celles-ci (...). Ces réécritures (...) opèrent toutes une remise en question du système de valeurs de l'épopée héroïque<sup>127</sup>.

<sup>124</sup> Yves Lavandier en donne une définition : « Une accroche (« cliffhanger » en anglais) est un nœud dramatique placé à la fin d'une œuvre et destiné à susciter, chez le spectateur, l'envie de connaître la suite. ». Yves LAVANDIER, *La dramaturgie : l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Nouvelle édition. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2019.

<sup>125</sup> Anne BESSON, *Dictionnaire de la fantasy*. Paris, Vendémiaire, 2018. p.19

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.118

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.121



Les romans de Miller et de Clavel, en mettant en avant les personnages de Circé et Niréus, correspondent à ce procédé privilégié de la fantasy<sup>128</sup>. En cela, ils sont des prolongements de *l'Odyssée* au XXI<sup>ème</sup> siècle. On peut parler d'une forme de transfert générique : la fantasy est devenue, à l'époque contemporaine, un des supports privilégiés de l'épopée homérique. Cette dernière partage avec la science-fiction de nombreux points communs : présence de héros à la trajectoire extraordinaire, aventures, motif du voyage vers l'inconnu, et présence du merveilleux qui, dans *l'Odyssée* comme dans la science-fiction, sert à l'exploration des possibles.

Ainsi, les univers de science-fiction répondent plutôt à ce que nous appellerons la logique de l'appareil, en ce sens que les phénomènes merveilleux mis en scène sont maîtrisables, maîtrisés, et de ce fait enseignables et infiniment reproductibles. Ces merveilles ne sont pas l'effet d'un don divin mais d'une maîtrise toute humaine d'ordre technologique ou scientifique<sup>129</sup>.

A la différence du merveilleux, la science-fiction peut expliquer tous les phénomènes extraordinaires du récit par le progrès scientifique ou technologique, et par la diversité et l'immensité de l'espace. Or, pour les créateurs d'*Ulysse 31*, il s'agit également de trouver un équivalent au monde que connaissaient ou s'imaginaient les Grecs anciens pour les spectateurs de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle :

En devenant un dessin animé pour la jeunesse, *l'Odyssée* subit de nombreuses transformations. Les scénaristes décident de situer l'action au XXXI<sup>ème</sup> siècle, « époque suffisamment lointaine pour que les questions du voyage spatial et du déplacement plus vite que la lumière soient résolues » mais aussi parce qu'à leurs yeux, « l'espace est, pour les enfants de 1980, le seul équivalent possible à la Méditerranée des auditeurs de l'Antiquité »<sup>130</sup>.

Pour les créateurs d'*Ulysse 31*, il s'agit de plonger les jeunes spectateurs de la série dans la même immensité inconnue que les Grecs anciens qui écoutaient *l'Odyssée*. La perception du

---

<sup>128</sup> La remise en question des valeurs épiques que ces œuvres mettent en avant à travers leurs personnages sera étudiée plus particulièrement dans la seconde partie de ce mémoire.

<sup>129</sup> Isabelle PERIER, « Fantasy et science-fiction : transcendance et appareil, révolution et conservation », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF, *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID*, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales ». in Collection Essais. Paris, Bragelonne, 2007. pages 87 à 100.

<sup>130</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », in M. Bost-Fievet et S. Provini, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*. Paris, Classiques Garnier, 2014. p.136

monde s'étant considérablement modifiée et élargie, l'espace est considéré comme un « équivalent ». La science-fiction peut donc être vue comme une actualisation du merveilleux antique.

## I.4. Rapprocher *l'Odyssee* du lecteur

Les œuvres de la culture pop rendent *l'Odyssee* proche du public en modernisant l'épopée homérique jusqu'à la fondre dans les genres contemporains. Cette transposition s'accompagne d'une volonté de transmettre certains éléments de mythologie ou de civilisation antiques. Ainsi, les auteurs contemporains perpétuent l'image de *l'Odyssee* comme texte fondateur, et pilier de l'éducation.

### I.4.1. Portée pédagogique de l'épopée homérique

*L'Iliade* et *l'Odyssee*, depuis l'Antiquité grecque, sont considérées comme des textes pédagogiques. Bernard Legras, dans un chapitre de *l'Éducation et culture dans le monde grec*, rappelle l'importance des épopées homériques dans l'éducation antique :

Les poèmes homériques sont à la base de la *paideia* grecque, ce terme grec ayant le double sens d'éducation et de culture. Ce mot a la même étymologie que le verbe *paideuô*, « former, éduquer », qui dérive lui aussi du mot *pais*, « l'enfant ». Platon, qui veut écarter de sa cité idéale ce type de poésie, reconnaît cependant, dans la *République* (606e), qu'Homère « a été l'éducateur de la Grèce et (que)... pour l'administration et l'éducation des hommes, il mérite qu'on le prenne et qu'on l'étudie. » (...) Ils [les poèmes homériques] ont été créés pour des aristocrates, qui prenaient plaisir à les entendre pendant les banquets (...) et qui y trouvaient le système de valeurs qu'ils entendaient affirmer. Homère se fait leur porte-parole<sup>131</sup>.

Les valeurs transmises par les épopées homériques sont religieuses et sociales : le respect des dieux, « l'éthique héroïque » qui doit respecter les valeurs d'un « groupe social » aristocratique, auquel appartiennent Achille et Ulysse.

---

<sup>131</sup> Bernard LEGRAS, « Chapitre I. Le monde d'Homère », dans : *Éducation et culture dans le monde grec. VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, sous la direction de LEGRAS Bernard. Paris, Armand Colin, « Cursus », 2002, p. 4-14. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/education-et-culture-dans-le-monde-grec--9782200262877-page-4.htm>

Xénophon cite ainsi, au IV<sup>e</sup> siècle, dans le *Banquet* (III, 5-6), l'exemple de l'Athénien Nikératos qui connaît par cœur toute *Illiade* et toute *Odyssée*. Une telle aptitude mnémotechnique est exceptionnelle pour un Grec cultivé qui n'est pas rhapsode. Elle résulte de la volonté de son père qui l'a obligé à un tel exercice, voulant qu'il devienne « un homme de bien », façonné par l'idéal aristocratique. Les papyrus scolaires grecs de l'Égypte hellénistique attestent qu'Homère est l'auteur le plus utilisé à tous les niveaux de l'enseignement. Les maîtres vont étudier aussi bien le vocabulaire homérique que des extraits de son œuvre<sup>132</sup>.

Il est intéressant de comparer l'importance d'Homère dans la formation des jeunes Grecs, bien que celle-ci ne concerne qu'une élite dans l'Antiquité, avec la présence des textes homériques dans les programmes scolaires actuels. Dans le système français, l'épopée est présente au cycle 3 (CM1-CM2-6<sup>ème</sup>), dans l'axe du programme de français qui s'intitule : « Imaginer, dire et célébrer le monde - Récits de création ; création poétique »<sup>133</sup>. Les enseignants sont invités à étudier « différents récits de création, appartenant à différentes cultures et des poèmes de célébration du monde et/ou manifestant la puissance créatrice de la parole poétique ». Les enjeux sont à la fois « littéraires et de formation personnelle » : la forme poétique du texte a autant d'importance que les « questions fondamentales » et la « conception du monde » qu'il présente. Cependant, à la différence de l'éducation antique, ces valeurs sont mises à distance d'une part par l'éloignement temporel et culturel, d'autre part par une comparaison, encouragée par les programmes, avec d'autres « textes fondateurs » comme la Bible ou le Coran<sup>134</sup>. L'expression « textes fondateurs » n'est pas anodine : les épopées homériques sont considérées comme le berceau de la littérature et de la culture européenne. D'une part, les textes d'Homère sont considérés comme les premiers récits occidentaux, d'autre part, le rayonnement de la culture grecque antique dans l'histoire européenne rend leur lecture incontournable. A ce titre, elles prennent place au début du cycle 3, au moment où les élèves français, formés à la lecture et à l'écriture à l'école élémentaire, entament l'étude de textes littéraires. *L'Odyssée*, avec les contes, fait ainsi partie des premiers textes « savants » avec lesquels les jeunes collégiens sont en contact. Cependant, ce contact s'effectue d'une manière différente de celui que connaissaient les élites athéniennes de l'Antiquité : de nos jours, ces lectures doivent être adaptées à un large public, et servent de porte d'entrée à l'étude de l'Antiquité au sens large.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Voir le site Eduscol : <https://eduscol.education.fr/document/16459/download>

#### I.4.2. *La Dernière Odyssée* et *Ulysse 31* : promenade pédagogique dans l'intertexte antique

La fin du XX<sup>ème</sup> siècle voit se développer des pratiques pédagogiques qui passent par l'introduction de la littérature jeunesse et des supports audiovisuels à l'école.

En 1989, le recteur M. Migeon, enregistrant la réalité d'un échec scolaire massif, en a analysé les causes pour avancer seize propositions(...). Enfin, avec les programmes officiels de 2002, une dernière étape a été franchie, la littérature est entrée dans les programmes de l'école élémentaire et la littérature dite de jeunesse a été pleinement légitimée (...)<sup>135</sup>.

Les réécritures des classiques ont toute leur place dans ce renouvellement. *La Dernière Odyssée* et *Ulysse 31* participent à cette mission pédagogique. Pourtant, ce sont les deux œuvres du corpus qui s'écartent le plus de la trame narrative de *l'Odyssée*. Celle-ci devient en réalité un prétexte pour « visiter », grâce au voyage et à l'errance des héros, différentes légendes. Hervé de la Haye évoque la superposition, dans *Ulysse 31*, des aventures d'Ulysse avec celles d'autres héros ou personnages antiques, comme Thésée, Orphée, ou Œdipe :

Ce nouvel Ulysse peut vivre ses propres aventures tout autant que les aventures d'autres héros de l'Antiquité : Ulysse est condamné à pousser le rocher de Sisyphe, Ulysse rencontre le Sphinx, Ulysse s'assied sur la chaise de l'oubli, Ulysse affronte le Minotaure, Ulysse accompagne Orphée qui cherche Eurydice au royaume d'Hadès<sup>136</sup>.

La série semble ainsi vouloir recréer un parcours dans les aventures les plus connues de la mythologie. Néanmoins, la transposition dans un univers de science-fiction pose des limites à la portée pédagogique de cette promenade : les monstres sont transposés dans un autre univers et le mythe antique n'est pas accessible immédiatement<sup>137</sup>. Certaines légendes de la mythologie (qu'elles figurent ou non dans *l'Odyssée*) sont cependant expliquées selon un procédé récurrent : au début de la majorité des épisodes, un personnage explique à Ulysse où il se trouve,

---

<sup>135</sup> Sylviane AHR, Max BUTLEN, « Présence et usages de la littérature de jeunesse à l'école et au collège », *Le français aujourd'hui*, 2015/2 (n° 189), p. 37-54. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-francais-aujourd-hui-2015-2-page-37.htm>

<sup>136</sup> *Op. Cit.*, p.144

<sup>137</sup> Nous reviendrons dans la troisième partie de ce mémoire sur les enjeux de ces transpositions.

et qui sont les créatures en présence, dans une séquence que l'on peut qualifier de didactique. C'est le cas de l'épisode 26, « Le royaume d'Hadès ». Orphée se fait guide des Enfers et en explique le fonctionnement à Ulysse, notamment le rôle de Charon. De même, dans l'épisode 7, le châtement de Sisyphe fait l'objet d'une longue séquence : dans un désert, un homme épuisé détruit des sphères métalliques et doit les faire tomber dans un trou profond. C'est le dialogue entre Ulysse et Sisyphe qui révèle le nom du personnage et l'associe à sa punition. Malgré l'écart entre le mythe originel et sa réécriture dans un univers de science-fiction, cette présentation donne l'essentiel des informations au sujet de Sisyphe, qui est condamné pour l'éternité à accomplir une tâche difficile et absurde.

Interrogé par la RTS, le réalisateur principal de la série, Bernard Deryiès, revient sur le contexte dans lequel "Ulysse 31" est arrivé : « On a eu très vite du succès, notamment grâce aux enseignants qui ont rapidement compris l'intérêt pédagogique de la série, parce que les élèves étaient curieux de savoir ce qu'était l'Odyssee. Les producteurs étaient très contents car il y avait une référence culturelle. C'est ce que cherchaient les chaînes françaises à l'époque<sup>138</sup>. »

Malgré les modifications importantes de la diégèse de l'épopée homérique, *Ulysse 31* était donc considéré, à l'époque de sa diffusion, comme un outil pédagogique destiné à faire connaître *l'Odyssee*. Cette dimension pédagogique est liée au succès de la série, qui a pu se démarquer des autres productions du moment par sa fonction « culturelle », et sans doute être bien vue des parents.

Dans *La Dernière Odyssee*, la volonté de présenter certains traits de civilisation grecque antique aux lecteurs est manifeste. D'une part, l'auteur intègre, à la fin de son roman, une « table des héros, des créatures et des dieux »<sup>139</sup>. Ces pages présentent succinctement mais précisément les personnages et créatures rencontrés par Niréus au cours de son voyage. D'autre part, la plupart des aventures du héros sont l'occasion d'une leçon de civilisation. Par exemple, alors que Niréus et ses compagnons sont assaillis de flèches, Démodocos lui explique, ainsi qu'au lecteur, qui sont les Amazones :

---

<sup>138</sup> *Séries*, « 40 ans après, la série franco-japonaise "Ulysse 31" revient encore », 27/07/2021, propos recueillis par Witold LANGLOIS, site de la RTS :

<https://www.rts.ch/info/culture/series/12366816-40-ans-apres-la-serie-francojaponaise-ulysses-31-revient-encore.html>

<sup>139</sup> Cette table se trouve entre les pages 218 à 221

- Mais enfin ! s'emporta Niréus. Qui sont ces gens qui nous criblent de flèches ?
- Ce sont les Amazones, répondit Démodocos.
- Les Amazones ? Je croyais que leur royaume se situait dans le nord, sur les pentes du Caucase, en Scythie ou en Thrace !
- C'est un peuple nomade, expliqua l'aède. Elles se déplacent sans cesse<sup>140</sup>...

Un peu plus loin, c'est Niréus, en tant que témoin de la guerre de Troie, qui prend la parole pour retracer l'histoire de la reine Penthésilée :

Nous savons que vous aviez envoyé un contingent d'Amazones chez le roi de Troie. Penthésilée, votre reine, était à sa tête. Elle accomplit de nombreux exploits devant les remparts, tua de nombreux Achéens. Mais un jour, elle rencontra Achille au pied léger et il fut le plus fort, il la tua<sup>141</sup>.

Les Amazones organisant des jeux funèbres en l'honneur de Penthésilée, c'est l'occasion d'en décrire le déroulement. Ainsi, la nouvelle reine ordonne : « déshabillez-vous ! Il faut être nu pour participer aux épreuves »<sup>142</sup>. Au chapitre suivant, les épreuves sont énumérées, ainsi que la tradition du bûcher funéraire :

Les disciplines allaient être les suivantes : d'abord le pugilat, puis le disque, le tir à l'arc, la course à pied et enfin la course de chars. Les épreuves se tiendraient dans le camp, en vue du bûcher de Penthésilée.

Celui-ci avait été dressé devant la paroi de la gorge. C'était un empilement de rondins de cent pieds de côté au sommet duquel le corps de la défunte reine était allongé, une pièce d'or dans la bouche afin de payer son passage aux Enfers<sup>143</sup>.

Le voyage de Niréus est d'abord un voyage pédagogique dans l'Antiquité : chaque étape est prétexte à un petit exposé, par le biais de la narration. *La Dernière Odyssée* reprend en charge le rôle pédagogique qui était celui de *l'Odyssée* antique, creuset de la civilisation grecque. Comme *Ulysse 31*, elle y intègre d'autres légendes et personnages, mais contrairement à la série d'animation, l'univers antique de la narration peut être le lieu d'informations exactes, et permet

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 105

de donner un aperçu fidèle de certains traits de civilisation et de mythologie. L'intégration des éléments encyclopédiques à un récit d'aventures et la répartition entre les personnages du rôle de professeur permettent au lecteur d'apprendre en se divertissant. Cette analyse rejoint celle d'Anne Besson dans un article de la revue « NVL » :

Il faut avoir bien conscience que les romans merveilleux pour la jeunesse de la fantasy sont sans doute aujourd'hui le premier vecteur de diffusion de connaissances sur les mythologies, à côté d'un système scolaire qui tend lui-même à prendre appui sur leur succès, et ce de plus en plus : depuis dix ans, les jeunes enseignants comme les jeunes bibliothécaires et documentalistes sont issus des générations baignant dans cet univers culturel. (...) Avec la fréquentation de la mythologie de fantasy, mélange de reprises « fidèles » et de variantes individuelles qu'il faut savoir détecter, une assimilation de savoirs se produit en tout cas, sans contredire en rien le plaisir pris à l'évasion fictionnelle : (...)ici la mythologie est manifestement attrayante. Voilà une chose qu'il fait plaisir d'apprendre, et même une pédagogie qui se fait argument de vente <sup>144</sup> !

Les romans de fantasy comme *La Dernière Odyssée* ont donc une fonction pédagogique assumée, qui se combine avec le plaisir de la lecture. Aux professeurs d'expliquer aux élèves ce qui relève de l'invention et de la mythologie grecque. Les éditions Flammarion, qui ont réédité le roman en 2012, ont élaboré un dossier à destination des professeurs de collège<sup>145</sup>. Ce dossier invite les enseignants à comparer *l'Odyssée* à sa réécriture :

Récompensé par le prix Imaginales 2009 du roman jeunesse, le texte de Fabien Clavel est d'une lecture aisée et entretient un véritable suspense qui motive la lecture jusqu'à son terme. (...) La cohérence psychologique des personnages est propre à susciter l'attachement des lecteurs et à maintenir intact l'intérêt qu'on leur porte tout au long du récit. De plus, le professeur pourra facilement établir des parallèles entre les personnages du roman et ceux de *L'Odyssée* (...) : la lecture cursive sera ainsi l'occasion de saisir la notion de réécriture. Par ailleurs, les références à la mythologie antique sont toutes attestées. Elles renvoient principalement aux textes antiques d'Hésiode et d'Homère : à l'intérêt pour la fiction en elle-même se superpose donc, de façon ludique, l'approfondissement de certaines notions mythologiques fondamentales (...) Ainsi, l'assimilation par les élèves de connaissances des textes antiques s'en trouvera-t-elle largement facilitée<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Anne BESSON, « À quoi sert la mythologie en fantasy pour la jeunesse ? », NOUVELLES DU LIVRE JEUNESSE Nous Voulons Lire encore ! TRIM/MARS2020, n° 223, p. 11.

<sup>145</sup> <https://editions.flammarion.com/la-derniere-odysee/9782081249974>

<sup>146</sup> *Ibid.*, dossier pédagogique des éditions Flammarion (accessible avec un compte enseignant).

L'aspect divertissant est explicitement désigné comme la qualité première du roman de Clavel. La « lecture aisée » et le « suspense » servent de point de départ à la « connaissance des textes antiques » : le roman de fantasy est ici considéré comme une véritable démarche pédagogique, un « facilitateur », pour reprendre le vocabulaire utilisé par les auteurs du dossier.

On retrouve la même volonté pédagogique, plus discrète cependant, dans *Circe* de Madeline Miller. Ainsi, le début du roman donne des informations sur les origines de Circé, et fournit des éléments précis sur les origines du mot *nymphé* : « Dans notre langue, il ne signifie pas uniquement déesse, mais aussi jeune mariée<sup>147</sup> ». La romancière insère ainsi régulièrement des passages d'ordre explicatif dans son récit.

#### I.4.3. Le manga : mettre *l'Odyssée* à la portée du plus grand nombre

Le manga *l'Iliade et l'Odyssée* est l'œuvre du collectif de scénaristes et dessinateurs japonais Banmikas, qui s'est spécialisé dans l'adaptation d'œuvres classiques de la littérature et de la philosophie. Le manga donc fait partie d'un ensemble d'ouvrages explicitement destinés à diffuser des œuvres « savantes » auprès du jeune public :

Également connu sous le nom de Variety Artworks, la Team BANMIKAS est une équipe de production spécialisée dans le manga, ayant travaillé sur 139 ouvrages. On retrouve notamment la collection "Manga de dokuha" ("Lire avec le manga"), série d'adaptation de grands classiques de littérature en manga publiée chez East Press (...) <sup>148</sup>.

La dimension pédagogique est donc une volonté affichée par l'éditeur Soleil Manga, qui, sur son site internet, présente l'œuvre de la manière suivante : « L'adaptation en manga de *l'Iliade et l'Odyssée* d'Homère, deux œuvres basées sur la mythologie de la Grèce Antique et acclamées comme étant les plus grands poèmes épiques grecs<sup>149</sup>. »

---

<sup>147</sup> « In our language, it means not just goddess, but bride », Madeline MILLER, *Op.Cit.* p.1, traduction de Christine Auché p. 9.

<sup>148</sup> <https://www.manga-news.com/index.php/auteur/Variety-Artworks>

<sup>149</sup> Fiche web du manga *l'Iliade et l'Odyssée* sur le site de l'éditeur : <https://www.editions-soleil.fr/mangas/series/serie-l-iliade-et-l-odysee/album-l-iliade-et-l-odysee>



Cette présentation insiste sur l'aspect patrimonial des épopées homériques, mais également sur l'enjeu du manga, qui est une adaptation au service de l'œuvre classique. Un journaliste du site *Chromabox*, spécialisé dans l'actualité des jeux vidéo et des mangas, a publié une critique à l'occasion de la première publication de *l'Iliade et l'Odyssee*, en 2021. Son discours insiste sur le rôle du manga dans la diffusion des « grands classiques » :

Le manga ne peut bien sûr pas relater la totalité des événements de l'œuvre originale, ce ne serait pas possible en [un] seul tome, il en faudrait tout une collection, mais on retrouve bien le fil conducteur. L'idée est de faire découvrir le récit, et pourquoi pas, de donner envie de lire le bouquin. (...) La première partie, *l'Iliade*, relate donc la guerre de Troie, et la seconde, *l'Odyssee*, le retour de cette guerre d'Ulysse, roi d'Ithaque, vers son foyer où l'attendent sa femme Pénélope et son fils Télémaque. Ces [deux] récits sont des œuvres majeures de la littérature classique, et ont déjà été adaptées dans tous les formats possibles. Le manga étant maintenant un support incontournable, il est logique que de nouvelles générations puissent découvrir Homère dans ce format. Petite particularité d'ailleurs : le livre se lit dans le sens occidental<sup>150</sup>.

Les auteurs ne prétendent pas transposer l'intégralité de *l'Odyssee* mais de « donner envie » de la lire, par l'intermédiaire d'un support qui suscite l'engouement des jeunes (les « nouvelles générations »). Il s'agit donc d'une réécriture qui cherche à respecter le plus possible une lecture plutôt scolaire du poème antique :

La formule est attrayante et efficace. Débarrassés des éventuelles entraves liées à leur format originel, *Ulysse, Divine comédie* et *L'Iliade et l'Odyssee* adoptent un rythme nouveau, plus léger, auquel s'ajoutent des dessins engageants, venant supplanter certains des descriptifs qui auraient pu rebuter le lecteur profane. Ce qu'on perd en densité, en liant et en poésie, on le gagne en construction figurative et en dynamisme. (...) *L'Iliade et l'Odyssee*, ainsi superposés, voient leur récit conçu en écho éclater plus que jamais au grand jour. (...) *L'Iliade et l'Odyssee*, avec ses guerres claniques et ses interventions des Dieux sur la destinée des hommes, est certes quelque peu schématisé mais reste clair au lecteur<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Article daté du 20/01/2022. <https://chromabox.com/blog/critique-l-iliade-et-l-odysee-d-homere-l-adaptation-manga.html>

<sup>151</sup> Jonathan FANARA, « Trois chefs-d'œuvre de la littérature classique adaptés en manga aux éditions Soleil », [lemagducine.fr](http://lemagducine.fr), janvier 2022. <https://www.lemagducine.fr/a-lire/bd-mangas/ulysses-divine-comedie-iliade-critique-manga-10045745/>

Cette critique élogieuse souligne l'adaptation de *l'Odyssee* aux goûts supposés d'un « lecteur profane », qui recherche des images explicites et des rebondissements, quitte à délaissé certains aspects essentiels de l'épopée homérique, comme la poésie et la nuance. Jean-Marie Bouissou<sup>152</sup> parle de « produit culturel global » dont la plasticité et le caractère immédiatement accessible permettent d'y insérer efficacement une œuvre classique.

Le manga réalise ainsi le tour de force d'être à la fois « très plein » et « très vide ». Il est bourré de matériaux de notre inconscient collectif, de personnages et de rebondissements. Mais n'imposant à son lecteur ni une tonalité, ni un héros, ni un sens univoque, le manga est vide, ou du moins infiniment plastique. Cette plasticité explique qu'il ait pu sortir de sa sphère culturelle et historique d'origine et que, dans son lectorat français, l'on trouve aussi bien des collégiens de province et des chômeurs des cités que des financiers ou des marketeurs « bobos » sortis des plus grandes écoles<sup>153</sup>.

On entrevoit donc en quoi le manga peut être un vecteur privilégié d'une large transmission d'une œuvre classique comme *l'Odyssee* : sa malléabilité lui permet d'être le support de n'importe quelle œuvre, et de parler à un lectorat extrêmement varié.

Si l'on observe la narration du manga *L'Iliade et l'Odyssee*, on constate qu'elle suit précisément le déroulement des événements des deux épopées. Au début du livre, une double page présente les « personnages principaux », de *l'Iliade* sur la page de gauche, de *l'Odyssee* sur la page de droite. Les épisodes sont représentés de manière simple et explicite. Par exemple, lors de l'arrivée d'Ulysse sur l'île des Cyclopes, les étapes du récit qui sont nécessaires à la compréhension de l'épisode sont présentes : la végétation qui recouvre l'île occupe une vignette, ainsi que la grotte de Polyphème. Le texte est simplifié : par exemple, la demande d'hospitalité qu'Ulysse adresse au cyclope est résumée en trois bulles :

Ô géant ! Pardonne notre insolence, pour être entrés chez toi sans permission ! nous nous sommes égarés ici en essayant de rentrer chez nous ! Nous venons te demander s'il était possible de nous reposer un peu en ces lieux !

---

<sup>152</sup> Jean-Marie BOUISSOU, « Pourquoi aimons-nous le manga ? Une approche économique du nouveau soft power japonais », *Cités*, 2006/3 (n° 27), p. 71-84. DOI : 10.3917/cite.027.0071. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cites-2006-3-page-71.htm>

<sup>153</sup> *Ibid.*

La réponse de Polyphème est également très brève mais suffit à souligner l'incivilité du cyclope: « Je suis le cyclope Polyphème. Vos problèmes ne m'intéressent pas. Et je n'accueillerai personne que je n'apprécie pas. » La violence de la scène où Polyphème dévore les compagnons d'Ulysse est représentée à l'aide d'onomatopées caractéristiques du genre de la bande dessinée : « craac », « munch », « miam ». Des points d'exclamation soulignent la surprise des humains. De la même manière, la fabrication du pieu qui aveugle le cyclope n'est pas montrée. Le pieu est dessiné au moment où les compagnons s'apprêtent à l'enfoncer dans l'œil du monstre endormi, geste qui est représenté par un « tchac » sonore et un jet de sang. L'effet de la célèbre ruse d'Ulysse tient en deux vignettes efficaces : sur l'une, Polyphème, l'œil fermé et sanguinolant, crie : « On essaie de me tuer ! Personne essaie de me tuer ! ». Sur la vignette suivante, deux cyclopes perplexes s'exclament simplement « hein ? ».



Extrait du manga *L'Iliade et l'Odyssée*. Editions Soleil, 2021.

L'efficacité narrative du manga tient donc aux procédés liés à son genre : des images précises, un langage simple et l'emploi d'onomatopées explicites. Le discours intérieur d'Ulysse, présent dans *l'Odyssée*, où il est le narrateur de l'épisode, est réduit au minimum dans le manga et transposé dans un registre familier : « Bon sang ! Si nous ne partons pas vite d'ici... ».

Ce type d'adaptation est dans l'air du temps. En effet, le ministère de l'éducation nationale vient d'annoncer la distribution, au printemps 2023, d'une version adaptée de *l'Odyssée* aux enfants pour leur entrée en sixième :

Tous les élèves de CM2 recevront en 2023 une nouvelle édition de *L'Odyssée* d'Homère, adaptée par Murielle Szac et illustrée par Catel. Cette création originale est éditée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais dans le cadre du partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse pour l'opération "Un livre pour les vacances". Cette épopée grecque, transmise oralement puis fixée par l'écriture il y a environ 2800 ans dans un long poème attribué à Homère, a touché, depuis l'Antiquité, des générations d'enfants. Puissant récit du périlleux retour d'Ulysse au pays natal, cette œuvre majeure du patrimoine mondial sera aussi pour les élèves une invitation au voyage qu'est toute lecture. Murielle Szac, par son écriture, emmène les jeunes lecteurs dans le mythe et leur permet d'en ressentir la puissance et d'en entendre l'oralité originelle. Catel, par la beauté de ses illustrations, fait voir le mouvement et les émotions qui animent les personnages, en renouvelant une autre tradition : celle de la représentation picturale des aventures d'Ulysse, qui a émaillé l'histoire de l'art. Ensemble, elles ont créé une œuvre originale et contemporaine. En mettant particulièrement en lumière les figures féminines de l'Odyssée - femmes, déesses, sirènes - qui peuplent l'aventure, elles nous font redécouvrir l'importance de leur rôle, actrices à chaque étape de l'histoire<sup>154</sup>.

La présentation du projet montre ce que l'on souhaite actuellement transmettre de *l'Odyssée* à la jeunesse : à la fois patrimoniale et source de divertissement, elle est donnée à lire sous une forme adaptée. Le travail de réécriture de l'épopée antique permet de mettre les jeunes élèves en contact avec le mythe. Ce contact, sous-entend l'Éducation nationale, ne pourrait se faire à travers le texte d'origine, illisible pour de jeunes lecteurs d'aujourd'hui. L'un de ces moyens de transmission est l'illustration, qui n'est pas absente de l'épopée antique, mais utilisée dans ce type d'adaptation pour jeter un pont entre *l'Odyssée* et le jeune lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, qui vit dans une société de l'image (télévision, publicité, cinéma, et plus récemment, réseaux sociaux). La nouveauté consiste à faire de l'illustration un vecteur de sens : la transmission de *l'Odyssée* ne se fait plus seulement oralement ou par écrit, mais également par le visuel. L'accent est pourtant mis, dans la présentation du ministère, sur le respect d'une tradition orale et « picturale ». La réécriture proposée, illustrée et simplifiée, n'est donc pas incompatible avec le caractère « originel » du poème : ce procédé est au contraire une manière de transposer

---

<sup>154</sup> <https://www.education.gouv.fr/un-livre-pour-les-vacances-2023-l-odysee-d-homere-357713>

l'essence de *l'Odyssee* à l'époque contemporaine, avec des moyens modernes et à la portée du plus grand nombre. Dans la préface de sa traduction de *l'Odyssee*, Emily Wilson, spécialiste d'Homère, évoque son premier contact avec l'épopée :

Quand j'avais huit ans, mon école primaire a monté une version (très) abrégée de *l'Odyssee*, avec costumes, chants, et danses. (...) Ce spectacle a constitué un tournant dans ma vie. J'en étais émerveillée, (...) parce que l'histoire de ce récit évoquait une atmosphère particulière : un monde de magie et d'aventure, de cultures diverses (humaines et non humaines, accueillantes et meurtrières, étrangères et familières), et la lutte d'un individu pour sa survie, et son droit de rentrer chez lui. Cette expérience m'a par la suite poussée à lire toute la mythologie grecque que j'ai pu trouver, y compris différentes versions de *l'Odyssee*. Plus tard, j'ai appris le grec et le latin, j'ai étudié les lettres classiques à Oxford et les ai enseignées. Pendant toutes ces années, depuis cette prestation enfantine, *l'Odyssee* ne m'a jamais quittée<sup>155</sup>.

Ce souvenir est emblématique de la portée pédagogique des réécritures d'Homère. D'une part, la transposition et l'adaptation de *l'Odyssee* dans un genre accessible au jeune public passe par une abréviation ludique, afin de susciter l'intérêt des enfants. Cette simplification a permis, pour Emily Wilson, d'accéder à une forme de compréhension immédiate du merveilleux épique, qu'elle rapproche spontanément des genres fantastiques (« magie ») et du récit d'aventures. D'autre part, cette expérience a été pour elle le point de départ d'une découverte de la mythologie, puis de *l'Odyssee*, puis des lettres classiques : ainsi, la pièce de théâtre simplifiée l'a menée *crescendo* vers une culture de plus en plus savante et une connaissance de plus en plus précise d'Homère.

#### I.4.4. *Circe* : revêtir *l'Odyssee* comme un vêtement qui nous va

Cette expression, empruntée à Christiane Deloince-Louette et Agathe Salha, décrit la manière dont la production culturelle actuelle adapte les poèmes homériques :

Il y a longtemps que nous avons adopté-adapté *l'Iliade* et *l'Odyssee*, que nous avons cherché à rapprocher de nous leur étrangeté - celle de la langue grecque et du monde grec antique -, que nous avons cherché à faire en sorte qu'elle nous convienne, que nous puissions la revêtir comme

---

<sup>155</sup> « Emily Wilson, Préface à *l'Odyssee* (2017) ». Article traduit dans le cadre du projet TTT (« Textes théoriques en traduction ») mené par l'équipe de TRACT au sein du laboratoire PRISMES (EA 4398, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)., [https://ttt.hypotheses.org/799#\\_ftnref9](https://ttt.hypotheses.org/799#_ftnref9)

un vêtement qui nous va, malgré les transformations nécessaires qu'entraînent les changements de générations<sup>156</sup>.

La métaphore du vêtement évoque les changements de mode, et donc de goûts du public, auxquels les œuvres *pop* s'efforcent de s'adapter. En outre, un « vêtement qui nous va », c'est aussi un vêtement dans lequel nous nous sentons bien : il s'agit donc de créer une familiarité, une forme de connaissance intime entre *l'Odyssée* et le lecteur ou spectateur d'aujourd'hui. Madeline Miller, enseignante de formation, tente de réaliser ce rapprochement entre l'Antiquité, qu'elle connaît bien, et les lecteurs contemporains. Pour cela, elle crée une forme d'immersion<sup>157</sup> dans l'univers de *l'Odyssée*, en soulignant l'humanité des personnages qu'elle met en scène :

La culture, la technologie, notre vision du monde ont changé, mais les réactions fondamentales de l'être humain – la jalousie, le deuil, l'orgueil, l'amour, le courage, l'abnégation – sont encore bien vivantes. (...) Les mythes sont intemporels car ils sont malléables. Chaque génération peut les réécrire, les redécouvrir, les développer... Ils ont une capacité infinie à se réinventer pour refléter le moment présent. Certains des éléments que j'ai utilisés pour écrire *Circé* n'étaient pas dans le texte originel – je les ai interprétés depuis mon point de vue contemporain, et je pense que c'est tout à fait légitime. C'est ce pour quoi les mythes sont faits<sup>158</sup>!

Les commentaires des lecteurs et lectrices sur le site *Audible*, où le roman est disponible en version audio, témoignent de la réussite de ce projet :

J'ai adoré ce livre, très bien écrit, passionnant. Un personnage complexe, une relecture surprenante du mythe. On a accès à une psychologie du personnage qui est rarement présentée<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Christiane DELOINCE-LOUETTE et Agathe SALHA, *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVIe-XXIe siècle)*. Grenoble : UGA éditions, 2021, page 6.

<sup>157</sup> Nous revenons plus précisément sur ce procédé au cours de la partie II, à propos de l'évolution du registre épique.

<sup>158</sup> Mélina JUIN, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021. <https://elephant-larevue.fr/thematiques/madeline-miller-la-profondeur-des-mythes-vient-de-la-multiplicite-des-interpretations-quils-permettent/>

<sup>159</sup> Commentaire d'un acheteur anonyme, 18/11/2022. url : <https://www.audible.fr/pd/Circe-Livre-Audio/B0B3F2B33J>

Belle revisite de l'histoire de Circé, figure mythologique féminine peu exploitée. J'étais grande amatrice de mythologie au lycée, et je ne m'y étais pas replongée depuis. Quel plaisir de me remettre en tête tous ces mythes et ces personnages <sup>160</sup> !

Les commentaires saluent à la fois la complexité et la « psychologie » du personnage de Circé et la présence du « mythe », de la « mythologie ». Le succès des romans de Miller repose en grande partie sur le rapprochement qu'elle a su créer entre la justesse des allusions mythologiques et la présence de personnages typiquement romanesques : Circé s'exprime à la première personne du singulier, et toutes ses pensées sont décrites. Ce choix narratif est né sous l'influence de théâtre de Shakespeare réécrivant lui-même Homère :

En grandissant, je suis tombée amoureuse de Shakespeare. Son œuvre m'a beaucoup influencée. C'est d'ailleurs après avoir monté *Troïlus et Cressida*, la version shakespearienne de *l'Iliade*, que j'ai décidé d'écrire *Le Chant d'Achille*. Travailler sur cette pièce, pouvoir jouer avec la narration et prendre part au modelage de l'histoire m'ont permis de réaliser que je pouvais allier ma passion pour l'histoire antique et mon envie d'écrire. (...) Pour moi, Shakespeare crée quelque chose de très différent de la mythologie : les mythes nous montrent de grandes actions sans laisser paraître les monologues intérieurs, alors que lui nous montre ces délibérations internes. Lorsque j'écris, j'imagine mon personnage sur une scène en train de raconter son histoire dans un de ces longs monologues (...) <sup>161</sup>.

C'est donc d'un enthousiasme de jeune spectatrice que sont nés les récits de Miller, qui se caractérisent par l'usage quasiment exclusif de la focalisation interne. Ainsi, dans la première partie de *Circe*, le père de Circé, Hélios, doit punir Prométhée pour prouver son obéissance aux dieux olympiens. Ce dernier est condamné à être fouetté en public. Le châtiment est décrit à travers le point de vue interne de la jeune nymphe Circé. La description est à la fois visuelle, olfactive, auditive :

D'énormes torches aux escarboucles précieuses luisaient sur les murs, et nymphes et dieux de toutes sortes se rassemblèrent dans leur lumière. (...) Sa voix résonna sur le plafond, un aboiement aussi guttural que celui d'un chien de chasse qui appelle sa proie. (...) L'air était

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, 02/02/2023

<sup>161</sup> Mélina JUIN, *Op. Cit.*

saturé de l'odeur de l'ichor, aussi riche que le miel. Des filets de sang incandescent couraient encore le long de ses jambes. Mon pouls battait dans mes veines. Savait-il que j'étais là<sup>162</sup> ?

C'est la richesse sensorielle de l'évocation qui permet aux lecteurs de se plonger dans la mythologie. Dans la dernière citation, la mention de la peur de Circé et le discours indirect libre qui suivent le tableau du dieu blessé insèrent pleinement la punition de Prométhée dans le romanesque, permettant au lecteur de voir la scène à travers les yeux de la narratrice. La démarche de Madeline Miller a été critiquée, à la fois par le milieu universitaire et par les critiques littéraires. Dans son article « *Le Chant de Patrocle* (2012) et *Circé* (2018) de Madeline Miller : Homère en partage », Sylvie Humbert-Mougin estime que l'épopée homérique n'est qu'un décor utilisé par Miller à des fins marketing :

Loin de toute prétention à la légitimité littéraire, les récits de Miller empruntent leurs codes narratifs aux fictions de grande diffusion de sa génération et de celle de ses élèves, son public cible (...). Les deux romans de Madeline Miller manifestent moins un «

d'Homère<sup>163</sup>» qu'une forme de disponibilité non discutée et non problématique des Anciens. (...) Les personnages légendaires de Miller (Achille, Patrocle, Briséis, Circé) parlent la même langue que leurs lecteurs et ont des préoccupations analogues : amitiés, relations amoureuses, sexualité, rapports intergénérationnels et familiaux, insertion dans le groupe. (...) Mais la référence antique y joue, comme dans un jeu vidéo, le rôle d'un décor, certes soigneusement documenté, mais dont l'unique ambition reste de contextualiser agréablement, par le double exotisme du lointain et de l'ancien, un récit dont les enjeux sont, quant à eux, bien actuels et pertinents pour le public d'aujourd'hui<sup>164</sup>.

Évoquant la critique très négative que Daniel Mendelsohn, lui-même auteur d'une *Odyssée*, a publié dans le *New York Times*<sup>165</sup>, Sylvie Humbert-Mougin souligne

---

<sup>162</sup> « Huge torches carbunched with jewels glowed from the walls, and by their light gathered nymphs and gods of every variety. (...) Her voice echoed off the ceiling, raw and baying, like a hunting dog calling down its quarry. (...) the smell of the ichor drenched the air, thick as honey. The rivulets of molten blood were still tracing down his legs. My pulse struck in my veins. Did he know I was there? », Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 14 à 16. Trad. Christine Auché : pages 30 à 33

<sup>163</sup> Cette expression empruntée à Pierre Judet de la Combe, titre d'un colloque universitaire qui s'est tenu en 2020 interroge les enjeux des abondantes réécritures des épopées homériques dans la culture contemporaine : <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/6394>

<sup>164</sup> in Claire LECHEVALIER et Brigitte POITRENAUD-LAMESI, *Un besoin d'Homère* (de la fin du XXe siècle à aujourd'hui), Ed. du Septentrion, à paraître.

<sup>165</sup> « *Une Odyssée* de Daniel Mendelsohn (2017) : la nostalgie d'un Homère européen », *Ibid.*, page 73.



les risques que font peser sur l'œuvre homérique les nouveaux « partages de l'antiquité » et ses reprises *mainstream* dont les romans de Miller sont une parfaite illustration; la connivence des étudiants avec l'épopée et ses personnages manifeste une dilution de l'autorité du modèle antique autant qu'elle renvoie le professeur à la dépossession d'un objet démocratisé dont il n'a plus l'exclusivité<sup>166</sup>.

Miller utiliserait donc le mythe d'Ulysse comme un décor attirant pour un roman qui n'aurait rien d'une réécriture mais relèverait davantage, comme le souligne Mendelsohn, d'une « improbable chimère juxtaposant la tête d'un roman de jeune adulte, le corps de l'*Illiade* et les membres de Barbara Cartland<sup>167</sup>. » Miller, par la précision de ses références mythologiques, réussit en effet à superposer en permanence les préoccupations contemporaines des personnages et le contexte mythologique qu'elle décrit. Le résultat est-il pour autant une « chimère » ? Dans la scène citée plus haut, Prométhée peut certes être vu comme un super-héros déchu, son sang « incandescent » s'échappant de ses blessures. Néanmoins, la mention de l'ichor, sang des dieux auquel Miller tente de donner une odeur, place la scène dans la lignée des descriptions de dieux blessés de l'*Illiade*, comme au chant V, où Aphrodite est blessée par Diomède : « Et le sang immortel de la déesse de couler, la lymphe<sup>168</sup>, telle qu'elle coule aux dieux bienheureux... ». En outre, derrière cette volonté de rendre le mythe plus proche, que les critiques attribuent à la tradition pédagogique anglo-saxonne, se trouve également un geste politique, que l'on peut rapprocher de la démarche de vulgarisation entreprise par le manga :

Je pense que derrière la passion des États-Uniens pour Rome et la Grèce antique se cache une explication assez dérangeante, en lien avec une histoire empreinte de colonialisme et d'un statut illégitime de nation privilégiée. Parmi ceux que l'on appelle les Pères fondateurs, beaucoup étaient passionnés par l'Antiquité – ils ont voulu ériger les États-Unis en héritiers de la démocratie grecque. Je suis très critique face à cette dynamique. (...) Les lettres classiques sont souvent considérées comme un gage de légitimité, hissées au sommet de tout ce qui est juste et puissant. Les États-Unis, en déclarant « Nous sommes la nouvelle cité sur la colline ! »,

---

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 73 : « [...] the head of a young adult novel, the body of the “Iliad” and the hindquarters of Barbara Cartland », Daniel Mendelsohn, *The New York Times*, 27.04.2012.

<sup>168</sup> (ἰχώρ / *ichor* dans le texte grec), traduction de Louis Bardollet, op. cit. p. 65

s'approprient ainsi le pouvoir et la légitimité associés à ce statut. Mais ce mythe a été largement contredit par l'histoire, particulièrement ces dernières années<sup>169</sup>.

Romancer *l'Odyssée* pour la rendre accessible au plus grand nombre, c'est la faire descendre de son piédestal, dans une démarche à la fois pédagogique et politique : le texte d'Homère appartient à tout le monde. Dans ce mouvement de réappropriation et de mise à disposition des œuvres patrimoniales, la culture pop peut se permettre d'enrichir *l'Odyssée* en utilisant des sources et références qui la font dialoguer en permanence avec la culture contemporaine.

## Conclusion de la partie I

La présence de *l'Odyssée*, dans le paysage culturel contemporain, est pétrie de paradoxes : considérée comme « classique » et « savante », berceau d'une culture considérée comme élitiste, elle contient pourtant en elle des éléments que la culture pop affectionne, comme l'art du récit à suspense ou les prémices d'une écriture cinématographique. Les auteurs des œuvres de notre corpus, qui sont aussi des lecteurs admiratifs d'Homère et parfois des enseignants, instaurent avec *l'Odyssée* un dialogue parfois ambigu, entre hommage et mise à distance. Fabien Bièvre-Perrin, dans sa conclusion au colloque « Antiquipop », explique l'origine de ce dialogue par la nature même de la culture pop :

Mais la culture pop, c'est aussi et avant tout ce que veulent voir les publics pour lesquels elle est créée. Pour répondre à ce désir, l'art populaire doit être réflexif et ses créateurs doivent donc connaître leur assistance, à la recherche constante de nouveauté, pour y trouver un reflet : de nouveaux publics sont ainsi créés en permanence, constituant un « peuple » changeant. (...) Mais que vient faire l'Antiquité dans cette foule indiscernable ? La convergence, cette réappropriation, c'est l'essence même de la culture populaire contemporaine, saturée de récits : la prétendue universalité de l'Antiquité en a fait l'un des outils de la pop. Ingrédients qui font que la pop est politique et peut, alors même qu'elle les uniformise, intégrer les individus<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Mélina JUIN, *Op. Cit.*

<sup>170</sup> Fabien BIÈVRE-PERRIN, Conclusion. Pourquoi étudier la rémanence de l'Antiquité dans la culture contemporaine ? In : *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* [en ligne]. Lyon : MOM Éditions, 2018, <http://books.openedition.org/momeditions/3389>

Cette réflexivité, on l'a vu, repose sur des procédés variés et s'appuie sur des éléments narratifs et thématiques de *l'Odyssée* qui permettent de tisser un lien entre l'œuvre antique et les goûts du public contemporain. Se pose alors la question du sens que les œuvres pop donnent, implicitement ou explicitement, à ces re-créations de *l'Odyssée*. Une *Odyssée* réinterprétée, réappropriée, est-elle encore *l'Odyssée* ? La volonté pédagogique des œuvres de notre corpus va de pair avec une modification profonde du texte homérique, non seulement dans sa forme, mais également dans la signification que revêt le parcours du héros et les éléments mythologiques qui y sont évoqués. Le but est d'offrir *l'Odyssée* au public mais celle-ci garde-t-elle sa portée première ? Éprouvons-nous, en lisant *Circe*, la *Dernière Odyssée*, le manga *l'Iliade et l'Odyssée*, et en regardant *Ulysse 31*, les mêmes émotions que les auditeurs des aèdes de l'Antiquité ?

## Partie II. *L'Odyssee* adaptée, transposée, corrigée.

Réécrire *l'Odyssee* implique de profondes transformations : comme nous l'avons évoqué au cours de la première partie de cette étude, la démarche de transmission et de rapprochement implique un éloignement de l'œuvre source. Que reste-t-il de *l'Odyssee* après une telle métamorphose ? Une *Odyssee* réécrite, réinterprétée, relue au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle porte-elle encore en elle un peu de celle que récitaient les jeunes hommes de l'élite athénienne il y a 2000 ans ? Peut-on encore saisir, en regardant *Ulysse 31* ou en lisant *La Dernière Odyssee* et *Circe*, des bribes du modèle aristotélicien de l'épopée ? En réinterprétant la matière odysseenne, ces œuvres n'éloignent-elles pas *l'Odyssee* du lecteur-spectateur, en recréant une nouvelle œuvre coupée de l'ancienne ? A cette problématique se mêle la question économique, indissociable de la culture pop : les œuvres de notre corpus sont créées pour correspondre aux attentes d'un public très différent des auditeurs de l'Antiquité. Cette dimension commerciale implique des transformations supplémentaires. En effet, au-delà de la fonction de transmission, la culture pop a pour première fonction de divertir. Comment s'articule la transmission de l'épopée antique et le divertissement proposé par ces reprises, qui jouent sur des codes très contemporains ? Comme l'évoquent Ariane Eissen et Sylvie Humbert-Mougin dans leur article « Le geste de la transmission au risque du marketing » :

La transmission est-elle censée souligner le caractère intemporel de l'objet transmis ? Vise-t-elle à le ressusciter au présent, à le faire advenir sur une scène contemporaine ? Ou à lui laisser son statut de trace du passé, en le déplorant, en le critiquant ? Ou encore à combiner tel ou tel de ces aspects<sup>171</sup> ?

Transposer *l'Odyssee* est donc un geste paradoxal, qui assure la survie de l'hypotexte tout en le modifiant. Les œuvres de notre corpus proposent une version parfois tronquée ou simplifiée de l'épopée homérique, tout en la rendant lisible pour le public contemporain.

---

<sup>171</sup> Ariane EISSEN et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, « Le geste de la transmission au risque du marketing » dans *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité*, dir. par Ariane Ferry et Véronique Léonard-Roques, © Publications numériques du CÉRÉDI, « Carnets comparatistes du CÉRÉDI », n° 1, 2021, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1113>.

Afin d'apporter un éclairage à cette question, nous proposons de prendre pour objet d'étude le registre épique et sa transposition dans les œuvres du corpus. S'il subit de nombreux changements et semble calibré pour correspondre à un certain type de public, l'épique, au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, est toujours vivant, mais repose sur des procédés nouveaux. La seconde question étudiée est celle des corrections de *l'Odyssée*, que proposent la plupart des œuvres choisies pour cette étude. Si ces corrections reposent parfois sur un parti-pris idéologique qui conduit à proposer une vision déformée du texte et du monde homériques, elles permettent l'émergence d'un nouvel héroïsme, reflet des aspirations du public.

## II.1. Plaire au plus grand nombre : l'épique à l'épreuve de la culture pop

Nous nous proposons d'examiner le devenir de la notion d'épique, qui semble fondatrice de *l'Odyssée*, dans les œuvres du corpus. Il convient de rappeler ce que l'on entend par « épopée » et « épique ». Judith Labarthe en donne, dans son introduction, une définition provisoire : « un long poème narratif en style élevé célébrant les hauts faits d'un héros, et traitant de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires »<sup>172</sup>. Les reprises de notre corpus ne correspondent plus tout à fait à cette définition : créés dans un contexte de divertissement, leur style n'est pas « élevé » mais propre aux genres auxquels elles sont apparentées. Les thèmes qu'elles traitent ne sont pas liés à la mise en valeur d'une nation ou d'une religion. Dans le *Dictionnaire de la fantasy* d'Anne Besson, l'article « épopée<sup>173</sup> » développe l'idée que la fantasy reprend le genre épique dans un sens large et affaibli, en l'actualisant : le parcours des personnages devient plus individuel, et le rapport au sacré est modifié. Quant à la notion de gravité, elle est, dans *l'Odyssée* comme dans les œuvres du corpus, liée au registre tragique : Aristote associe en effet épopée et tragédie, car l'épopée en serait une forme primitive<sup>174</sup>. L'épopée, au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, n'a donc plus le même sens qu'à l'époque de *l'Odyssée*. On peut néanmoins associer aux œuvres de notre corpus la notion

---

<sup>172</sup> Judith LABARTHE. *L'épopée*. (A. Colin, 2006). p.14

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.118

<sup>174</sup> « L'épopée va de pair avec la tragédie dans la mesure où elle est une représentation en langage versifié de gens moralement bons. Mais elles diffèrent en ce que l'épopée n'utilise qu'un seul type de mètre et qu'elle est un récit. », ARISTOTE, *Op.Cit.*, p. 103

d'*épicisme* qui, d'après Judith Labarthe, « désigne le caractère épique, ce qui fait l'essentiel de l'épopée (de la même façon que Barthes nommait littérature ce qui faisait qu'un texte était littérature). ». Quant à l'adjectif « épique », il s'applique à toute forme d'héroïsme :

présent depuis la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle (chez du Bartas ou d'Aubigné par exemple), [il] coexiste avec « héroïque » pendant un temps où ce dernier est plus répandu, puis peu à peu le supplante au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle, jusqu'à prédominer dans l'usage qui est le nôtre<sup>175</sup>.

Le terme est même passé dans le langage familier au sens de « mémorable », « extraordinaire », et le Larousse lui donne pour synonyme l'adjectif « homérique »<sup>176</sup>. Ce qui se définissait par un « style élevé » sert désormais à qualifier, dans le langage familier, tout ce qui sort de l'ordinaire et donne à voir une forme d'« intensité » et de « grandeur »<sup>177</sup>. L'hyperbole est une figure privilégiée de l'épique. Il semble donc facile de qualifier d'épique tout récit qui met en avant des aventures qui sortent de l'ordinaire. Ainsi, *Circe* et *La Dernière Odyssée* ne sont pas des épopées, mais contiennent de l'épique :

L'épopée déborde parfois au-dehors des textes à forme poétique pour aller s'incarner dans le roman (...). Faut-il alors parler de roman épique, d'épopée romanesque, ou de souffle épique au cœur de ces romans, qui incontestablement sont liés à l'épopée par des critères très profonds<sup>178</sup> ?

Non seulement les reprises de *l'Odyssée* sont épiques au sens où elles sont centrées sur un héros (Ulysse 31, Niréus, Circé, ou Ulysse pour le manga), et décrivent des faits extraordinaires et tragiques, mais elles sont rattachées à l'épopée d'Homère par une relation hypertextuelle, ce qui les lie doublement au genre de l'épopée.

Il s'agit dans cette partie d'observer le devenir de ce caractère épique dans un contexte de création lié à l'industrie du divertissement. Ces œuvres sont en effet modelées par certaines directives, contraintes ou choisies, dont l'objectif commun est de toucher le plus large public possible. Comment ces contraintes transforment-elles la nature de l'épique dans ces œuvres ?

---

<sup>175</sup> Judith LABARTHE. *Op.Cit.*, p.15

<sup>176</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pique/30496>

<sup>177</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hom%C3%A9rique/40221>

<sup>178</sup> Judith LABARTHE, *Op.Cit.*, p.16

Les contraintes de production et de rentabilité conduisent-elles à un appauvrissement de sens par rapport à l'épopée antique, ou au contraire à l'émergence d'un « nouvel épique » ?

### II.1.1. *Ulysse 31* : un épique pour enfants

Les conditions de production de la série *Ulysse 31* sont bien documentées, et donnent un aperçu des contraintes auxquelles les créateurs ont dû se plier. Dans son article « Ulysse dans l'espace », Hervé de la Haye, qui s'est entretenu avec Jean Chalopin et Nina Wolmark, en donne quelques détails. Ainsi, les compagnons d'Ulysse sont figés dès le premier épisode pour des raisons économiques :

Beaucoup des infléchissements que subit le texte d'Homère sont dus aux limites que pose évidemment la réalisation d'un dessin animé traditionnel. Les producteurs japonais font très tôt remarquer à Jean Chalopin et Nina Wolmark qu'il ne sera pas possible à Ulysse de vivre ses aventures avec ses compagnons comme c'est le cas chez Homère : animer un équipage entier épisode après épisode serait infiniment trop coûteux. Le scénario s'adapte à la contrainte budgétaire et dès le premier épisode, les compagnons se retrouvent figés par Zeus (...)<sup>179</sup>.

Cet élément nouveau enrichit la narration à plusieurs niveaux. D'une part, comme le souligne l'auteur, « la quête d'Ulysse devient double : retrouver le chemin de la Terre pour rentrer chez lui, et vaincre la malédiction de Zeus pour rendre la vie à ses compagnons. » D'autre part, le « tragique de ces corps suspendus dans le vide en attendant une improbable résurrection » produit un effet pathétique efficace :

De plus, les scénaristes s'offrent un ressort supplémentaire puisqu'il leur sera permis, à trois reprises, de rendre la vie aux compagnons d'Ulysse le temps d'un épisode (ép. 8, « La Révolte des compagnons » ; ép. 16, « Circé la magicienne » ; ép. 20. « Le Magicien noir »).

Ce choix scénaristique, guidé par une exigence technique, permet d'ajouter du suspense à la narration, de doubler la quête d'Ulysse, mais aussi d'infléchir l'image de héros en le présentant comme un homme protecteur et altruiste, ému devant le spectacle de ses compagnons figés, et se battant sur tous les fronts (rentrer chez lui, sauver ses compagnons). Cette insistance sur le

---

<sup>179</sup> « Ulysse dans l'espace », in Mélanie Bost-Fievet et Sandra Provini, éd. *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain: fantasy, science-fiction, fantastique*. Rencontres 88. Paris: Classiques Garnier, 2014. p.139

tragique et l'émotion n'est pas éloignée de ce que dit Aristote de l'épopée : « L'épopée va de pair avec la tragédie dans la mesure où elle est une représentation en langage versifié de gens moralement bons <sup>180</sup> ». Cependant, cette image d'Ulysse exemplaire correspond aussi à la dimension familiale de ce divertissement télévisuel.

La même double lecture est perceptible dans l'expression des registres pathétique et tragique. Ils sont les moteurs d'*Ulysse 31*, et leur omniprésence naît de la contrainte du genre sériel. La division en épisodes correspond à l'unité de l'intrigue décrite par Aristote :

(...) il faut construire les intrigues comme dans les tragédies, c'est-à-dire de manière dramatique, avec une action formant une unité en un tout complet qui a un début, un milieu et une fin, afin que cette représentation procure le plaisir qui lui est propre, tout comme le fait un animal qui forme une unité et un tout.<sup>181</sup>

En effet, chaque épisode d'*Ulysse 31* est construit selon une structure bien définie qui se rapproche de celle d'un conte : situation initiale qui montre Ulysse, les enfants et Nono dans le vaisseau *Odysseus*, anomalie ou élément perturbateur provoqué par la proximité d'une nouvelle planète ou d'un nouvel ennemi, péripéties qui impliquent un danger de séparation de la famille, résolution qui consiste en une victoire d'Ulysse sur l'opposant mis sur son chemin. Chaque épisode forme donc une épopée miniature qui peut se regarder « à l'unité », indépendamment des autres, avec lesquels il forme néanmoins un tout :

La structure même du dessin animé, suite de 26 épisodes indépendants, détermine une relative autonomie des épisodes : le spectateur qui n'a pas vu l'épisode précédent ne se sent pas exclu - et de l'aveu même de Nina Wolmark, cela comporte l'avantage de désamorcer le risque d'une erreur de la chaîne dans l'ordre de diffusion. La situation initiale de chaque épisode est ainsi similaire, cette règle du statu quo condamnant le héros à un échec perpétuel : jusqu'à l'ultime épisode, qui permet le dénouement, il ne saurait être question qu'Ulysse progresse dans sa quête. Cela tire la série vers une logique plus proche de la tragédie que de l'épopée. Les dieux, cruels et exclusivement malveillants, forment un bloc unique contre Ulysse ; celui-ci incarne l'homme qui croit en sa liberté et se bat inlassablement contre le destin, bien qu'il sache qu'il ne peut rien contre la volonté des dieux<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> ARISTOTE, *Poétique*. in GF, no. 1637. Paris, Flammarion, 2021. p.103

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.152

<sup>182</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », *Op. Cit.*



Ainsi, l'effet tragique est renforcé par la répétition. A chaque nouvel épisode, Ulysse doit recommencer sa quête. La réitération se joue également sur le plan émotionnel : chaque épisode est calibré pour faire éprouver le même type d'émotion : terreur face à la cruauté des dieux, et pitié face à l'épreuve sans cesse répétée d'Ulysse. Or, Ulysse 31, qu'il remporte une victoire contre les dieux ou qu'il soit sauvé par Télémaque, est toujours sain et sauf à la fin de chaque épisode. L'itération est celle de l'épreuve et du tragique, mais aussi celle du « tout est bien qui finit bien » : chaque épisode étant construit à l'identique et débutant par une scène familiale dans le vaisseau, le spectateur sait que quoiqu'il puisse se produire, il retrouvera les personnages vivants et réunis au début de l'épisode suivant. Ce soulagement répété à la fin de chaque aventure peut être comparé à la notion de *terpein* que Florence Dupont définit ainsi :

En Homérie, les hommes viennent chercher dans les banquets un plaisir particulier fait de douceur, de chaleur et de réconfort. Pour désigner ce plaisir, le grec utilise un verbe spécifique ; le *terpein*, dont nous n'avons pas l'équivalent<sup>183</sup>.

*L'Odyssée*, chantée par l'aède, était source de *terpein* dans l'Antiquité. Dans la série *Ulysse 31*, ce sentiment résulte du plaisir de voir Ulysse et ses enfants réunis à la fin des vingt minutes d'épisodes. Le soulagement est d'autant plus grand que les mésaventures ont été dangereuses. Or, cet épique du soulagement est étroitement lié à la prise en compte du jeune public que vise la série : il n'est pas question de faire mourir Télémaque, Thémis ou Nono. C'est précisément à partir de ce personnage de robot que le dessin animé impose une autre forme d'épique. En effet, le robot Nono semble plutôt lié à l'univers de l'enfance, qui correspond au public-cible de la série d'animation, et de la science-fiction. Comment sa présence modifie-t-elle l'épique à l'œuvre dans *Ulysse 31* ? Il convient d'abord d'examiner son contexte de création. Hervé de la Haye explique que l'invention de Nono répond d'abord à une exigence des producteurs japonais :

Les producteurs japonais tenaient absolument à ce que les personnages soient accompagnés par un robot (...), un compagnon qui puisse tempérer par l'humour la gravité des intrigues et apporter une aide inattendue dans les situations apparemment sans issue (...). Dans le cas d'*Ulysse 31*, cette mascotte sera donc Nono le petit robot, offert à Télémaque au tout début du voyage. À plusieurs reprises, on peut d'ailleurs voir Nono perché sur l'épaule d'Ulysse ou de Télémaque

---

<sup>183</sup> Florence DUPONT. *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*. (Kimé, 2005). p.19

comme un petit animal. S'insèrent dans le récit de courtes séquences, souvent indépendantes, qui mettent en scène Nono et les enfants ou Nono et les autres robots dans un segment comique destiné aux spectateurs les plus jeunes<sup>184</sup>.

Le personnage de Nono remplit une double fonction : d'une part, il inscrit la série d'animation dans un genre et une époque : la science-fiction japonaise des années 70-80. D'autre part, il s'adresse par sa dimension enfantine à la plus jeune frange du public : « cadeau d'Ulysse, à Télémaque son fils », comme le chante le générique, Nono est un personnage attachant pour le jeune garçon, et aussi pour les jeunes enfants qui s'identifient à Télémaque et Thémis. De plus, il met à distance la gravité des dangers auxquels sont confrontés Ulysse et son équipage. Ces deux rôles visent à garantir à la série une audience jeune, et modifient la perception du danger :

Nina Wolmark, de son côté, insiste pour que Nono soit en même temps une sorte de Jimini Cricket qui, à l'instar du grillon dans le *Pinocchio* produit par Walt Disney, soit non seulement un personnage comique, mais aussi la conscience parlante et agissante des personnages qu'il accompagne. Ainsi, dans l'épisode « Les Sirènes », c'est accompagné de Nono qu'Ulysse s'aventure sur la mer peuplée des dangereuses sirènes et c'est Nono qui, le moment venu, refuse d'obéir quand Ulysse le supplie de le libérer de ses liens pour se jeter à l'eau. De même dans « Les Lotophages », Ulysse et Nono mangent tous deux la graine de loto qui rend amnésique, mais seul Ulysse en est affecté et Nono tente de rappeler Ulysse à son devoir<sup>185</sup>.

Le rôle donné par Nina Wolmark au robot peut s'apparenter à celui d'un compagnon toujours drôle et bienveillant, qui rappelle Ulysse à la morale, comme un dieu qui serait toujours du côté du héros. Fait de métal et de vis, c'est un personnage qui ne peut pas mourir, et qui possède une grande puissance : dans l'épisode « Charybde et Scylla », Nono réussit à démasquer puis neutraliser un immense robot travesti en humain. Grâce à sa petite taille, il esquive les attaques du robot géant et s'accroche à lui dans un ballet comique (Thémis, spectatrice de la scène, rit à plusieurs reprises). Le combat épique entre deux êtres immortels devient une scène amusante destinée à faire rire les enfants. L'ennemi est définitivement éliminé par Ulysse dans un final à suspense, puisque le robot géant l'étrangle tout en étant transpercé par le sabre laser du héros : pendant quelques secondes, on ignore qui, d'Ulysse ou du robot, va céder le premier.

---

<sup>184</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », *Op. Cit.*

<sup>185</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », *Op. Cit.*

Ainsi, le personnage de Nono n'est pas uniquement d'accompagner et de divertir les enfants, personnages ou public de la série comme un accessoire. Ses interventions créent un avatar enfantin du héros épique, à la fois compagnon, conseiller, et combattant indestructible. Il fait le lien entre le sérieux de l'épopée et la légèreté naïve propre aux dessins animés. Grâce à lui, les enfants peuvent traverser les dangers de l'espace et affronter les dieux sans crainte.

### II.1.2. *La Dernière Odyssée* : un épique de cinéma d'action

Si *Ulysse 31* met en scène un épique pour enfants, l'épique de *La Dernière Odyssée* semble plutôt reprendre les codes du cinéma d'action contemporain. Il convient tout d'abord de donner une définition de ce qu'on entend par « film d'action » : il s'agit en réalité d'un genre difficile à circonscrire, parce qu'il peut s'inscrire dans plusieurs genres bien définis comme le policier ou la science-fiction. Sylvain Angiboust, auteur d'une thèse sur le cinéma d'action contemporain, en donne deux éléments essentiels : « l'action et le spectaculaire »<sup>186</sup>. Ces films, produits pour la plupart par les grands studios américains, se caractérisent par un enchaînement de scènes spectaculaires effectuées par un héros : combats, chutes, courses-poursuites, ainsi que par l'humour :

Les différents types d'humour que l'on retrouve dans le film d'action participent d'une définition sémantique du genre (...). Avec les nouveaux héros de l'ère du blockbuster, les personnages de Star Wars, Indiana Jones ou John McClane, le cynisme et l'ironie font place à une décontraction amusée, une capacité à rester drôle jusque dans les situations les plus périlleuses, mais sans porter atteinte à leur sérieux. L'humour caractérise alors l'humanité des personnages.<sup>187</sup>

Dans le chant 8, Niréus enchaîne une série d'actions qu'on imaginerait volontiers jouées par un personnage de film :

Il eut à peine le temps d'apercevoir un énorme rocher qui lui tombait dessus. Il se rejeta en arrière. La roche s'écrasa sur la corniche avec un fracas épouvantable. Le surplomb commença à se briser à son tour. Niréus vola vers l'intérieur du pic et attrapa l'extrémité d'un tapis. Pour

---

<sup>186</sup> Sylvain ANGIBOUST. *Le cinéma d'action américain contemporain : Une abstraction figurative*. Art et histoire de l'art. Université de Provence – Aix-Marseille I, 2010. Français. p. 29

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 39 et p.41.

la première fois, il se félicita qu'il fût tressé de fils d'or et d'argent. Le balcon s'écroula derrière lui, et il resta à battre des pieds dans le vide. Il resserra sa prise sur les fibres métalliques et se hissa dans la chambre à la force des bras<sup>188</sup>.

Les actions, transcrites par les verbes au passé simple, s'enchaînent à un rythme rapide. Les catastrophes s'accumulent également, comme si la scène avait été chorégraphiée afin de mettre en valeur la dextérité de Niréus: « la roche s'écrasa », « le balcon s'écroula ». Enfin, le héros, en pleine action, fait preuve de second degré : lui qui jugeait étrange l'obsession du roi Teuthras pour les décors métalliques, leur trouve soudainement une utilité. Dans ce passage, Niréus est tout à fait comparable à John McClane ou Indiana Jones.

De la même manière, les confrontations avec l'ennemi semblent écrites sur le modèle des films d'action. Ainsi, lors du chant 10, Niréus et ses compagnons sont confrontés aux Amazones, dont la présence se signale d'abord par des flèches :

Ils se cachèrent tant bien que mal derrière des rochers ou sous des chevaux. Des sifflements multiples déchirèrent le silence. La lance que Rhomos avait laissée appuyée contre la paroi rocheuse fut fendue en deux par la pointe d'une flèche. Une autre cloua le fourreau de l'épée au sol. Deux autres traits se plantèrent dans le poitrail des chevaux, qui s'écroulèrent dans un hennissement douloureux<sup>189</sup>.

Le point de vue interne permet de mettre l'accent sur le caractère redoutable des ennemies. Les flèches, sujets des deux dernières phrases de la citation, atteignent leurs cibles avec précision et annoncent la dangerosité extrême des Amazones, qui ne sont pas encore dans le champ visuel des héros, dont les qualités sont visiblement mises à mal par cette péripétie imprévue (bien loin de la maîtrise dont font preuve leurs ennemies, « ils se cachèrent tant bien que mal »). Ce décalage est déjà une forme d'humour : face aux guerrières, Niréus et ses amis, pourtant de la race des dieux et des héros, ne font pas le poids, ce qui souligne le caractère extraordinaire de leurs ennemies, et crée un effet d'attente de leur confrontation. Par la suite, l'entrée des Amazones est annoncée par une série de signes aussi spectaculaires que cinématographiques :

---

<sup>188</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p. 72

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

Une nouvelle volée de traits fendit le ciel. Ceux-ci se plantèrent devant les assiégés, traçant deux lignes qui formaient un chemin, puis ce fut le silence. (...) Un nuage de poussière apparut à l'entrée de la gorge, puis se répandit dans l'air. On entendait trembler le sol sous le martèlement des sabots<sup>190</sup>

Dans un geste qui implique un décalage comique avec la situation de danger, les guerrières parviennent à disposer leurs flèches sous la forme d'un chemin qui indique la marche à suivre aux personnages. Toujours sans être vues, elles sont annoncées par deux éléments classiques de l'arrivée d'un ennemi, la poussière et le bruit du galop, qui sont des signes visuels et auditifs. La mise en scène de cette rencontre pourrait aisément être transposée à l'écran, tant elle fait signe aux *topoi* des films d'aventure et péplums.

### II.1.3. Un épique de l'immersion

Le détour par le cinéma d'action invite à examiner la manière dont les réécritures de *l'Odyssée* impliquent le lecteur ou le spectateur en créant une forme d'immersion dans l'action. Ce concept récent et devenu « passe-partout » selon Jean-Marie Schaeffer<sup>191</sup>, est notamment utilisé pour décrire un « mode de réception des récits de fiction ». C'est dans ce sens restrictif que nous utilisons ce mot. Jean-Marie Schaeffer distingue quatre caractéristiques liées à l'immersion<sup>192</sup> : « un état d'activation imaginative », qui plonge le lecteur dans le monde fictionnel, « un dédoublement de mondes », qui lie le monde de la fiction au monde réel grâce à nos expériences personnelles, « un état dynamique », qui conduit le lecteur à avoir « envie de tout connaître de la vie des personnages romanesques, de leur destin et de l'évolution du monde où ils apparaissent », et enfin un « état d'investissement affectif », lié à une « forme d'empathie avec les personnages ». Ce procédé semble en lien avec le renouveau de l'épique dans les réécritures de *l'Odyssée*. Nous proposons ici d'en étudier plusieurs exemples qui utilisent des techniques propres à leur genre : le roman, la série d'animation, et le manga.

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>191</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, site *Fabula*, <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Immersion>

<sup>192</sup> Laurent JENNY, *La fiction, méthodes et problèmes*, 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html#fi020000>.

### II.1.3.1. L'épique romanesque

Dans les reprises romanesques comme *La Dernière Odyssée*, l'épique immersif passe par la focalisation interne, présente dans toutes les scènes de combat. Ainsi, l'affrontement entre Niréus et l'hydre<sup>193</sup> passe exclusivement par les cinq sens du héros :

Niréus comprit qu'elle allait cracher. (...) La mousse céda traîtreusement sous ses pieds ; il glissa. Dans sa chute, il vit un jet de poison s'envoler de la gueule de l'hydre (...). (...) la puanteur était épouvantable. (...) Il se sentit happé par les mâchoires puissantes ; le bouclier crissa mais ne céda pas. (...) Le guerrier s'envola tandis que le monde tournait autour de lui. Il heurta un mur et crut que ses membres se disloquaient. L'amertume qui monta dans ses narines lui indiqua qu'il était tombé dans la mer<sup>194</sup>.

La focalisation interne permet au lecteur de s'identifier à Niréus en vivant le combat. Le récit pénètre sa pensée et la rapproche d'une expérience commune : l'adverbe modalisateur « traîtreusement », en traduisant l'exaspération du personnage, le rend proche du commun des mortels : Niréus glisse, et s'en agace. Une fois le lecteur identifié à Niréus, ce dernier peut l'emporter dans un combat plus extraordinaire contre le monstre, jusqu'à la sensation, très familière, d'avalier de l'eau de mer.

### II.1.3.2. La musique comme vecteur de l'immersion dans l'épique

Dans la série *Ulysse 31*, la bande son joue un rôle capital. Outre le générique, qui est resté dans les mémoires, la musique est présente à chaque épisode, et souligne les différentes aventures et émotions vécues par Ulysse et son équipage. Le site de référence « Ulysse31 » publie une interview d'un des créateurs de la musique de la série<sup>195</sup> :

- Quelle était votre méthode de travail pour faire la bande son ? Regardiez-vous la série avant ?
- Nous n'avons jamais vu l'animation finalisée. Nous écrivions en fonctions de résumés de l'histoire et d'esquisses des personnages, en se concentrant sur la création de certaines émotions, par exemple, l'amour, la colère, le bonheur, la tristesse, le danger imminent, la victoire, etc ...

---

<sup>193</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, Chant 16,.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

<sup>195</sup> Le générique indique que la musique a été produite par OSMOND STUDIO, composée et arrangée par Denny Crockett et Ike Egan (Ed. Rasmus, New-York).

C'était un peu comme construire une maison en commençant par le toit. Mais au final, cela a bien fonctionné<sup>196</sup>.

La musique a donc été composée à partir des émotions suggérées par le scénario. Il est également fréquent que certains morceaux soient associés à un type de scène particulier. Si l'on prend l'exemple de l'épisode 4 « Chronos », on peut ainsi relever deux variations typiques des débuts d'épisodes : un début minimaliste, au piano accompagné de quelques notes de basse, mime l'errance dans l'espace et le suspense de l'aventure à venir. Soudain, au moment où les tridents attaquent l'Odysseus, la bande-son prend une coloration *rock* : les batteries sont très présentes et les guitares électriques saturées produisent une mélodie en tonalité mineure qui accentue le danger. La mélodie de la batterie et la ligne de basse sont très rapides, à l'image de l'action. À la fin de l'épisode, les violons soulignent, dans une mélodie symphonique, la joie de l'équipage qui se retrouve, sain et sauf. Ces musiques contribuent à l'immersion du public et à la montée de l'émotion. Interrogé au sujet de la puissance « space-opératique et emphatique<sup>197</sup> » de sa création musicale, le compositeur Denny Crockett évoque l'influence des films de l'époque :

Je pense que nous étions tous influencés par les films de « La Guerre des Étoiles » et « Star Trek » qui ont eu du succès partout dans le monde. J'étais fan de John Williams et d'autres qui ont contribué à créer ce genre de musique. Et comme nous n'avions pas d'images ni d'animations sur lesquelles nous baser, comme dans la plupart des cas, nous nous sommes plongés dans l'univers magique de ces films et avons imaginé notre propre vision qui a considérablement influé sur le produit final<sup>198</sup>.

Non seulement la bande-son d'*Ulysse 31* est créée pour produire un effet d'emphase lors des moments épiques, mais elle joue sur la référence, connue d'une partie du public, des blockbusters de la science-fiction des années 1970. L'immersion est donc double : en regardant *Ulysse 31*, le spectateur est plongé dans l'action, mais également dans un univers épique et grandiose qui englobe l'ensemble des productions culturelles épiques de l'époque.

---

<sup>196</sup> <http://ulyse31.saitis.net/dennycrockett.htm>

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*

*II.1.3.3. Le manga ou le genre immersif par excellence*

Dans le manga, l'immersion est un procédé essentiel qui passe par l'image : Frédéric Lebas, dans un article qui étudie les techniques visuelles de la bande dessinée japonaise et en retrace l'histoire, émet l'hypothèse que le style visuel du manga « renforcera[t] la tendance actuelle du principe d'immersion et d'imprégnation aux mondes fictionnels<sup>199</sup>. Citant le japonais Hiroki Azuma, auteur d'un ouvrage étudiant le phénomène des fans de manga<sup>200</sup>, l'auteur souligne que les lecteurs « ressentent une plus forte authenticité dans la fiction que dans le réel ». Le manga permet cette « immersion synesthésique, au sens des correspondances baudelairiennes », par un « décentrement temporel et spatial propre à la culture japonaise » :

L'élément séducteur du manga, c'est bien cette aptitude à saisir le réel et à le restituer par l'invention de procédés graphiques véhiculant des formes expressives au plus proche des forces vitales de la vie. (...) Les expressions nous parlent, parce qu'elles s'adressent directement à la subjectivité du regardeur sans passer par un mode discursif<sup>201</sup>.

Les expressions évoquées par Frédéric Lebas sont celles des visages des personnages, qui, dans le manga en général, expriment l'émotion de façon presque caricaturale. Cependant, l'immersion passe également par des procédés visuels comme l'enchaînement « de point de vue à point de vue », mis en évidence par Scott McCloud<sup>202</sup> :

Le « point de vue à point de vue » repose sur la juxtaposition de plusieurs angles de vue d'une même scène en alternant, par exemple, des gros plans et des grands angles, des vues latérales et frontales... Cette technique implique que le regardeur/lecteur recompose par imprégnation l'ambiance de la scène, afin qu'il puisse combler les vides laissés au regard par sa propre subjectivité<sup>203</sup>.

On peut observer cette technique dans les passages qui décrivent une confrontation ou un combat. Dans le face à face avec Poséidon (image 1), la page alterne entre le point de vue

---

<sup>199</sup> Frédéric LEBAS, « Le manga, mode exploratoire des « mondes (fictionnels) flottants » », *Sociétés*, vol. n° 106, n° 4, p. 45-56, mai 2010, doi: 10.3917/soc.106.0045.

<sup>200</sup> Hiroki AZUMA, *Génération otaku : les enfants de la postmodernité*. Paris, Hachette littératures, 2011.

<sup>201</sup> Frédéric LEBAS, *Op. Cit.* p. 49-51

<sup>202</sup> Scott MC CLOUD, *L'art invisible*, 1993, réédité en 2007.

<sup>203</sup> Frédéric LEBAS, *Op. Cit.* p. 52



d'Ulysse et celui du dieu en colère. L'immensité et de la mer et celle de Poséidon, qui la domine, sont ainsi mises en valeur, et, par contraste, la fragilité d'Ulysse, qui semble minuscule. Dans la dernière vignette, il est littéralement le jouet du dieu, qui le saisit de sa main. Les lignes diagonales, qui séparent les personnages et représentent le mouvement déchaîné des vagues, semblent vouloir entraîner Ulysse et le lecteur au fond d'un abîme.

L'image 2 est un extrait de la scène de l'arc, au moment où Ulysse rentre à Ithaque et affronte les prétendants. La partie verticale de la page donne trois points de vue différents, en trois vignettes, qui montrent l'habileté et la force d'Ulysse : un gros plan sur la flèche (les traits en diagonale suggèrent une fois de plus un mouvement puissant), un plan rapproché sur l'impact du tir dans le mur de la salle, et le visage de deux prétendants sidérés. Ces trois points de vue convergent vers un seul sens : le caractère extraordinaire de geste d'Ulysse. La quatrième vignette offre un point de vue large et surplombant sur la salle : l'œil est attiré par la flèche, seul élément du mur, vers lequel convergent les têtes des personnages.

Extraits du manga *L'Iliade et l'Odyssée*. Editions Soleil, 2021.



image 1

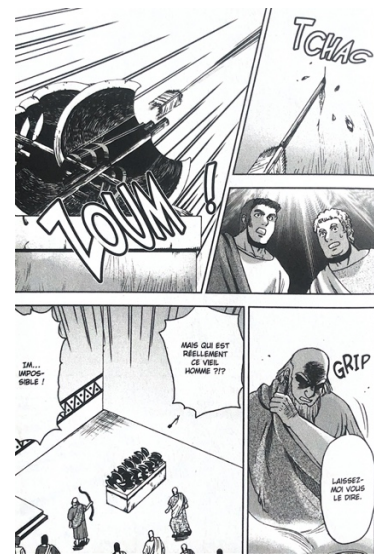


image 2

A la technique « point de vue à point de vue » s'ajoute l'utilisation des onomatopées, qui est un autre « vecteur formalisant le manga<sup>204</sup> », en « orient[ant] l'attention sur un personnage, un objet, ou l'intensité dramatique d'une scène<sup>204</sup> ». Dans ces deux pages, les onomatopées miment la violence de la scène : bruit d'immersion dans la mer, de saisissement, bruit sec de la flèche qui se plante. L'article de Frédéric Lebas se conclut par le constat suivant :

<sup>204</sup> Frédéric LEBAS, *Op. Cit.* p. 53. L'auteur cite ici l'ouvrage *Phénix. Le guide du manga*, Asuka, Paris, 2005, p. 26-57.

Le manga prédispose et augmente d'un cran supplémentaire cette tendance observable partout en Occident à vouloir s'immerger dans les univers dessinés, cinématographiques, animés, vidéo-ludiques, mondes virtuels en ligne<sup>205</sup>...

Le manga *Illiade et l'Odyssee* utilise le procédé de l'immersion, via des techniques propres à la bande dessinée japonaise, pour plonger le lecteur dans l'épique, qui se trouve transposé dans un média contemporain sans perdre en force. L'immersion répond ainsi à une demande implicite des consommateurs qui cherchent des œuvres de divertissement capable de les couper du monde réel en les faisant participer à un autre univers.

## II.2. Antiquité, guerre et violence

Afin de susciter l'intérêt d'un public avide de spectaculaire, les reprises de *l'Odyssee* tendent à mettre en relief la violence inhérente à l'épopée. Il est probable que ce procédé ait été utilisé par les aèdes eux-mêmes : *l'Odyssee* comporte de nombreuses scènes à la violence crue, citons l'épisode du cyclope qui fait jaillir les cervelles des compagnons d'Ulysse<sup>206</sup>. Cependant, il existe une tendance, dans les représentations contemporaines de l'Antiquité (péplums, séries, films, romans) à faire de la violence une des caractéristiques de cette époque, exploitant la fascination qu'éprouve le public pour une période lointaine et archaïque<sup>207</sup>. Cette esthétisation de la violence, qui répond donc à une visée commerciale, ne risque-t-elle pas de réduire *l'Odyssee* à une série de combats ?

---

<sup>205</sup> Frédéric LEBAS, *Op. cit.*, p. 55

<sup>206</sup> HOMERE, *Odyssee*, Chant IX : « ἀλλ' ὃ γ' ἀνάϊξας ἐτάροις ἐπὶ χειρας ἴαλλε, σὺν δὲ δύω μάρψας ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν », « A ces paroles le Cyclope ne répond rien. Il se lève brusquement, saisit deux de mes compagnons et les écrase comme de jeunes faons contre la pierre de la grotte : leur cervelle jaillit à l'instant et se répand sur la terre. » Texte et traduction d'Eugène Bareste, issues du site de Philippe Remacle : <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/table.htm>.

<sup>207</sup> Anne DEBROSSE souligne ce phénomène dans son introduction aux journées d'étude : *Le harcèlement sexuel dans l'Antiquité et sa réception contemporaine. Explorations et mises en question*, AVISA, les 7 et 8 juin 2022, Université de Versailles Saint-Quentin. Maureen ATTALI évoque une instrumentalisation de l'Histoire au profit d'un certain voyeurisme (« Les violences sexuelles, une esthétique pour les séries TV à sujets antiques ? Étude comparée de Xena la guerrière, True Blood, Rome et Domina »).

### II.2.1. *L'Odyssee* en manga : émotions et violence

La violence, des combats et des émotions, est l'un des moteurs de l'épicisme à l'œuvre dans le manga, et fait partie des traits fondamentaux du genre. Dans un article consacré à l'addiction aux mangas, Jacqueline Peignot commence par en rappeler les caractéristiques :

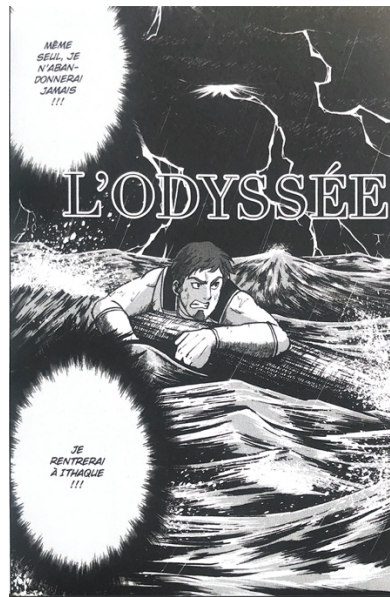
À travers les cases, chaque scène, chaque action sera dessinée. (...) Le manga utilise un découpage temporel proche du découpage cinématographique avec des cadrages et une décomposition du temps et de l'action. Les dessins sont en général moins statiques que dans les bandes dessinées occidentales. Ils sont concentrés sur deux thèmes : l'action et les émotions des personnages. Les personnages du manga ont presque toujours de grands yeux, pour renforcer l'expressivité du visage<sup>208</sup>.

L'action et l'émotion sont donc les principaux moteurs d'un manga : *l'Odyssee* est représentée à travers une succession d'actions accomplies par Télémaque puis par Ulysse. Les émotions sont essentiellement transmises par les visages des personnages. Le récit de *l'Odyssee* étant riche en rebondissements et en émotions fortes, l'épopée se coule parfaitement dans le moule du genre.

Ainsi, au début du récit correspondant à *l'Odyssee*, Homère, représenté en un aède aveugle et barbu jouant de la lyre, annonce un retour perturbé par des « périls plus terribles encore [que ceux de *l'Iliade*. » La double page qui suit cette annonce montre un début *d'Odyssee in medias res*, où l'invocation à la Muse est interrompue par une tempête. On découvre, dans les vignettes suivantes, que c'est Charybde qui la provoque. *L'Odyssee* débute donc par un épisode phare, qui souligne le caractère extrême du danger que court Ulysse. Le titre apparaît quelques pages plus tard, se superposant à un ciel sombre et menaçant, zébré d'éclairs. Ulysse, seul, les dents serrées, s'accroche à un rondin de bois. Ses pensées semblent résumer la suite de ses aventures : « Je n'abandonnerai jamais », « Je rentrerai à Ithaque ».

---

<sup>208</sup> Jacqueline PEIGNOT, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *Empan*, 2006/3 (no 63), p. 117-127. DOI : 10.3917/empan.063.0117. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-empan-2006-3-page-117.htm>



Extrait du manga *L'Iliade et l'Odyssée*. Editions Soleil, 2021.

La situation extrême dans laquelle il apparaît montre la violence de l'adversité qu'il doit affronter. Ce traitement de l'épopée semble correspondre à la définition du manga *seinen* que propose le site [www.manga-news.com](http://www.manga-news.com) :

[II] désigne un manga destiné à un public plus adulte. S'il reprend dans l'ensemble les thèmes abordés dans les *shonen*, les intrigues sont toutefois plus complexes, les personnages plus subtils et torturés. S'adressant à un public plus mature, ce type de récit est souvent plus crédible, mais parfois aussi violent ou teinté d'érotisme, sans être une généralité pour autant car les sujets abordés sont très diversifiés<sup>209</sup>.

Dans *l'Iliade et l'Odyssée*, la violence est centrale, et les émotions sont au premier plan : on les devine dans les nombreuses exclamations et expressions faciales des personnages face à Charybde. Ulysse, dès sa première apparition, est représenté bouche bée de terreur, et une goutte de sueur coule sur sa joue. Interviewé dans le podcast de France Inter « Affinités culturelles », qui s'interroge sur le succès des mangas en France, Benoît Huot, responsable éditorial manga pour les éditions Glénat, rappelle que la transmission de l'émotion est « la vocation première d'un manga », dont le « lectorat adolescent (...) est extrêmement friand <sup>210</sup> ». L'esthétique du manga rappelle celle de la tragédie. Mais contrairement à *Ulysse 31*, la violence et la terreur ne sont pas adoucies ou mises à distance. La guerre est le moteur du récit : guerre de Troie dans

<sup>209</sup> <https://www.manga-news.com/index.php/definition/Seinen>

<sup>210</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affinites-culturelles/angouleme-2022-le-succes-des-mangas-une-bonne-nouvelle-pour-la-bande-dessinee-en-france-vraiment-9849659>

*Illiade*, lutte pour survivre, puis lutte contre les prétendants dans *l'Odyssée*. Jean-Marie Bouissou le souligne dans son article « Pourquoi aimons-nous le manga » :

N'importe qui a feuilleté un peu de *shōnen* ou de *shōjo manga* sait que leurs scénarios se nourrissent des traumatismes, des peurs et des désirs primitifs de tous les adolescents du monde (...). Aux États-Unis, le « politiquement correct » et le *Comics Code* prohibent de tels sujets, et la BD franco-belge s'en détourne à cause de ses prétentions à être une forme d'art et du fait de sa stratégie attrape-tout. Le manga a donc offert aux consommateurs occidentaux une intensité dramatique et une crudité qu'ils ne trouvaient pas ailleurs. (...) Cette intensité tient aussi à son mode de production, à commencer par la prépublication en feuilleton, qui exige des rebondissements incessants. S'y ajoute la concurrence féroce qui règne sur le marché japonais. Les recettes des séries à succès étant immédiatement copiées, les *mangaka* doivent faire comme les restaurants de *fast food* : tous les hamburgers se ressemblant, ils n'ont que la quantité pour supplanter la concurrence. Cette stratégie du « *Supersize Me* » a aussi cours dans le manga, si ce n'est qu'au lieu de frites, c'est plus de drame, de baroque, de larmes ou de violence que l'on offre au chaland<sup>211</sup>.

Le manga est par essence une œuvre issue d'une production de masse : créés rapidement et à la chaîne, les mangas, pour se démarquer, adoptent la stratégie du « toujours plus » : la recherche d'actions inédites capables de susciter des émotions extraordinaires est inhérente au genre. Cela inclut la violence. *L'Illiade et l'Odyssée* semble néanmoins, malgré sa classification *seinen*, s'adresser à un large public. L'épisode des prétendants est représentatif de cette volonté. La violence y est suggérée mais en grande partie dissimulée, d'abord grâce à un changement de point de vue : à la vignette montrant Télémaque et Ulysse prêts à tirer sur la foule des prétendants, succède Pénélope qui entend les bruits du massacre depuis sa chambre. Les cadavres ne sont jamais montrés entièrement : habilement tronqués par le cadrage ou cachés par des bulles, on n'en voit que les mains. L'accent est mis sur le déchaînement de la colère des dieux, et l'isolement tragique d'Ulysse est mis en relief par des images fortes. Dans son article « Détruire et Venger, de certaines satisfactions épiques, de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des Anneaux* <sup>212</sup> », Emmanuelle Poulain-Gautret s'intéresse au « caractère « populaire », ou

---

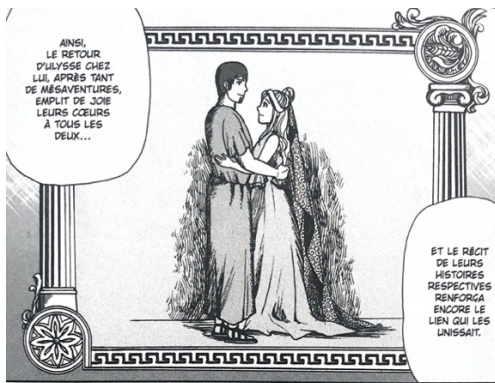
<sup>211</sup> Jean-Marie BOUISSOU, « Pourquoi aimons-nous le manga ? Une approche économique du nouveau soft power japonais », *Cités*, 2006/3 (n° 27), p. 71-84. DOI : 10.3917/cite.027.0071. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-cites-2006-3-page-71.htm>

<sup>212</sup> in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF. *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006]* avec la collaboration de « Modernités médiévales ». Collection Essais. Paris, Bragelonne, 2007. p. 45 à 55

« démagogique », pour reprendre une expression du médiéviste Jean-Charles Payen<sup>213</sup>», de l'épopée.

Dans un article provocateur<sup>214</sup>, ce dernier, avant d'étudier la chanson de geste comme apologie de la violence, rappelle que le poète épique, « satisfai[sant] (...) aux normes tacites d'une littérature populaire », en proposant aux lecteurs un combat disproportionné (...), « flatte l'imagination de l'auditoire en lui découvrant un monde supérieur où la justice finit toujours par triompher » - au moyen d'une violence « délectable ». (...) Pour aller dans ce sens, rappelons les travaux d'Umberto Eco<sup>215</sup>, qui définissent la littérature populaire comme littérature de consolation ou de compensation, où la lutte du bien contre le mal se résout toujours par une victoire jubilatoire et non problématique du bien »<sup>216</sup>.

Dans le manga *l'Iliade et l'Odysée*, la satisfaction de « détruire et venger » lors du retour d'Ulysse à Ithaque est amplifiée par les hyperboles récurrentes du récit, qui placent le héros en position de danger et de souffrance face aux monstres et aux tempêtes. A la fin du manga, deux pages sont consacrées aux effusions de joie d'Ulysse et Pénélope. Une vignette les montre amoureusement enlacés dans un cadre qui imite les décors des temples grecs antiques. Deux bulles narratives encadrent le portrait du couple : « Ainsi, le retour d'Ulysse chez lui, après tant de mésaventures, emplît de joie leurs cœurs à tous les deux... » et « Et le récit de leurs histoires respectives renforça encore le lien qui les unissait. »



Extrait du manga *L'Iliade et l'Odysée*. Editions Soleil, 2021.

<sup>213</sup> Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, « Détruire et Venger, de certaines satisfactions épiques, de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des Anneaux* », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF. *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois*, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales ». Collection Essais. Paris: Bragelonne, 2007. p. 45 à 55

<sup>214</sup> L'autrice cite Jean-Charles PAYEN, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, 1978-1979, pages 226 et 227.

<sup>215</sup> *De Superman au surhomme*, Le Livre de Poche, Paris, 1993, « Biblio essais ».

<sup>216</sup> Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, *Op. Cit.*

La violence des épreuves subies par le héros crée une émotion d'autant plus forte lors des retrouvailles. On retrouve ici à la fois l'idée d'une « consolation », d'une « compensation », et d'une « jubilation » du bonheur conjugal. Le manga met en scène une forme d'épique qui repose essentiellement sur la figure de l'amplification : Ulysse serre les dents, se venge, tue, puis pleure de joie. Ces émotions fortes ne sont pas absentes de *l'Odyssee* :

Pour elle, à l'endroit même, le lien de ses genoux se défit, comme celui de son cœur. Elle avait reconnu les signes qu'Ulysse sans broncher lui avait indiqués. Puis elle courut droit devant elle en pleurant, jeta ses bras autour du cou d'Ulysse, lui baisa la tête (...). Ulysse sentit naître en lui une envie plus grande encore de sangloter. Il pleura, tenant la femme fidèle qui plaisait à son cœur<sup>217</sup>...

In fine, le manga ne fait que mettre en valeur les émotions déjà présentes dans *l'Odyssee*. La transposition en images, et la réduction du texte à quelques phrases, les rend immédiatement accessibles. Sur l'image qui montre Ulysse et Pénélope réunis, on ne voit qu'eux : le fond est en grande partie blanc, seul le cadre rappelle le contexte de la Grèce antique. Ce dernier semble également encadrer l'image comme pour une photo de mariage, rappelant la célébrité du couple. Enfin, le cadre à motifs évoquant l'art de la Grèce antique inscrit les personnages et leurs émotions sous le patronage d'Homère, et plus largement de la littérature classique. Or, en rappelant qu'il s'agit de l'adaptation de *l'Odyssee*, le manga légitime son existence et trouve un argument de vente efficace : la référence garantit des émotions puissantes et inédites dans un manga.

### II.2.2. Le viol de Circé : une violence fondatrice ?

Madeline Miller, dans *Circe*, donne une explication à la transformation des humains en cochons, acte de magie qui est attaché, dans l'imaginaire collectif, à l'image de Circé : il s'agit, dans le roman, d'une vengeance qui fait suite à un viol.

L'homme me plaqua contre le mur. Ma tête heurta la surface irrégulière de la pierre, et je vis trente-six chandelles. (...) Le poids soudain de son corps me choqua, de même que le contact

<sup>217</sup>« τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, σήματ' ἀναγνούση τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς· δακρύσασα (...) ὧς φάτο, τῷ δ' ἔτι μᾶλλον ὑφ' ἴμερον ὤρσε γόοιο· κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν. », HOMÈRE, *Odyssee*, chant XXIII, v. 169-260. traduction de Louis BARDOLLET p. 644-642

graisseux de sa peau contre la mienne. (...) De sa main droite, il m'arracha mes vêtements, d'un geste entraîné (...). Une mortelle se serait évanouie, mais je restai éveillée tout le temps. Enfin, je sentis l'homme trembler, et son bras se relâcha<sup>218</sup>.

La description, faite d'un point de vue interne, est très réaliste, et montre la vulnérabilité de Circé, qui est, au début de cette scène, semblable à une mortelle : seule sur une île, elle subit une agression de la part d'un homme plus fort qu'elle physiquement. Cependant, le rappel de l'immortalité de la jeune femme est le point de départ d'un retournement de situation :

Je levai les yeux vers son visage strié de cicatrices. Ces herbes avaient un autre usage, et je le connaissais. J'inspirai profondément, puis prononçai le mot. (...) Sa cage thoracique craqua, puis se mit à enfler. J'entendis le son humide de sa chair qui cédait (...). Il hurla, et ses hommes hurlèrent avec lui. Cela dura longtemps.

En fin de compte, je tuai bien des cochons ce soir-là<sup>219</sup>.

La magie de Circé lui permet de se venger : elle prend littéralement le pouvoir sur ces hommes et les punit avec une violence dont la description souligne les détails atroces : craquement des os, déchirement de la chair, hurlements. Tout au long de la métamorphose, le mot « cochon » n'apparaît pas. La dernière phrase rompt le suspense et rattache cette vengeance au mythe de *l'Odyssee*, dont elle devient une explication logique. Ainsi, Miller fait d'un viol l'acte fondateur de la légende de Circé. Or, la perception que nous avons du viol est inconnue de l'Antiquité. Maureen Attali, intervenant dans une journée d'études consacrée au harcèlement sexuel dans l'Antiquité et sa réception contemporaine<sup>220</sup>, évoque les agressions sexuelles à l'écran dans les séries du tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, soit la même période que notre corpus. Selon elle, la notion de consentement n'existe pas dans l'Antiquité, mais les spectateurs d'aujourd'hui l'ont à

---

<sup>218</sup>« The man threw me back against the wall. My head hit the uneven stone and the room sparked (...). The sudden weight of him shocked me, the greasy push of his skin on mine. (...) With his right hand, he tore my clothes, a practiced gesture. (...) A mortal would have fainted, but I was awake for every moment. At last, I felt the man tremble, and his arm loosened. », Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p.164-165, traduction de Christine Auché, p. 268-269

<sup>219</sup>« My eyes lifted to his ruttred face. Those herbs had another use, and I knew what it was. He drew breath and spoke my word. (...) His ribcage cracked and began to bulge. I heard the sound of flesh rupturing welty (...). he screamed, and his men screamed with him. It went for a long time. As it turned out, I did kill pigs that night after all. », Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p.164-165, traduction de Christine Auché, p. 268-270

<sup>220</sup> Maureen ATTALI (Université de Fribourg) : « Les violences sexuelles, une esthétique pour les séries TV à sujets antiques ? Étude comparée de Xena la guerrière, True Blood, Rome et Domina », *Le harcèlement sexuel dans l'Antiquité et sa réception contemporaine. Explorations et mises en question*, Colloque AVISA, les 7 et 8 juin 2022, Université de Versailles Saint-Quentin.



l'esprit. Cela conduit, dans les représentations contemporaines des violences commises dans l'Antiquité, à une forme de voyeurisme justifié par l'argument du réalisme. En imaginant que Circé se fait violer par les marins qui débarquent sur son île, Miller contribue sans doute à cette vision déformée de l'Antiquité. Elle transforme la violence guerrière de *l'Odyssée* entre une forme de violence contemporaine, qui correspond au discours féministe qu'elle cherche à transmettre. Néanmoins, en transférant la violence sexuelle de la mythologie dans une lecture contemporaine, Miller ne cède-t-elle pas à la tentation d'une certaine démagogie qui consiste à dépeindre l'Antiquité comme une époque qui se définit par sa violence envers les femmes et flatte l'imagination des lecteurs, pour reprendre l'expression employée par Jean-Charles Payen<sup>221</sup> ? Le viol de Circé véhicule avec lui tout un imaginaire<sup>222</sup> formé par les péplums et autres films qui présentent les femmes comme des objets attrayants, d'autant plus que Circé est une nymphe : « Je suis bien une nymphe après tout, parce qu'il n'y a rien de plus commun chez nous que cette situation<sup>223</sup> ». Cette représentation romanesque perpétue l'image de la nymphe comme objet de tous les désirs. Or, dans la religion grecque antique, les nombreux rapports sexuels de Zeus avec des nymphes ne sont pas vus comme des agressions : il existe en effet, rappelle Frédérique Lambert, une forme de bénéfice à coucher avec le roi des dieux<sup>224</sup>.

En imaginant et en décrivant un viol qui conduit Circé à « balancer [ses] porc[s] », Madeline Miller s'immisce astucieusement dans les interstices de la légende de Circé : le crime originel permet à l'autrice de relier le célèbre sort de Circé, connue pour transformer les marins en cochons, à une actualité qui lui assure un public féminin et féministe. Cependant, cette réécriture, à la fois intelligente et opportuniste, livre une image de *l'Odyssée* conforme à la caricature que peuvent en donner les séries et films de la culture pop : une Antiquité où le patriarcat s'exprime par des violences répétées et décrites avec une certaine complaisance.

---

<sup>221</sup> « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la Chanson de Roland », *Olifant*, 6, 1978-1979, pages 226 et 227.

<sup>222</sup> Intervenant dans le même colloque, Alexia DEDIEU (Université de Grenoble), évoque des images archaïques qui saturent nos représentations de l'Antiquité. Alexia DEDIEU, « Les flèches de Cupidon : amour et violence dans la pédagogie des langues anciennes ».

<sup>223</sup> “I am only a nymph after all, for nothing is more common among us than this.”, Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p.164-165, traduction de Christine Auché, p. 268-270

<sup>224</sup> Frédérique LAMBERT (Université de Nanterre) : « Visions pop de l'Antiquité : sexualité et arènes du pouvoir », in *Le harcèlement sexuel dans l'Antiquité et sa réception contemporaine. Explorations et mises en question*, Colloque AVISA, les 7 et 8 juin 2022, Université de Versailles Saint-Quentin.

## II.3. Les ambiguïtés de *l'Odyssee* corrigée par la culture pop

En se coulant dans le moule de la culture pop, *l'Odyssee* subit des modifications destinées à l'adapter aux goûts du public contemporain. Si cette transposition s'avère efficace pour le registre épique, on peut s'interroger sur la volonté affichée par les auteurs de corriger certains aspects de *l'Odyssee*. En effet, si la violence est représentée dans toutes les œuvres du corpus et mise en avant dans les scènes de combat épique, elle est, par ailleurs, remise en question, notamment sur le plan héroïque et sociétal : au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, la place des femmes dans l'épopée et les qualités des héros homériques sont critiquées.

### II.3.1. Corriger la misogynie : vers une vision déformée de *l'Odyssee* ?

La forme de correction la plus visible à l'œuvre dans les reprises de notre corpus concerne le statut des femmes. Dans *Circe* et *La Dernière Odyssee*, elles occupent des rôles différents de ceux des personnages féminins de *l'Odyssee*. Ce remaniement semble chercher à rétablir un équilibre entre les genres, à une époque qui prône l'égalité entre femmes et hommes. Cependant, la correction n'est qu'une façade quand le public à séduire est en grande partie masculin : c'est le cas de *La Dernière Odyssee*, qui ne donne qu'en apparence une vision plus égalitaire des rapports entre les sexes. Dans *Circe*, au contraire, le lectorat est en majorité féminin : le roman propose une révision de l'épopée, rétablissant les femmes à une place dont la tradition les aurait effacées.

#### III.3.1.1. *Niréus, un guerrier respectueux ?*

Les rapports que Niréus entretient avec les femmes semblent, de prime abord, s'inscrire dans le rejet d'un modèle héroïque archaïque. Si Ulysse, dans *l'Odyssee*, partage la couche de Calypso et Circé, Niréus s'abstient de toute relation affective ou sexuelle pendant son voyage. Pourtant les occasions ne manquent pas :

Il heurta de plein fouet une personne qui venait en sens inverse. Emporté par son élan, il ne put que saisir la personne à bras-le-corps et rouler à terre avec elle.

- Bas les pattes ! fit une voix féminine.

Niréus ouvrit les yeux. La servante Alexiarès était allongée sur lui, ses cheveux tombant en fines boucles blondes lui caressaient le visage. Son joli minois était si proche qu'il sentait son haleine tiède et parfumée. Il se rendit compte alors que ses seins s'écrasaient contre sa poitrine, puis il remarqua le regard bleu et la lueur de colère qui y brillait. (...) Une fois debout, elle épousseta sa robe et se prépara à partir avec un air offensé<sup>225</sup>.

Ainsi, tout au long du roman, Niréus résiste aux attraits de la servante Alexiarès, qui est en réalité la déesse Hébé. Cette abstinence face à la beauté d'une déesse pourrait forcer l'admiration et donner de Niréus l'image d'un homme respectueux, qui contraste avec la barbarie supposée des guerriers antiques qui considèrent les femmes comme des butins ou de beaux objets. Pourtant, si l'on observe de plus près les passages où le désir de Niréus s'exprime, comme ci-dessus, on peut constater que la narration développe une forme de *male gaze*<sup>226</sup> qui réduit la jeune femme à un « joli minois », « une haleine parfumée », et qui prend un « air offensé » suite à l'incident. Cette description objectivante place Alexiarès du côté des femmes réduites à leur physique avantageux, malgré son statut de compagne d'aventures du héros. Plus loin, Niréus « se tourn[e] furtivement, espérant apercevoir les rondeurs d'Alexiarès<sup>227</sup>. » *La Dernière Odyssée*, sous couvert de proposer une alternative à l'héroïsme viril et patriarcal de l'*Odyssée*, décrit un monde où même les déesses sont réduites à leur physique, et vues à travers un regard uniquement masculin. Or, lorsqu'on relit l'*Odyssée*, on constate que le rapport hommes-femmes est quasiment absent. Ce qui se joue entre Ulysse et Calypso, ou Ulysse et Circé, relève plutôt du rapport entre l'humain et le divin. Le héros partage la couche des déesses car il n'a pas le choix : c'est une marque de respect et de soumission envers elles. Dans le chant V, lors de son dialogue avec Calypso, juste avant son départ, Ulysse souligne la beauté divine de la déesse : « pour la beauté, la taille, la toute sage Pénélope est, à la voir en face, chétive auprès de toi. C'est une mortelle, et pour toi il n'y a ni mort ni vieillesse. Toutefois, même ainsi, j'ai tous les jours la volonté, le désir d'aller chez moi (...)»<sup>228</sup>. » La distinction est claire : les

<sup>225</sup> Fabien CLAVEL, *Op. cit.*, p.72-73

<sup>226</sup> Concept-clé des études féministes sur le cinéma, le *male gaze*, que l'on peut traduire par « regard masculin », consiste à adopter, dans une fiction, le regard d'un homme dominateur : les femmes sont systématiquement sexualisées et réduites à un rôle passif.

<sup>227</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p.103

<sup>228</sup> « οἶδα καὶ αὐτὸς πάντα μάλ', οὐνεκα σεῖο περίφρων Πηνελόπεια εἶδος ἀκιδνοτέρη μέγεθος τ' εἰσάντα ἰδέσθαι ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὸ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρω. », HOMERE, *Odyssée*, chant V, v.215-220. Traduction de Louis BARDOLLET p. 436.

déeses sont supérieures aux mortelles pour ce qui est de l'apparence physique. Néanmoins, Ulysse clame son appartenance à la race des mortels à travers son attachement à son épouse. La convoitise des hommes se manifeste cependant dans *l'Odyssée*, mais envers une mortelle : Pénélope. Dans le chant XVIII, elle suscite le désir les prétendants :

Pour eux, à l'endroit même, le lien de leurs genoux se défit et le désir charma leur cœur. Ils firent tous le vœu de se coucher au lit près d'elle<sup>229</sup>.

Or, l'apparence séduisante de Pénélope dans ce passage n'est pas celle d'une humaine. Elle a été embellie dans son sommeil par Athéna, dans le but de faciliter ses retrouvailles avec Ulysse :

Quant à la fille d'Icaros, la toute sage Pénélope, la déesse Athéna à face de chouette lui mit dans l'esprit de se montrer aux prétendants, pour qu'elle ouvrît totalement le cœur des prétendants et devînt plus précieuse à son mari et à son fils. (...) Cependant, la céleste déesse lui accorda des dons divins, voulant qu'elle fût l'objet de l'admiration des Achéens. Elle purifia d'abord son beau visage, usant pour l'embellir de l'ambroisie, comme on en prend pour farder la déesse de Cythère à la belle ceinture (...). Elle la fit plus grande à voir, plus corpulente ; elle la fit plus blanche que l'ivoire, quand il est scié.<sup>230</sup>

La beauté de Pénélope est d'origine divine, et liée à une forme de magie. Elle rappelle celle des compagnons anciennement transformés en cochons, mais aussi celle de Circé ou de Calypso. Dans une lecture contemporaine, nous pourrions affirmer qu'il n'y a pas de *male gaze* dans *l'Odyssée* : le désir qu'inspire la beauté divine n'est pas lié à une forme de sexisme.

*La Dernière Odyssée*, qui intègre des femmes parmi les guerriers, donne donc paradoxalement une image plus dégradée des rapports hommes-femmes que *l'Odyssée*, qui raisonne en termes de hiérarchie entre humains et dieux.

<sup>229</sup> « τῶν δ' αὐτοῦ λύτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν, πάντες δ' ἠρήσαντο παρὰ λεχέεσσι κλιθῆναι. », HOMÈRE, *Odyssée*, chant XVIII, v.169-214. Traduction de Louis BARDOLLET p.589

<sup>230</sup> « τῆ δ' ἄρ' ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη, κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρονι Πηνελοπέει, μνηστήρεσσι φανῆναι, ὅπως πετάσειε μάλιστα θυμὸν μνηστήρων ἰδὲ τιμήεσσα γένοιτο μᾶλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν. (...) τέως δ' ἄρα διὰ θεάων ἄμβροτα δῶρα δίδου, ἵνα μιν θησαΐατ' Ἀχαιοί. κάλλει μὲν οἱ πρῶτα προσώπατα καλὰ κάθηρην ἀμβροσίῳ, οἷω περ ἔϋστέρανος Κυθήρεια χρίεται, εὖτ' ἂν ἦ Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα· καὶ μιν μακροτέρην καὶ πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι, λευκοτέρην δ' ἄρα μιν θῆκε πριστοῦ ἑλέφαντος. », *Ibid.*

## III.3.1.2. Circe et le revisionnist mythmaking

Après le succès du *Chant d'Achille (Song of Achilles)*, dont l'argument de vente utilise le motif de la violence antique (« le bandeau de l'édition française de poche reproduisant un extrait de la critique en forme de *teaser* : « Impossible de lâcher ce livre. Toute la sauvagerie et le frisson de l'antiquité <sup>231</sup>»), Madeline Miller choisit de réécrire *l'Odyssée* du point de vue de Circé, et « embrasse la vague #MeToo non sans un brin d'opportunisme <sup>232</sup>». *Circe*, comme le vante sa quatrième de couverture (« *kickass portrait of a woman* » qui peut se traduire par « le portrait coup-de-poing d'une femme »), semble avoir pour but de livrer une version corrigée de *l'Odyssée*. Madeline Miller assume cette intention :

Le Chant d'Achille et Circé sont nés du désir de faire la lumière sur des éléments présents dans les textes originels, mais ayant été par la suite omis, ignorés ou oubliés. (...) J'ai choisi Circé car j'ai été attirée par sa sorcellerie. C'est une nymphe, l'échelon le plus bas dans la hiérarchie des dieux grecs : son pouvoir n'est pas issu d'un privilège divin mais d'un travail acharné et d'un grand dévouement. Cela m'a semblé être une métaphore du processus créatif. Comme pour Achille et Patrocle, je me sentais frustrée de l'injustice avec laquelle elle avait été traitée. Dans *l'Odyssée*, c'est un personnage très secondaire, et pourtant extrêmement intéressant ! Ulysse, qui raconte l'histoire, parle d'elle d'une façon très objectivante – il n'a de cesse de répéter qu'elle est belle et mystérieuse, mais n'explique jamais ses motivations. J'avais envie d'en dire plus à son sujet : qui est-elle ? Pourquoi change-t-elle les hommes en cochons<sup>233</sup>?

Le projet du roman n'est pas seulement une réécriture intertextuelle qui consiste à développer l'histoire d'un personnage secondaire de *l'Odyssée*. Il s'agit d'une réécriture réparatrice, qui cherche à mettre en lumière ce qui aurait été injustement passé sous silence. L'édition américaine publie des critiques sur cinq pages avant le début du récit, et toutes vont dans ce sens : « une réécriture subversive », « l'histoire originelle de la sorcière Circé <sup>234</sup>». L'accent est

<sup>231</sup> Ariane EISSEN et Sylvie HUMBERT-MOUGIN. « Le geste de la transmission au risque du marketing » dans *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité*, dir. par Ariane Ferry et Véronique Léonard-Roques. URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1113>.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> Mélina JUIN, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021

<https://lelephant-larevue.fr/thematiques/madeline-miller-la-profondeur-des-mythes-vient-de-la-multiplicite-des-interpretations-quils-permettent/>

<sup>234</sup> « a subversive retelling », « the origin story of the sorceress Circe » (je traduis) : ces critiques figurent dans les premières pages (non numérotées) de l'édition américaine de *Circe*.

mis sur le caractère nouveau, provocateur, « pop », de la réécriture du mythe de Circé. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce mémoire, le moteur de cette réécriture est l'inversion. Ainsi, dès l'incipit, Circé est opposée à Ulysse : « Quand je suis née, le mot désignant ce que j'étais n'existait pas. Ils m'appelèrent donc nymphe (...)»<sup>235</sup>. » Cette première phrase multiplie les allusions aux premiers vers de l'*Odyssée*, que Miller, professeure de lettres classiques, connaît bien. En effet, elle souligne implicitement le contraste entre Circé, qui n'a pas de mot pour être désignée, et Ulysse, « l'homme des mille détours... » dont le nom est connu de tous, même de la Muse. Le roman remédie à cette injustice en se donnant comme titre le nom de Circé (qui pour l'instant, n'est « personne »), comme Ulysse-Odyseus. L'objectif de Miller est clairement affiché. L'américaine Alicia Ostriker utilise dès les années 1980 le terme de « revisionist mythmaking » pour désigner ce type de réécriture corrective :

Quand un poète emploie une figure ou une histoire précédemment intégrée dans une culture et définie par cette dernière, le poète utilise un mythe, et cette utilisation peut toujours être potentiellement révisionniste : c'est-à-dire que la figure ou l'histoire sera réappropriée dans un but différent, la vieille vaisselle remplie d'un vin nouveau, d'abord pour satisfaire la soif individuelle du poète, mais finalement pour rendre possible un changement culturel<sup>236</sup>.

Merve Altin, dans un article récent, étudie la démarche de Miller à l'aune du concept d'Ostriker. Selon elle, le roman *Circe* réunit tous les critères associés au *revisionist mythmaking*<sup>237</sup> : Circé occupe la première place et les hommes (dont Ulysse) sont réduits à des personnages secondaires. D'autre part, le roman questionne et rejette les valeurs sociales de l'*Odyssée* et plus largement de la Grèce antique : Circé est opposée à son père, le dieu Hélios, qui l'exile, ainsi qu'à Athéna qui cherche à lui enlever son fils<sup>238</sup>. Enfin, Circé souhaite devenir humaine. Le roman *Circe* semble ainsi se construire « contre » : contre le patriarcat, contre l'omniprésence des hommes dans l'épopée et contre la société hiérarchisée qui y est dépeinte,

<sup>235</sup> « When I was born, the name for what I was did not exist. They called me nymph (...) », Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p.1, traduction de Christine Auché p.9.

<sup>236</sup> « [w]henever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible. », Alicia OSTRIKER. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs*, 8. 1. (1982): 68-99. *JSTOR*. Web. 2 September 2019. (Je traduis).

<sup>237</sup> Voir Merve ALTIN, « Aeaea is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's *Circe* », *DTCF Dergisi*, vol. 60, n° 1, p. 145, juin 2020, doi: [10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.8](https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.8).

<sup>238</sup> Chapitre XVIII.

et qui inclut les dieux. Cette révolte est saluée par la majorité des lecteurs, car elle correspond sans doute à ce que le public recherche depuis la vague *Me-Too*. Cyrille Ballaguy reprend les raisons du succès du personnage de Circé dans un article paru sur le site *hypotheses.org* :

Circé ne transforme pas les marins en cochons car c'est simplement une méchante sorcière, mais parce que la plupart des marins qu'elle a rencontrés ont tenté de la violer, étant seule sur son île. Lien qui résonne étrangement avec l'actualité quand on pense au mouvement « Balance ton porc ». Souvent les femmes de la mythologie sont soit des prisonnières de leur sort tragique (Andromaque, Phèdre), soit des personnages en marge, remplis de désirs et de violence (Médée, les Amazones). Ici c'est comme si l'auteure donnait une nouvelle importance aux femmes dans les mythes, place logique et salvatrice qui comble des trous (laissés à dessein ?) par les auteurs antiques. Circé mais aussi en fin d'ouvrage, Pénélope, prennent ainsi une consistance plus complexe et qui fait du bien à lire<sup>239</sup>.

*Circe* plaît au public car il peut facilement s'identifier à l'héroïne, qui contredit un destin qui la condamne, dans l'épopée homérique, à un rôle secondaire. Si l'on reprend le principe de l'immersion, Circé permet aux lecteurs et surtout aux lectrices de renverser le patriarcat. Or, ce renversement des valeurs n'est pas, selon l'autrice, qu'une interprétation personnelle de *l'Odyssée* :

- Circé est souvent décrit comme un roman féministe. Cette dimension était-elle déjà présente dans l'histoire d'origine ou était-ce un choix d'interprétation de votre part ?  
- Circé est une sorcière, et derrière ce terme se cache toujours la même idée : celle d'une femme ayant acquis plus de pouvoir que ce que la société ne tolère. C'est une idée qui est déjà présente dans le texte d'origine car Circé, qui a acquis la maîtrise des plantes et de leurs pouvoirs, a été bannie et exilée sur une île. La peur et la misogynie qu'inspirent les femmes puissantes ont indéniablement influencé les différentes interprétations du personnage, qui a été diabolisé au fil des siècles. Dans le texte originel, Circé est d'une grande aide pour l'équipage d'Ulysse, mais les versions ultérieures n'ont retenu qu'une déesse-magicienne terrifiante qui transforme les hommes en animaux sans raison. En oubliant sa bienveillance, ces relectures nous disent : « Attention, voilà ce qui arrive quand une femme devient puissante : elle vous transforme en cochon<sup>240</sup> ! »

---

<sup>239</sup> Cyrille Ballaguy, à propos de *Circe*, in : *Actualités des études anciennes*, ISSN format électronique : 2492.864X, 06/11/2019, <https://reainfo.hypotheses.org/18011>.

<sup>240</sup> Mélina JUIN, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021

En faisant de Circé une adjuvante, Miller souhaite non pas corriger *l'Odyssee* mais rétablir une version originelle qui n'a rien de sexiste. Le *Dictionnaire des mythes féminins*<sup>241</sup> retrace l'évolution de la figure de Circé dans la littérature antique.

De manière significative, le statut de la magicienne se transforme avec Horace (...) Circé devient une meretrix (prostituée) et Ovide dans *Les Amours* l'évoque à propos de l'entremetteuse, la vieille Dipsas (...). Pétrone dans *Le Satiricon* (...) donne à une hétaïre le nom de l'enchanteuse homérique. La transposition dans le domaine sexuel de la métamorphose des humains en porcs deviendra une interprétation prédominante par la suite avec *L'Âne d'or* d'Apulée. (...) [Chez Alphonse X le Sage], Circé apparaît sous les traits d'une nécromancienne, capable de transformer l'entendement des hommes. Une diabolisation métamorphose dès lors la magicienne en redoutable sorcière. Dante rappelle la perversion des êtres résidant dans la vallée impure dignes de figurer parmi le troupeau des animaux de Circé (...) <sup>242</sup>.

D'adjuvante dans les textes homériques, Circé devient ainsi prostituée dans la tradition latine, puis magicienne diabolique dans la littérature chrétienne. Ce sont ces représentations négatives, qui se sont greffées à l'image de la sorcière, que Miller entend corriger. En effet, dans *l'Odyssee*, Circé n'est pas tout à fait un personnage secondaire. Elle n'est certes pas l'héroïne de l'épopée, qui reste Ulysse, mais son rôle est important. Crainte pour ses pouvoirs, elle est également respectée pour sa divinité : en témoignent les épithètes homériques qui lui sont associées : Κίρκη εὐπλόκαμος<sup>243</sup>, « Circé aux belles boucles », et πότνια Κίρκη<sup>244</sup>, « Circé la divine » ou « l'auguste Circé » dans la traduction de Louis Bardollet (πότνια est un adjectif qui s'applique aux divinités de la mer, et qui contient à la fois l'idée de divinité et celle de l'origine marine). Une fois l'identité d'Ulysse révélée, Circé n'a de cesse de rassurer les hommes et de les aider avec « sollicitude » : l'adverbe grec ἐνδουκέως<sup>245</sup> évoque les soins liés à l'hospitalité. Elle les conseille pour la suite de sa route. L'image qu'elle laisse est positive. Certes, elle transforme les compagnons d'Ulysse en cochons, mais il faut noter que ces derniers, une fois redevenus humains, sont « plus jeunes qu'avant, beaucoup plus beaux à regarder et plus

<sup>241</sup> Pierre BRUNEL et Frédéric MANCIER. (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Éd. du Rocher. p. 418 à 429.

<sup>242</sup> Pierre BRUNEL, Frédéric MANCIER, *Op. Cit.*, p. 419-420.

<sup>243</sup> HOMERE, *Odyssee*, Chant X, v.136

<sup>244</sup> *Ibid.*, v.394.

<sup>245</sup> *Ibid.*, v. 450. Trad de Louis Bardollet p. 496.



grands.<sup>246</sup> » Son intervention, *in fine*, est donc source de bienfaits pour Ulysse et ses compagnons. En adoptant le point de vue de la magicienne injustement traitée par la tradition littéraire, Miller jette une lumière nouvelle sur le rôle de Circé. Le romanesque devient source de vérité : l'exactitude des allusions au contexte mythologique ont pour effet de produire un récit dont le lecteur ne peut nier la vérité.

De plus, en complétant les « blancs » de la légende de Circé dont *l'Odyssée* ne dit rien (son enfance, ses sentiments), Miller utilise un des procédés de l'immersion définis par Jean-Marie Schaeffer : « un état dynamique », qui conduit le lecteur à avoir « envie de tout connaître de la vie des personnages romanesques, de leur destin et de l'évolution du monde où ils apparaissent<sup>247</sup> ». Cela laisse le champ libre à Miller pour développer son personnage de super-héroïne. D'adjuvante dans *l'Odyssée*, elle devient « superwoman » : au chapitre IX, elle réussit à passer le détroit de Scylla, au chapitre X, elle aide sa sœur Pasiphaé à accoucher du Minotaure, au chapitre XX, elle est la première à obtenir la queue du Trigon. Son héroïsme s'appuie sur des qualités féminines : l'instinct maternel, le dialogue, le courage, l'abnégation. Circé n'est pas un calque de l'héroïsme viril des épopées homériques, dont Achille et Ulysse sont les parangons. Le personnage de Circé est le support d'une mise en valeur de qualités longtemps dénigrées, dans la logique d'une mythologie révisionniste. Ainsi, la quatrième de couverture de l'édition américaine présente « Circé de retour comme une Superwoman... Miller brosse un portrait détonnant de femme de l'ère Me too, une femme qui tente de défier les hommes et le destin ligüés contre elle. Enchanteur<sup>248</sup>. » Cet extrait d'une critique élogieuse du *Times* évoque un registre épique féministe : la comparaison avec Superwoman rapproche Circé d'une super-héroïne de la pop culture. Le combat de Circé, nous l'avons déjà évoqué, se fait contre l'adversité masculine et divine. Cependant, ce n'est pas le seul moteur de l'épopée de Circé : l'amour fait également partie de l'épicisme à l'œuvre dans le roman. La version française, dont la quatrième de couverture présente Circé comme « Puissante, libre, amoureuse », place le sentiment amoureux sur le même plan que la puissance et la liberté. L'adjectif « amoureuse » désigne l'amour comme moteur romanesque et épique : Circé devient sorcière par amour pour Glaucos, ce qui lui vaut l'exil et lui permet d'expérimenter la liberté. Elle a un fils avec Ulysse,

<sup>246</sup> « ἄνδρες δ' ἂν ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν, καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράασθαι. » *Ibid.*, v. 395. Traduction de Louis Bardollet, p. 494

<sup>247</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, site *Fabula*, <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Immersion> .

<sup>248</sup> “Circe back as superwoman... Miller’s Me Too-era, kickass portrait of a woman trying to defy the men and Fates arrayed against her is enchanting. The Times”, quatrième de couverture de l'édition américaine de *Circe* (Je traduis).

et affronte une déesse (Athéna) et un monstre marin pour le protéger. Par amour encore (pour Télémaque), à la fin du récit, elle transgresse les règles et choisit de devenir mortelle. L'amour lui permet de devenir une héroïne épique, dont les combats sont centrés sur des problématiques féminines : amour fou pour un homme, protection d'un fils. Or, si elle transgresse les règles de sa condition, c'est pour rejoindre les clichés modernes associés au genre féminin : la symbiose avec la nature sauvage, l'amour passionnel, la découverte de la maternité. *In fine*, Circé reste un archétype, celui de l'héroïne dont les qualités s'épanouissent dans des domaines féminins, tout comme les héros des épopées antiques réalisaient leur *kleos*<sup>249</sup> dans la force guerrière.

### II.3.2. Un héroïsme en crise

La correction de *l'Odyssee* passe donc par la réécriture du héros, qui est porteur des valeurs d'une société. Que devient Ulysse aux mille ruses, « ἄνδρα (...) πολύτροπον<sup>250</sup> », au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle ? Ses qualités sont-elles encore d'actualité ? Les héros des réécritures de notre corpus proposent une image mouvante d'un héroïsme qui semble changer en fonction du public auquel il est destiné. Est-ce le signe d'un héroïsme en crise ou une technique commerciale qui consisterait à « présenter aux masses l'histoire massive et renouvelée de leur propre convergence<sup>251</sup> » ?

#### II.3.2.1. Rejet du modèle héroïque représenté par Ulysse

On peut affirmer que les œuvres de notre corpus rejettent globalement le modèle héroïque transmis par *l'Odyssee*. En fonction du type de réécriture, la figure d'Ulysse est modifiée, ou il est présent comme contre-modèle. Cette démarche n'est pas nouvelle : en écrivant *l'Enéide*, Virgile utilisait déjà le personnage d'Enée à des visées politiques :

Virgile écrit, sur commande, une œuvre destinée à asseoir le prestige d'Auguste, en l'auréolant d'une légende arrangée comme une suite des poèmes homériques. Bien plus, Virgile assume la tâche de peindre pour l'élite des Romains le modèle de l'homme pieux et vertueux que

<sup>249</sup> Ce terme grec est défini par le dictionnaire Bailly comme « bonne renommée, d'où gloire » au singulier, et comme « actions glorieuses, hauts faits » au pluriel. C'est l'objectif des héros de l'épopée homérique : la renommée naît de la distinction sur le champ de bataille.

<sup>250</sup> HOMERE, *Odyssee*, vers 1.

<sup>251</sup> Richard MEMETEAU, *Pop culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Nouvelle éd., Postface inédite. in La Découverte poche. Paris, la Découverte, 2019. p.8

l'empereur entend proposer, alarmé qu'il est, à juste titre, du relâchement des mœurs de son temps (...) <sup>252</sup>.

Enée, comme les héros et héroïnes de notre corpus, s'inscrit contre le modèle héroïque d'Homère, ne serait-ce que par son appartenance au peuple des vaincus. La dimension pédagogique est essentielle : l'héroïsme d'Enée est calibré pour servir de modèle aux jeunes Romains, dans le respect des valeurs augustéennes. A la démarche créative de réécriture de *l'Odyssee* se superpose une visée politique au sens large du terme : en s'inscrivant contre le modèle de *l'Odyssee*, les auteurs et autrices de notre corpus créent un nouvel avatar du citoyen modèle.

#### *II.3.2.1.1. Ulysse dans Circe : un anti-héros*

Dans *Circe*, si Ulysse semble de prime abord incarner un héros civilisé (contrairement aux visiteurs précédents, il ne tente pas de violer Circé) et intelligent, son image évolue négativement à la fin du roman. A partir du chapitre XVII, Ulysse quitte l'île d'Aeaea, et Circé se retrouve seule et enceinte sur son île. Ce n'est que lorsque son fils Télégonos cherche à rencontrer son père, au chapitre XXI, qu'Ulysse réapparaît dans le récit du jeune homme.

Il était plus petit que je ne l'aurais cru. Il avait des épaules larges comme celles d'un ours. Ses cheveux étaient complètement gris. ça aurait pu être n'importe quel marin <sup>253</sup> (...).

Le regard neuf de Télégonos, qui n'a jamais vu son père, nous livre un portrait peu élogieux. La comparaison ne se fait plus avec le noble lion mais avec l'ours, animal trapu et bourru. La vieillesse et le physique commun d'Ulysse sont soulignés. Cette description éveille dans l'esprit de Circé des souvenirs de la violence d'Ulysse envers ses compagnons qui l'avaient un jour contrarié : « Cela lui procurait peut-être même une sorte de plaisir, d'écraser une petite âme plaintive qui osait se mettre en travers du chemin du Meilleur des Grecs <sup>254</sup>. » Elle qualifie plus

---

<sup>252</sup> Homère, *L'Iliade, L'Odyssee*. Paris, R. Laffont, 2011. Traduction et dossier de Louis BARDOLLET, p.715

<sup>253</sup> "He was shorter than I had thought he would be. His shoulders were broad as a bear's. His hair was all grey. He could have been any sailor (...)", Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 252; traduction de Christine Auché, p. 412

<sup>254</sup> "It might even have been a pleasure of sorts, to squash some little complaining soul who dared to stand in the way of the Best of the Greeks.", Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 253; traduction de Christine Auché, p. 414

loin sa relation avec Ulysse d' « illusion<sup>255</sup> ». Dans le roman, Télégonos tue Ulysse par inadvertance après cette première rencontre. Quelques pages plus loin, au chapitre XXI, c'est Télémaque qui débarque sur l'île de Circé. A cette dernière, qui s'étonne de ne pas le voir pleurer son père, il répond : « Si. Je pleure le fait que je n'aie jamais rencontré ce père dont tout le monde m'a tant parlé<sup>256</sup>. » L'image qu'a Télémaque de son père est donc éloignée de celle que la légende a rapportée. Le fils aîné entame alors le récit du retour d'Ulysse à Ithaque, qui achève de dresser un portrait négatif du héros. Le roman va au-delà de ce que raconte *l'Odyssée*, en évoquant le comportement d'Ulysse après sa reconquête du trône :

Il ne parlait plus que de conspiration, des hommes qui levaient les armes contre lui et des serviteurs complices de ces traîtrises. (...) Je lui ai rappelé que nous étions à Ithaque, maintenant. Que la guerre était terminée (...). Ça l'a rendu fou. (...) Il s'est exclamé : « Tu es un traître. Tu as envie que je meure pour pouvoir prendre mon trône(...) » (...) Ensuite, c'était fini. J'ai été écarté des conseils, banni de la grande salle. Je l'ai entendu crier à ma mère qu'elle avait élevé une vipère<sup>257</sup>.

Devenu paranoïaque, obsédé par le pouvoir, Ulysse se comporte en tyran fou avec son fils et sa femme. Mais ses méfaits ne s'arrêtent pas là : Ulysse fait des raids, prend une autre épouse sans se préoccuper de Pénélope, se complaît dans l'or et la luxure<sup>258</sup>.

Le récit de Télémaque éclaire d'une lumière nouvelle le meurtre accidentel d'Ulysse par son fils : Télégonos a tué Ulysse afin de construire un nouvel héroïsme. En effet, le jeune homme semble posséder, selon sa mère, des qualités héroïques : « Et qu'aurait vu le Meilleur des Grecs en mon fils ? Un tempérament doux et intrépide. Un jeune homme qui n'avait jamais, de toute

---

<sup>255</sup> *Op. Cit.*, p. 268, traduction de Christine Auché p. 438

<sup>256</sup> “I do. I grieve that I never met the father everyone told me I had.”, Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 261; traduction de Christine Auché, p. 428.

<sup>257</sup> “The only thing he talked of by was conspiracy, how the men of the island were gathering arms against him, how the servants were colluding in treacheries. (...) I told him we were on Ithaca now. The war was finished (...). He dropped his smile. He said “You are a traitor. You wish for me to die so you can take my throne. (...) It was finished after that. I was shut from his councils. I was barred from the hall. I heard him shouting at my mother that she had nursed a viper.”, Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 266-267; traduction de Christine Auché, p. 436-437.

<sup>258</sup> *Ibid.*, Chapter XXI.

son existence, ployé devant la volonté d'un autre<sup>259</sup>. » Circé met face à face, non sans ironie, l'ancien héros, rongé de colère et de rancœur, avec le nouveau, bien plus valeureux à ses yeux.

### II.3.2.1.2. Niréus, un anti-Ulysse ?

Fabien Clavel expose sa démarche que l'on peut qualifier, comme pour *Circe*, de réparatrice, dès l'avant-propos de son roman :

Parmi les guerriers achéens qui débarquèrent sur la plage de Troie avec des hommes et des navires, il en est un qu'Homère présente ainsi : « Niréus a, de l'île de Symè, conduit trois bons navires. Il est le fils du roi Charops et d'Aglaea. Niréus est le plus beau de tous les Achéens venus sous Troie, après Achille, fils de Pélée, héros irréprochable. Mais il n'est pas puissant : trop peu d'hommes le suivent. » (Iliade, II, 671-675).

Par la suite, Homère ne parle plus de Niréus, sans doute parce qu'il est trop occupé par des héros plus importants<sup>260</sup>.

Clavel s'intéresse à Niréus car il n'est « pas puissant » : contrairement aux épopées homériques qui sont celles des vainqueurs, *La Dernière Odyssée* prend le parti des héros de moindre importance. Cette démarche est comparable à celle de Madeline Miller, et s'affiche comme un argument de vente : écrire une épopée centrée sur un personnage opprimé ou délaissé par Homère, c'est à la fois s'inscrire dans un contexte susceptible de plaire au public, et susciter une curiosité qui fait vendre. Niréus est à la fois « beau », presque autant qu'Achille, il est donc désirable, et son manque de puissance est la promesse d'un renversement de valeurs dont la société contemporaine est friande.

Ulysse n'est pas pour autant absent de *La Dernière Odyssée*: comme dans *Circe*, il sert de repoussoir. Son statut de héros est régulièrement remis en question, et sa ruse est condamnée sans ambiguïté. Au début du roman, les deux héros dialoguent, et Ulysse s'étonne du « ton morne » de Niréus:

---

<sup>259</sup> “And what would the Best of the Greeks have seen, looking at my son ? A sweet temper, without fear. A young man who had never bent to another's will in his life.” Madeline MILLER, *Op. Cit.*, p. 253; traduction de Christine Auché, p. 414

<sup>260</sup> Fabien CLAVEL, *La Dernière Odyssée*, p. 5-6.

- Je ne comprends pas pourquoi tu sembles si sombre (...). Nous sommes victorieux, nous rentrons pleins de gloire et de butin dans notre patrie !
- Je ne suis pas victorieux, Ulysse<sup>261</sup>.

Niréus déploie ensuite un argumentaire pacifiste, déplorant les nombreux héros morts et son absence de gloire sur le champ de bataille : de son point de vue, il a en effet « tout perdu », sauf sa « petite île de Symnè ». Plus loin, alors qu'il fait route accompagné de l'aède Démodocos et du jeune Rhomos, qui le questionne au sujet de la guerre de Troie, Niréus fait un portrait peu élogieux d'« Ulysse aux mille tours » à travers l'histoire de Palamède.

Palamède n'aimait pas la guerre gratuite. Il participa à plusieurs ambassades pour la paix à Troie. Toutes échouèrent. Alors, suivant son devoir, il aida le mari de la belle Hélène à rassembler tous les guerriers achéens. Lorsqu'ils allèrent chercher Ulysse aux mille tours à Ithaque, ils le trouvèrent en train de mener une charrue attelée d'un âne et d'un bœuf et de semer du sel, comme s'il était devenu fou. Palamède comprit qu'Ulysse simulait la folie pour ne pas partir à Troie. Il prit le fils d'Ulysse, encore nourrisson, et le déposa devant la charrue dont il se servait pour labourer. Ulysse dut s'arrêter avant de blesser son fils, et sa ruse fut ainsi déjouée. Jamais il ne le pardonna à Palamède. Vois-tu où je veux en venir<sup>262</sup> ?

Le pacifisme est érigé en valeur essentielle, dont Palamède semble le représentant idéal et loyal : alors qu'Ulysse « simule la folie » pour éviter de combattre, Palamède assume son aversion pour la guerre et participe à des « ambassades », se conduisant comme un homme de « devoir ». La ruse d'Ulysse est décrite comme un stratagème proche de l'enfantillage, et son comportement infantile se confirme ensuite, puisqu'il ira jusqu'à faire accuser Palamède d'une fausse trahison. « Tu cherches des héros ? Palamède en était un », conclut Niréus, plaçant définitivement Ulysse du côté des mauvais héros. Niréus en est-il pour autant un « vrai », comme Palamède ? Si son périple lui donne plusieurs occasions de le prouver, la réponse ne va pas de soi. Le combat de Niréus contre une Amazone donne un aperçu intéressant de cet « héroïsme pacifique ». Dans le chant 11 intitulé « Jeux funèbres », Niréus et ses compagnons de route sont prisonniers des Amazones, qui les obligent à participer à des jeux olympiques. Lors de l'épreuve du pugilat, Niréus est opposé à une guerrière particulièrement féroce :

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 88-89

Soudain, l'Amazone se rua sur lui et lui décocha un coup de poing capable d'assommer un bœuf. Surpris, Niréus ne put l'éviter tout à fait. Il sentit les lanières de cuir lui déchirer la joue, celle qui était encore intacte, et lui enfoncer la pommette. A l'idée d'être balaféré une seconde fois, il fut pris d'une rage meurtrière. Le goût du sang dans sa bouche lui rappela sa première blessure, quand le fils de Téléphe, mourant, lui avait entaillé le visage. (...)

Il enchaîna les coups, qui plurent, rapides, sur son adversaire. (...) Entendant craquer la mâchoire de la guerrière, il continua de la harceler. Finalement, il la sentit tituber et s'affaisser. Magnanime, Niréus la retint et la redressa<sup>263</sup>.

Contrairement aux héros des épopées antiques qui semblent invincibles, Niréus est « surpris », et ne peut « éviter » les coups, ce qui en fait un guerrier très humain par sa maladresse. Pourtant, le « goût du sang » lui revient à travers la réminiscence d'un souvenir de la guerre de Troie, et il devient un guerrier féroce, jusqu'à reprendre ses esprits et aider son adversaire à se relever. Niréus semble lutter contre un instinct sanguinaire qui serait l'apanage des guerriers violents auxquels il ne cesse de vouloir s'opposer. Ce passage décrit sa lutte intérieure pour rester un héros non violent et poli. Cependant, l'omniprésence du champ lexical de la violence et l'emploi du passif (« il fut pris ») montrent qu'il n'est pas maître de lui-même. En creux, le portrait des guerriers de Troie est peu élogieux : brutaux et assoiffés de sang, ils sont plus proches de l'animal que de l'humain. A son retour sur l'île de Symnè, Niréus, qui ne parvient pas à se faire reconnaître, est pris d'une pulsion violente :

Il aurait voulu décimer la garde et décapiter cet infâme régent. Démodocos l'avait averti : en aucun cas il ne devait reconquérir le pouvoir par la violence. Le peuple lui-même devait détrôner celui qu'il avait nommé régent, sinon Niréus ne serait pas un roi mais un tyran<sup>264</sup>.

Le refus de la violence est réaffirmé, et contraste implicitement avec le massacre des prétendants perpétré par Ulysse dans l'*Odyssée*. Toutefois, si l'on examine avec attention le chant XXII de l'*Odyssée*, le massacre des prétendants ne répond pas à une pulsion violente, mais plutôt à l'accomplissement d'un devoir :

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p.109-110

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.193

Eurycleé trouva Ulysse au milieu des cadavres des prétendants tués, éclaboussé de taches de sang. On eût dit un lion qui a dévoré un quartier de bœuf parqué aux champs... Il va, la poitrine entière, les bajoues de chaque côté couvertes de sang, terrible à regarder en face<sup>265</sup>...

La convocation de la figure du lion est liée à la puissance du héros mais traduit également sa férocité : par deux fois, il est rappelé que le sang le recouvre. L'adjectif que le français traduit par « terrible », δεινός en grec, peut également désigner l'aspect de monstres ou de divinités, et désigner un être extraordinaire<sup>266</sup>. Ulysse, en massacrant les prétendants, est comme sorti de son humanité. Cette image de guerrier féroce est pourtant contrebalancée par le geste et les paroles qui suivent cette description sanguinaire :

Eurycleé fut impatiente de pousser des cris aigus, à la vue du grand ouvrage accompli ; Ulysse la retint, malgré l'envie qu'elle en avait, et l'arrêta. Puis, élevant la voix, il lui adressa ces mots empennés : « Vieille femme, réjouis-toi dans ton cœur et abstiens-toi de pousser des cris aigus. Il est impie de triompher sur des hommes qui sont tués. Ceux-là, le destin que font les dieux les a vaincus, ainsi que leurs actions effrenées. Ils ne traitaient personne au monde avec honneur, qu'on fût de noble ou de méchante condition (...)»<sup>267</sup>. »

Ulysse empêche la nourrice de se réjouir du massacre, auquel il ne semble prendre aucun plaisir. La violence s'exerce en effet dans un contexte particulier, celui de la reconquête du pouvoir. Elle est un devoir envers les dieux, au même titre que le devoir d'hospitalité et les libations. En massacrant les prétendants, Ulysse a donc été la main des dieux, et les prétendants punis par « le destin » et « les dieux » : « μοῖρ' » et « θεῶν ». La violence contre laquelle Niréus se bat semble relever de l'image que l'époque contemporaine se fait du guerrier épique plutôt que d'une réalité dans le texte d'Homère. Ainsi, la forme d'héroïsme que *La Dernière Odyssee*

<sup>265</sup> « εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι, αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥστε λέοντα, ὅς ῥά τ' ε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο· πᾶν δ' ἄρα οἱ στῆθός τε παρήϊά τ' ἀμφοτέρωθεν αἱματόεντα πέλει, δεῖνός δ' εἰς ὧπα ιδέσθαι », HOMERE, *Odyssée*, chant XXII, v.400-405 ; traduction de Louis Bardollet : p. 637

<sup>266</sup> article du dictionnaire *Bailly* : <https://bailly.app/deinos>

<sup>267</sup> « ἡ δ' ὡς οὖν νέκυάς τε καὶ ἄσπετον εἶσιδεν αἶμα, ἴθυσέν ῥ' ὀλολύξαι, ἐπεὶ μέγα εἶσιδεν ἔργον· ἀλλ' Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἰεμένην περ, καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· "ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαῖρε καὶ ἴσχεο μηδ' ὀλόλυξε· οὐχ ὁσίη κταμένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν εὐχετάσθαι. τούσδε δὲ μοῖρ' ἐδάμασσε θεῶν καὶ σχέτλια ἔργα· οὐ τίνα γὰρ τίεσκον ἐπιχθονίων ἀνθρώπων, οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ὅτις σφέας εἰσαφίκοιτο· τῷ καὶ ἀτασθαλίησιν ἀεικέα πότμον ἐπέσπον.» », HOMERE, *Odyssée*, chant XXII, v.408-415 ; traduction de Louis Bardollet : p. 637



s'emploie à corriger ne correspond pas tout à fait à l'Ulysse de *l'Odyssée*, mais sans doute à l'archétype du guerrier antique façonné par la culture pop elle-même.

Cependant, le personnage de Niréus semble également avoir pour fonction d'incarner l'adolescent qui compose l'essentiel de son lectorat<sup>268</sup>. Au chant 13, Niréus consulte la Sibylle sur les conseils du roi Teuthras, afin de savoir s'il réussira à regagner son île. La réponse de l'oracle est surprenante :

- Jeune Niréus, je vais t'exposer ton problème. Tu juges tout sur le modèle de cette guerre de Troie qui te fait croire que tu as tout vécu. Tu exècres les femmes car la guerre est née de la trahison de l'une d'entre elles, Hélène. Tu méprises les hommes car tu les as vus accomplir toutes les bassesses au cours de ces dix années. Enfin, tu dédaignes les dieux car tu ne comprends pas qu'ils aient pu laisser se commettre tant d'abominations. Toi-même, tu te détestes pour avoir participé à tout cela. Tu ne pourras reprendre ta vie que lorsque tu auras abandonné toute cette haine qui t'habite<sup>269</sup>.

La prêtresse, telle une éducatrice, tient un discours qui tient moins de l'oracle que d'un exposé sur les remous émotionnels de l'adolescence. Ses propos soulignent la révolte qui caractérise le jeune homme : il rejette la guerre, et donc les valeurs de la société dans laquelle il évolue ; à travers Hélène, il rejette les femmes qui lui semblent étrangères et dangereuses ; il s'oppose aux anciens héros comme Ulysse qui adhèrent à l'idéal guerrier sans le remettre en question ; il rejette la religion. Enfin, il exprime un malaise identitaire propre à son âge (« toi-même, tu te détestes »). Ainsi, ce rejet de l'héroïsme épique traditionnel est aussi une métaphore de l'adolescence. A travers son odyssée, c'est sa place dans le monde que recherche Niréus. L'héroïsme qu'il transmet est calibré pour correspondre au public visé. En ce sens, *La Dernière Odyssée* n'est pas seulement écrite pour corriger *l'Odyssée* : elle utilise l'épopée homérique comme support pour un récit adolescent, dans une démarche qui vise à favoriser l'adhésion du lecteur par le biais de l'identification.

---

<sup>268</sup> Le roman a été récompensé par le prix Imaginales 2009 du roman jeunesse.

<sup>269</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p. 137

*II.3.2.2. Vers de nouvelles formes d'héroïsme*

En désignant Ulysse comme le représentant d'un héroïsme archaïque ou en lui attribuant des comportements nouveaux, les reprises de notre corpus esquissent de nouvelles formes d'héroïsme, qui sont les reflets de leur époque, et du public qui cherche des personnages auxquels s'identifier.

*II.3.2.2.1. Ulysse 31, le bon père de famille*

Hervé de la Haye fait le portrait d'un Ulysse 31 dont la préoccupation essentielle est la préservation de sa famille :

Au regard du public visé, la mutation la plus significative est sans doute celle que subit le personnage d'Ulysse, roi, guerrier et époux. L'Ulysse du XXI<sup>e</sup> siècle est un pacifiste et un père de famille, qui voyage accompagné de deux enfants, son fils Télémaque et sa fille adoptive Thémis, recueillie au cours du premier épisode<sup>270</sup>.

Ulysse 31 ne se détourne jamais de son objectif, qui est de réunir sa famille séparée par un élément perturbateur à chaque épisode. C'est pour sauver Télémaque qu'il tue le cyclope dans l'épisode inaugural de la série. Dans l'épisode « le fauteuil de l'oubli », Ulysse est placé face à un choix qui le force à affirmer la suprématie de l'amour paternel : une voix divine fait apparaître devant lui deux fauteuils. Le premier le renverra sur terre, et le second lui permettra de sauver Télémaque et Thémis, prisonniers d'une boucle infinie où ils s'épuisent en marchant. L'image de ses enfants en marche forcée est montrée à Ulysse dans une série de plans où le pathétique domine. « Ils vont bientôt mourir de fatigue », insiste la voix. « Je ne peux pas sacrifier les enfants », finit par dire Ulysse, s'asseyant dans le second fauteuil. Hervé de la Haye souligne que « cet épisode particulièrement anxiogène qui accumule les scènes de cauchemar propose une morale rassurante pour le jeune public : l'amour parental supplante toute autre forme de devoir<sup>271</sup>. »

Le rôle paternel d'Ulysse 31 ne se résume pas au sauvetage répété des enfants. Il remplit également une fonction éducative, en délivrant des sentences morales à diverses occasions.

---

<sup>270</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », *Op. Cit.*, p.136-144

<sup>271</sup> *Ibid.*

Ainsi, toujours dans l'épisode « Le fauteuil de l'oubli », alors que son père refuse que les enfants l'accompagnent, Télémaque lui fait remarquer : « Mais tout à l'heure, c'est toi qui nous as expliqué que pour gagner sa liberté, il faut prendre des risques, faire des efforts et triompher du destin ! ». Ce rôle d'éducateur est assumé par les scénaristes :

Ulysse, figure paternelle, endosse ainsi auprès de Télémaque et de Thémis le rôle de Mentor, superposition tout à fait consciente de la part de Nina Wolmark ; parmi les rares notes au crayon que l'on trouve en marge d'un exemplaire de *L'Odyssee* qu'elle a utilisé pendant l'écriture du scénario, on peut ainsi lire l'équation « Ulysse = mentor »<sup>272</sup>.

Afin d'éviter de ternir cette image de père dévoué, les scénaristes ont, dans leur travail d'adaptation, délibérément écarté certains passages de l'*Odyssee* :

Les impératifs de production exigeaient l'écriture de 26 épisodes distincts. Or *l'Odyssee* ne contient que dix aventures principales : Calypso, les Cicones, les Lotophages, les Cyclopes, Éole, les Lestrygons, Circé, les Sirènes, Charybde et Scylla, les bœufs d'Hélios. Deux de ces aventures ont de plus été écartées car Nina Wolmark et Jean Chalopin ont considéré qu'elles ne convenaient pas au public visé : les Cicones, parce que cette aventure « montre Ulysse comme un massacreur et un pillier de cité ? » ; les bœufs d'Hélios, parce que cette aventure se solde par la mort des compagnons d'Ulysse et parce que le thème « très philosophique » de cette aventure leur a semblé « difficilement transposable ? »<sup>273</sup>.

Le rôle de père d'Ulysse ne doit comporter aucune ambiguïté. Du point de vue de la réception, cela conduit à envisager deux types de lecture du personnage. D'une part, pour le public enfantin qui ne connaît pas *l'Odyssee*, Ulysse 31 montre un visage rassurant, et le héros Ulysse se superpose à l'image d'un père parfait, mythique. La série ne cesse de scander son amour protecteur et ses valeurs familiales, comme l'épithète homérique scande la beauté ou la force des personnages de *l'Odyssee*. Cependant, la réception est différente pour le public qui a lu *l'Odyssee*, et connaît l'ambiguïté du héros Ulysse. S'agit-il pour autant d'une réécriture réparatrice ou corrective, comme celle que propose Madeline Miller dans *Circe* ? En effet, Ulysse 31 ne refait pas le voyage de l'Ulysse antique à l'identique. Les scénaristes ont intégré d'autres mythes antiques célèbres à son parcours, si bien qu'il semble se confondre avec

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.* La figure de Mentor rappelle la démarche de Fénelon dans son *Télémaque*, qu'il serait intéressant de comparer à *Ulysse 31*.

d'autres héros grecs : il rencontre le Sphinx comme Œdipe, affronte le Minotaure comme Thésée, tout en incarnant un Ulysse toujours juste paternel. Hervé de La Haye souligne ce phénomène d'« appropriation par les auteurs du personnage d'Homère, dont ils tendent à se détacher. Ce nouvel Ulysse peut vivre ses propres aventures tout autant que les aventures d'autres héros de l'Antiquité<sup>274</sup>. »

C'est donc un nouvel Ulysse, propre à la série, qui est présenté aux spectateurs. Or, cette création ne supprime pas toute ambiguïté : les adultes qui connaissent l'*Odyssée* peuvent difficilement s'empêcher de comparer les deux œuvres qui présentent tant de similitudes, tandis que les enfants qui ne connaissent pas l'Ulysse antique l'imagineront sans doute comme un héros défini par sa bienveillance paternelle. La série introduit de nombreux éléments nouveaux, mais le héros s'appelle Ulysse, et il vit des aventures épiques, ce qui suffit à superposer son image à celle de l'Ulysse antique. Cette association implicite crée un écart entre les deux héros, dont l'apogée se situe à l'épisode 23, « Ulysse rencontre Ulysse ». Cet épisode présente l'intérêt de créer une rencontre entre les deux hommes : l'Ulysse antique, et l'Ulysse du XXXI<sup>ème</sup> siècle. Le premier effet de cette rencontre est de créer un double émerveillement, « a sense of wonder<sup>275</sup> » propre à la science-fiction, et lié à la représentation d'un futur plus avancé technologiquement, non seulement pour les spectateurs des années 80, mais aussi pour les personnages de l'époque supposée des événements de l'*Odyssée* antique. Ainsi, les habitants d'Ithaque voient débarquer Ulysse 31 dans sa combinaison spatiale, nimbé de lumière, et les prétendants s'exclament « c'est un dieu ! » face à la supériorité des armes du XXXI<sup>ème</sup> siècle. Cette confrontation a une autre conséquence : elle souligne la supériorité morale d'Ulysse 31 sur l'Ulysse antique. Le premier se pose, tout au long de leur coexistence à l'écran, en professeur du second. Il explique ainsi à son ancêtre ce qu'il doit faire ou ne pas faire : « Ne salis pas ta maison avec le sang », lui conseille-t-il alors qu'Ulysse s'apprête à massacrer les prétendants. « Plus de sang ! Rentrez chez vous », ordonne-t-il ensuite avec autorité aux alliés de son avatar antique. Ici, *Ulysse 31* modifie le déroulement de l'*Odyssée*, et le corrige. Il est certes un nouveau héros créé pour une série de science-fiction, mais cette intervention auprès de son ancêtre semble souligner explicitement sa supériorité auprès du jeune public. Au XXXI<sup>ème</sup> siècle, on ne massacre plus les prétendants, et on se bat avec des épées laser, plus « propres » que les armes métalliques.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> Hervé de la Haye cite ici Simon BREAN, *La Science-Fiction en France, théorie et histoire d'une littérature*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 279.

II.3.3.2.2. *Humanisation des monstres et quête de soi : vers une nouvelle forme d'héroïsme*

Dans *Circe*, Madeline Miller s'appuie sur la métamorphose de Scylla qu'Ovide raconte dans les *Métamorphoses*<sup>276</sup>. Dans cette version de la légende, Scylla est une nymphe, courtisée de Glaucos, que Circé aime aussi. Cet amour non réciproque éveille sa jalousie. C'est sur ce ressort que s'appuie Miller pour faire basculer le destin de Circé.

« (...) - Oui, Scylla. Elle bouge comme l'eau, n'est-ce pas ? Comme le vif-argent du flot d'un ruisseau. » Il planta son regard dans le mien. « Circé, je n'ai jamais été aussi heureux.(...) ». Je commençai à voir cette nymphe, Scylla, partout. Riant à une plaisanterie de Glaucos ici, portant sa main à sa gorge en secouant ses cheveux là. Il est vrai qu'elle était très belle, l'un des bijoux de notre palais<sup>277</sup>.

Circé utilise le moly pour transformer Scylla en monstre. Or, si dans les *Métamorphoses*, cette vengeance est assumée par la nymphe, ce n'est pas le cas dans *Circe*. L'héroïne est prise de remords en voyant sa rivale métamorphosée en monstre marin. Cette arche narrative modifie la réécriture du passage de Charybde et Scylla. Ainsi, dans le roman de Miller, Circé repense à son erreur et imagine Scylla encore humaine :

Je n'obéis pas. Je pensais à Scylla, tentant de me la représenter d'après ce que j'avais entendu à son sujet : six têtes, six gueules, douze pieds pendants. Mais plus j'essayais, plus cette image m'échappait. A la place, je revoyais son visage tel qu'il avait été dans les salles du palais, rond et rieur. Son menton s'inclinait délicatement quand elle chuchotait un ragot quelconque à l'oreille de ma sœur. (...) La robe verte que Scylla portait généralement aux banquets les plus importants, ses sandales argentées aux lanières incrustées de lapis-lazuli. Il y avait une épingle en or dont l'extrémité était en forme de chat, avec laquelle elle relevait ses cheveux au-dessus de sa nuque. (...) Qu'était-il advenu de cette babiole ? Se trouvait-elle encore sur l'herbe à côté de l'eau, avec ses vêtements abandonnés<sup>278</sup>?

<sup>276</sup> Ovide, *Métamorphoses*, XIV, V.10-25. L'utilisation de cette référence antique fera l'objet d'un commentaire dans la troisième partie de ce mémoire.

<sup>277</sup> "Yes, Scylla, he said. She moves like water, does she not? Silver as a flowing stream". His eyes lifted to hold mine. "Circe, I have never been so happy." (...) I began to see that nymph Scylla everywhere. Here she was laughing at some jest of Glaucos', here she was touching her hand to her throat, and shaking out her hair. She was very beautiful, it was true, one of the jewels of our halls." Madeline MILLER, *Op.Cit.*, p. 45. Traduction de Christine Auché, p. 80.

<sup>278</sup> "I did not obey. I was thinking of Scylla, trying to piece together an image from everything I had heard of her : six mouths, six heads, twelve dangling feet. But the more I tried, the more it slipped away. Instead I

L'humanité de Scylla est sans cesse rappelée. Une fois face à elle dans le détroit, Circé s'adresse à elle en la ramenant encore à son passé humain : « Nous avons cherché un remède pour toi. Une drogue assez puissante pour inverser la transformation. Tu nous manques, dans ta forme antérieure<sup>279</sup>. » En utilisant la version d'Ovide de la métamorphose de Scylla et en introduisant un ressort psychologique nouveau dans le comportement de Circé, Miller semble avoir pour but de créer de l'empathie à la fois pour son héroïne et pour le monstre marin, qui n'est qu'une humaine injustement punie, même sous son apparence monstrueuse. L'objectif de cette humanisation peut se jouer sur plusieurs plans. Tout d'abord, la dimension romanesque induit une psychologisation des personnages, qui s'applique aussi aux opposants. Mais on peut y voir également une volonté d'atténuer l'aspect monstrueux de Scylla, en modifiant la perception du lecteur. Les allusions à sa vie en tant qu'humaine n'en font plus un monstre immortel et monolithique, mais un personnage tragique dont le passé est sans cesse rappelé. Cette profondeur réduit l'écart entre l'héroïne et le monstre : Circé a commis un acte monstrueux en transformant Scylla, et Scylla, malgré son apparence monstrueuse, semble humaine par la tragédie qu'elle a subie.

Charlotte Bousquet, dans un article consacré aux monstres dans la fantasy française contemporaine, décrit les romans de fantasy comme « des allégories du cycle de la vie humaine et de l'accession à l'âge adulte<sup>280</sup>. »

Si l'épopée conserve une place essentielle, c'est souvent à la découverte de soi-même, non plus seulement par une série d'expériences douloureuses et héroïques mais à travers la relation à l'autre, altérité absolue ou double monstrueux, qu'une place prééminente est accordée.<sup>280</sup>

---

saw her face as it had been in our halls, round and laughing. The curve of her wrist had been like a swan's neck. Her chin would tilt delicately to whisper some morsel of gossip in my sister's ear.(...) The green robe Scylla used to wear at special feasts, her silver sandals with lapis lazuli on the strap. There was a gold pin with a cat at its ends that kept her hair up from her neck.(...) What happened to that bauble ? Was it still lying on the grass beside the water, with her discarded clothes?», *Ibid.*, p.95; Traduction de Christine Auché, p.158.

<sup>89</sup> «We have been searching out a cure for you. A powerful drug to turn you back. We miss you as you were.» *Ibid.* p.100; Traduction de Christine Auché, p.166.

<sup>280</sup> Charlotte BOUSQUET, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la fantasy contemporaine. », in Besson, Anne, et Myriam White-Le Goff. *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois*, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales ». Collection Essais. Paris: Bragelonne, 2007. p. 199 à 208.

La relation entre le héros et l'opposant s'inscrit dans une forme de progression vers une connaissance de soi, ce « connais-toi toi-même » socratique que les romans de fantasy placent comme but ultime de la quête héroïque. Dans le cas de Circé, Scylla la renvoie à sa part d'ombre, qui est non seulement sa jalousie passée, mais également sa maîtrise de la sorcellerie. Ces deux parts d'ombre peuvent toutes deux être rapprochées de la nature divine de Circé et l'hubris qui lui est attachée. Ainsi, la transformation de Scylla est un élément fondateur de sa quête : elle provoque son exil, et lui permet d'accéder à une solitude salutaire qui marque son passage à l'âge adulte. La confrontation avec Scylla monstrueuse, qui oblige Circé à affronter son erreur passée, renforce son empathie, et partant, son désir d'humanité qui sera concrétisé à la fin du roman.

Cependant, dans *Circe*, même les monstres qui n'ont jamais été humains en ont les caractéristiques. A la fin du roman, Circé se prépare à affronter le Trygon, monstre marin fils d'Ouranos, afin de lui prendre sa queue. Cette dernière contient un poison puissant qui lui permettrait de se protéger d'Athéna, qui cherche à lui prendre le fils qu'elle a eu avec Ulysse. La monstruosité physique de cette créature ne fait aucun doute :

Il était immense, gris et blanc, imprimé dans les abysses tel le reflet fantomatique du soleil. (...) Tous les monstres des profondeurs étaient couverts des cicatrices issues des batailles avec leurs frères Léviathans. Pas lui. Il était entièrement lisse, car personne n'osait contrarier son pouvoir si ancien<sup>281</sup>.

Or, lorsque Circé se trouve face au monstre, un dialogue s'instaure entre eux, et le Trygon finit par lui céder sa queue sans la contrepartie qui était prévue : une souffrance éternelle provoquée par son venin.

C'est terminé.

Dans mon cerveau, il faisait aussi noir que dans cette eau. Le temps semblait avoir bondi en avant. « Je ne comprends pas. »

Tu aurais touché le poison. C'est suffisant<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> "Huge he was, white and grey, burned onto the depths like and after-image of the sun.(...) All the monsters of the depths were covered in scars from battles with their brother leviathans. Not him. He was smooth all over, for none dared cross his ancient power", *Op.cit.*, p.244 ; Traduction de Christine Auché, p.399.

<sup>282</sup> "It is finished. My mind was black as that water. It was as if time had skipped. "I do not understand." You would have touched the poison. That is enough" *Ibid.*, p.246; Traduction de Christine Auché, p.402

Le monstre vaincu épargne Circé, et change les règles face à son courage. Ce rebondissement narratif fait du Trygon un adjuvant, et de Circé une véritable guerrière, capable d'un courage inouï :

« Tu as proposé la même chose à mon frère ? »

Je leur propose à tous. Il a refusé. Ils refusent toujours<sup>283</sup>.

En acceptant la douleur, Circé se démarque des héros qui l'ont précédée. Elle se singularise par sa détermination, que mettent en valeur les paroles du monstre.

Cette humanisation des opposants, qui semble propre aux réécritures romanesques modernes, se retrouve également dans la série *Ulysse 31*. L'épisode du Sphinx propose un traitement original de la légende de ce monstre mythologique. Dans une sorte de vaisseau en forme de Sphinx géant flottant dans l'espace, Ulysse, Télémaque, Thémis et Nono rencontrent un roi avec un corps de lion et des ailes, que l'on identifie comme étant le Sphinx, et sa fille, Hercrone. Ces deux personnages semblent être les deux versants de la légende : le père incarne la « loi du Sphinx », qu'il ne cesse de répéter, c'est-à-dire la nécessité de se soumettre à l'énigme pour pouvoir repartir avec ses enfants. La fille, malgré sa beauté, représente un aspect moralement monstrueux de la créature, car elle émet dès le début de l'épisode le désir de faire d'Ulysse son esclave. Elle élabore un piège pour les enfants, que les héros finissent par déjouer. A la fin de l'épisode, on apprend que la noirceur d'Hercrone est le résultat d'une malédiction des dieux : « C'est à cause des dieux, en réalité, tu es une gentille fille », explique le Sphinx. Se réfugiant dans les bras de son père, qui ne cesse de demander pardon à Ulysse et ses enfants, elle lui demande « Père, aide-moi à retrouver un cœur pur ». Les spectateurs ne sauront pas si Hercrone a pu être libérée de l'emprise des dieux, mais le caractère monstrueux du Sphinx est doublement atténué dans cet épisode : la nécessité de répondre à une énigme est liée à une « loi », et relève donc d'une règle civilisée. Les humains qui échouent ne sont pas dévorés mais emprisonnés. Enfin, la fille du Sphinx, seule vraie opposante de l'épisode, est en réalité victime elle aussi des dieux olympiens. Grâce au passage d'Ulysse dans leur vaisseau, elle en est délivrée. Le message transmis semble être le suivant : derrière chaque ennemi se cache un être blessé ou victime. De plus, cette réécriture destinée au jeune public propose une vision rassurante de la confrontation à l'adversité : le bien, la morale, finissent toujours par apparaître

---

<sup>283</sup> “You offered the same to my brother ?” The offer stands for all. He refused. They always do.” *Ibid.*, p.245; Traduction de Christine Auché, p.400.



et triompher, et le « cœur pur » se cache souvent derrière la monstruosité. L'absurdité violente du Sphinx antique dévorant ses victimes est mise à distance : en respectant la loi et en faisant preuve de bon sens, Ulysse sort vivant de cette épreuve.

## Conclusion de la partie II

La transposition de *l'Odysée* dans la culture pop modifie l'épopée sans en dénaturer toutes les composantes. Dans une acception large, l'épique reste lié au spectaculaire et au tragique, et les émotions et la violence assurent le caractère divertissant du récit, dans une démarche assez proche de ce que Florence Dupont nomme le *terpein*. Néanmoins, la forme de transfert culturel<sup>284</sup> qu'implique l'inscription de *l'Odysée* dans le monde de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle implique, pour toutes les œuvres étudiées, une forme de correction des valeurs transmises par Homère. L'épopée, ancrée dans la culture grecque antique, sert de repoussoir aux nouvelles formes d'héroïsme que les auteurs contemporains souhaitent mettre en avant. Ces corrections ont une portée à la fois créative, politique et commerciale : il s'agit de proposer au public des récits nouveaux, ancrés dans leur époque, mettant en scène des personnages auxquels il peut facilement s'identifier : l'adolescent en révolte, la femme libre et puissante, le père de famille rassurant.

Les littératures de l'imaginaire, en réécrivant les épopées antiques et en proposant de nouveaux modèles héroïques, notamment féminins, choisissent explicitement d'investir « de sens nouveaux des formes anciennes<sup>285</sup> ».

Ces reprises offrent donc à *l'Odysée* une dimension diachronique en enrichissant les mythes qu'elle contient de références nouvelles. Ce procédé ne fait pas disparaître *l'Odysée* : le changement permet au contraire d'en assurer la pérennité. Il faut cependant accepter de ne plus

---

<sup>284</sup> Véronique Gély évoque la possibilité de penser l'étude de la réception des textes antiques comme transfert culturel : « La *translatio studii* a transféré les lettres antiques de la Grèce à Rome et d'une Rome à l'autre. Plus qu'une simple variante de l'évolution qui a vu les études de « sources » et d'« influences » être détrônées par les études de réception, puis évoluer vers celles des transferts culturels, le cas de l'Antiquité gréco-romaine pourrait bien être, de nouveau, cas d'école, montrant le passage de la *traditio*, de la tradition comme transmission d'héritage à la *translatio* comme transfert culturel. », in « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, vol. 344, no. 4, 2012, pp. 387-395.

<sup>285</sup> Mélanie BOST-FIEVET et Sandra PROVINI, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique. Op. Cit.*, p.45. Les autrices citent ici Gérard GENETTE.

PARTIE II. L'ODYSSÉE ADAPTÉE, TRANSPOSÉE, CORRIGÉE.

lire ou regarder un « classique », mais une œuvre « pop », ancrée dans le monde contemporain, dans laquelle la matière odysseenne sert de substrat à des « sens nouveaux ».

## Partie III. *L'Odyssée*, un objet de partage

Nous reprenons ici encore une expression employée par Véronique Gély pour évoquer les enjeux des réécritures des mythes de *l'Odyssée* d'un point de vue culturel et patrimonial :

En réalité, cette Antiquité dite classique n'a pas par essence une valeur universelle, mais elle est un objet de partage. Jacques Derrida a insisté sur la puissance heuristique de ce « mot *partage*, qui en français nomme aussi bien la différence, la ligne de démarcation ou le partage des eaux, la scission, la césure que, d'autre part, la participation, ce qu'on partage parce qu'on y communique ou l'a en commun, au titre de l'appartenance »<sup>286</sup>.

Après avoir évoqué les tensions entre *l'Odyssée* d'Homère et l'image parfois profondément modifiée que nous en donne la culture pop, nous pouvons tenter d'examiner l'imbrication des cultures antique et pop à travers la question des mythes. Ce sont eux qu'Ulysse, Ulysse 31, Niréus et Circé rencontrent au fil de leurs pérégrinations, et qui sont le reflet et le questionnement du monde qui nous entoure. Les mythes sont ce qui nous rapproche et nous éloigne de l'Antiquité, ils deviennent dans la culture pop un vecteur de questionnement du monde. C'est pourquoi le mot « partage » nous semble particulièrement fécond pour examiner cette question : il évoque la distance qui nous sépare de *l'Odyssée* et plus largement de l'Antiquité grecque, mais également la manière dont chaque époque s'en empare, dans l'idée que ces fictions mythiques seraient une forme de langage universel, à la portée de tous. On entrevoit ainsi pourquoi Homère est un objet si désirable, tout particulièrement pour la culture pop. Cette réutilisation de la matière mythique de *l'Odyssée* est paradoxalement une nécessité pour la survie des textes :

Homère ne refuse jamais qu'on le lise – n'est-ce pas, après tout, la condition de son éternité ? Mais il ne veut pas que lisant ses œuvres on se réclame de lui comme d'un auteur

---

<sup>286</sup> Véronique GELY, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, 2012/4 (n° 344), p. 387-395. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-4-page-387.htm>

passé. Pour échapper aux limites du temps, rien de tel, au contraire, qu'une lecture au futur qui fait participer le texte du passé à d'autres temps<sup>287</sup>.

La notion de participation rejoint l'idée d'un partage : la culture pop permet ainsi une lecture contemporaine qui permet à *l'Odyssée* de demeurer vivante à une époque dont elle est très éloignée.

### III.1. Les mythes de *l'Odyssée* : modalités du partage

Il convient, en premier lieu, de revenir sur la notion délicate de mythe. Régis Lefort, dans un article publié dans une revue consacrée à la littérature jeunesse, tente de le définir précisément, en s'appuyant sur les publications de Mircea Eliade<sup>288</sup> et Simone Fraisse<sup>289</sup>.

Si nous nous référons au dictionnaire, le mythe est un récit relatant des faits imaginaires transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou sociale. (...) Selon [la] définition de Mircea Eliade, le mythe, par sa sacralité, est « censé exprimer une vérité absolue ». Il est intemporel. Le mythe d'Orphée, celui de Prométhée celui d'Icare ou celui d'Artémis, pour ne prendre que quelques exemples, sont des récits qui, transposés dans nos sociétés modernes, ont encore une signification. (...) Le mythe est « un récit symbolique où les hommes déchiffrent un sens qui les regarde », note Simone Fraisse<sup>290</sup>.

Les situations et actions décrites dans *l'Odyssée* sont donc des mythes dans le sens où ils sont des symboles qui font sens dans la société et la religion des Grecs de l'Antiquité. Or, parce qu'ils sortent du « temps profane pour entrer dans le temps sacré <sup>291</sup>», ces symboles sont capables de traverser le temps et de prendre des sens nouveaux dans les sociétés et les cultures qui voient naître les œuvres de notre corpus. *L'Odyssée* devient un « objet de partage ». Cela implique, pour les mythes, un changement de signification profond qui est la condition de leur

---

<sup>287</sup> Sophie RABAU, *Quinze, brèves, rencontres avec Homère*. in *L'antiquité au présent*. Paris, Belin, 2012, p.287

<sup>288</sup> *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, Folio essais n° 128, 1993, et *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Folio essais n° 100, 1998.

<sup>289</sup> *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974

<sup>290</sup> Régis LEFORT, « Qu'est-ce qu'un mythe ? », NVL, n° 223.

<sup>291</sup> *Ibid.*

pérennité. Véronique Gély emploie l'expression « faire usage de la bibliothèque antique<sup>292</sup> », qui nous semble correspondre à la démarche des auteurs de *La Dernière Odyssée*, *Circe* et *Ulysse 31* : aucun mythe n'est intouchable, tous peuvent être réécrits et réinterprétés. Pierre Judet de la Combe évoque ainsi la « brûlante actualité » d'Homère et la nécessité de s'y « intéresser » dans un article paru dans *Le Monde* :

S'intéresser à Homère, c'est aussi aller contre l'idée que la culture serait patrimoine figé, divertissement ou succession de provocations éphémères censées secouer le marché de l'art, ou, pire encore, racine identitaire immuable dont la fonction est d'exclure ceux qui viennent d'ailleurs. C'est aussi lutter contre l'idée que la réalité mondiale est une, tenue par des lois claires et universelles, essentiellement économiques, qu'il suffirait de connaître pour bien gérer le monde. C'est refuser de penser que le langage qu'il faut employer et enseigner doit d'abord être celui, anglais de préférence, qui se contente de dénoter la réalité objective, technique et économique, celle qui seule compterait<sup>293</sup>.

Judet de la Combe insiste sur la dimension non élitiste des textes homériques, qui rejoint l'idée d'un « partage » de l'Antiquité et de ses mythes. C'est aussi une manière de prendre du recul et d'adopter un point de vue qui se situe hors de notre contexte culturel, pour mieux saisir les problématiques de notre époque, et s'extraire d'une certaine actualité. Sandra Provini et Mélanie Bost-Fiévet évoquent, de la même manière, un retour à la fable qui serait salutaire à notre époque saturée d'informations factuelles et de technologie : « dans une ère où la seule littérature réaliste ou d'idées est jugées sérieuse et respectable, les créations de l'imaginaire ont tout lieu de revendiquer les fables et les divagations du *mythos* comme ancêtres, en marge du logos triomphant<sup>294</sup>. » La culture pop, en reprenant les mythes de *l'Odyssée*, joue un rôle, si ce n'est philosophique, du moins réflexif.

---

<sup>292</sup> Véronique GELY, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, vol. 344, n° 4, p. 387, 2012, doi: 10.3917/rlc.344.0387. L'article évoque l'utilisation de la matière antique par les auteurs africains, citant Bernard Mouralis (*Littératures africaines et antiquité*, Paris, H. Champion, « Unichamp », 2011) : « la perspective dans laquelle les écrivains africains font usage de la bibliothèque antique est « éminemment polémique », car « l'intérêt qu'ils portent à celle-ci ne renvoie pas en priorité à une volonté d'exprimer une sorte d'adhésion à la culture occidentale ; il s'inscrit plutôt dans un projet, très concerté, visant à montrer qu'aucun domaine du savoir n'est a priori interdit à la réflexion des Africains, et, notamment, cet univers de l'Antiquité grecque et romaine, que l'Occident tend à considérer comme son bien le plus précieux ».

<sup>293</sup> Pierre JUDET DE LA COMBE, « Pourquoi Homère reste d'une brûlante actualité », *Le Monde*, publié le 28/04/2018, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/04/28/pourquoi-homere-reste-d-une-brulante-actualite\\_5292016\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/04/28/pourquoi-homere-reste-d-une-brulante-actualite_5292016_3232.html)

<sup>294</sup> Sandra PROVINI et Mélanie BOST-FIEVET, *Op. Cit.*, p.163

### III.1.1. Une re-sémantisation des mythes de *l'Odysée*

Le questionnement du monde contemporain passe par un changement de signification des mythes de l'épopée : les œuvres de notre corpus les réécrivent de manière à faire signe à notre société et à notre culture.

#### III.1.1.1. *Circe ou la réhabilitation de la sorcière*

Le mythe de Circé, bien qu'il ne représente que quelques pages dans *l'Odysée*, a donné lieu à de multiples reprises avant celle de Madeline Miller. Cassandre Martigny en étudie différentes versions et explique comment un épisode si court a pu être si abondamment repris.

La séparation entre Circé et Ulysse, au vers 143 du chant XII de *l'Odysée* d'Homère, ne marque pas la fin de leur histoire dans la littérature. Une véritable bibliothèque s'est constituée d'autres textes qui reprennent, réécrivent et commentent la rencontre des deux personnages. « Si cet épisode de *l'Odysée* a pu donner lieu à autant d'interprétations et de réécritures différentes », écrivent Marc Escola et Sophie Rabau, « c'est peut-être parce qu'en dépit de l'unité matérielle de la page, le texte même serait fait de plusieurs textes. Ainsi ce n'est peut-être pas toujours au même texte que s'attacheraient les commentateurs ou auteurs de réécriture<sup>295</sup> ». L'œuvre plurielle qu'est selon eux ce chant de *l'Odysée* nourrit des interprétations tout aussi diversifiées qui construisent un mythe de Circé, perpétuellement reconfiguré dans son élaboration et dans sa réception par les œuvres littéraires qui sont au cœur du dynamisme poétique. Le mythe est modifié et traité avec une grande liberté par les auteurs pour répondre à un horizon d'attente toujours différent<sup>296</sup>.

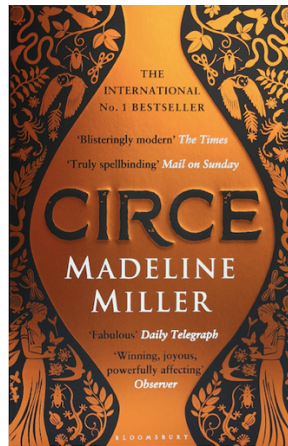
La figure de Circé, issue d'un feuilletage légendaire, a donc vocation à être modifiée et réinterprétée, en mettant la lumière sur un aspect spécifique du mythe, comme la sorcellerie ou la vengeance amoureuse. Circé est ainsi un outil de langage mythique malléable et aux possibilités infinies, capable d'absorber et de refléter des éléments de cultures ou époques. Nous nous proposons d'examiner ici le traitement du personnage de Circé en tant que mythe du

---

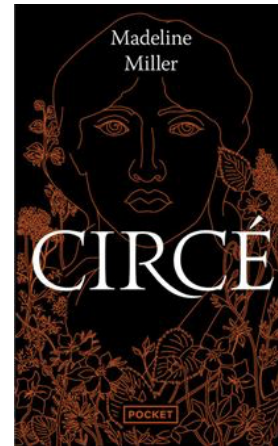
<sup>295</sup> Marc ESCOLA et Sophie RABAU, *Littérature seconde ou La bibliothèque de Circé*. Paris, Éditions Kimé. 2015. p.32.

<sup>296</sup> Cassandre MARTIGNY, « Les Métamorphoses de Circé : vision et révision d'un mythe », *Revue de littérature comparée*, 2022/2 (n° 382), p. 199-215. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-de-litterature-comparee-2022-2-page-199.htm>

XXI<sup>ème</sup> siècle par Madeline Miller. La couverture du roman<sup>297</sup> en donne un aperçu : le titre *Circe* est inscrit dans la partie la plus large d'une forme aux courbes féminines qui rappelle une amphore, ou une vulve, et entouré par des motifs végétaux et animaliers. Dans les deux coins inférieurs, un personnage féminin en miroir porte un verre : il s'agit vraisemblablement de Circé et d'une de ses potions magiques. Les motifs animaliers sont présents également sur la quatrième de couverture, sous la forme de lions, qui sont les animaux qui accompagnent Circé dans *l'Odyssee*, et sont aussi repris dans le roman de Miller. Circé est donc représentée par son lien avec la nature, sa magie, et surtout sa condition de femme. La couverture de l'édition française accentue encore davantage la place de la nature sauvage dans l'expression de la puissance de Circé : le visage de la jeune femme est entouré de motifs végétaux. Cette nature sauvage et abondamment représentée sur les couvertures américaine et française est source de liberté et de puissance : seule sur son île, Circé expérimente une liberté nouvelle, loin de sa famille et des exigences liées à son sexe.



Couverture de l'édition américaine (Bloombury Publishing)



Couverture de l'édition française (Pocket)

Cette mise en scène d'une puissance féminine en symbiose avec la nature correspond à l'« horizon d'attente<sup>298</sup> » des lecteurs, et surtout des lectrices contemporaines. Le roman décrit en effet un nouvel archétype de la femme puissante, né dans les années post Me-Too, qui s'inscrit dans un renouveau du New-Age : le féminin sacré.

---

<sup>298</sup> Cassandre MARTIGNY, *Op.Cit.*

Dans le podcast *Meta de Choc*, qui explore et critique les nouvelles dérives sectaires, la documentariste et journaliste Elisabeth Feytit s'intéresse à ce concept.

Le féminin sacré n'a pas de définition claire. Au fil des livres ou des séminaires, il est présenté comme l'essence à laquelle les femmes sont invitées à se fier pour être elles-mêmes se respecter et incarner leur divinité propre. C'est en fait une voie initiatique personnelle qu'il convient à chacune de trouver pour exprimer qui elle est vraiment au plus profond d'elle-même, hors de l'image imposée de la mère de famille, muette et perdue, sans les hommes en exprimant leur féminin sacré. Les femmes peuvent opérer une transformation intérieure et enfin prendre leur puissance, vivre librement, affirmer leurs goûts et leurs idées et s'épanouir tant à un niveau personnel que professionnel. (...) Dans une société dominée par l'énergie masculine, cette puissance des femmes est celle sans laquelle le changement de paradigme ne peut advenir. C'est la voie indispensable vers un monde empreint de plus d'empathie, de créativité et de bienveillance. Celui-là même que Maryline Ferguson appelait de ses vœux dans son livre publié en 1981, *Les Enfants du Verseau*. Notre époque y serait particulièrement propice, puisqu'il est communément admis que l'énergie féminine est en train de se réveiller suite à la fameuse fin du monde de 2012<sup>299</sup>.

Le personnage de Circé tel que le décrit Madeline Miller partage de nombreux points communs avec cette tentative de définition du féminin sacré : « être elle-même », « incarner leur divinité propre », « loin de l'image imposée », « sans les hommes », « prendre leur puissance, vivre librement ». N'est-ce pas la version condensée de l'histoire de *Circe* ? En exil sur une île pour avoir été « elle-même », c'est-à-dire une sorcière qui maîtrise le moly, elle est à la fois divine par sa filiation et humaine par sa voix et ses questionnements existentiels. Elle vit seule, se méfie des hommes, et se sent libre une fois exilée. La quatrième de couverture du roman relie explicitement Circé à ce mouvement : « le chant inextinguible d'une femme qui brille haut et fort dans la pénombre d'un monde d'hommes. (...) Le scintillement envoûtant de la magie ancienne s'en dégage comme une brume de chaleur<sup>300</sup>. » En faisant coïncider l'histoire de son personnage avec un mouvement spirituel en plein essor, Miller crée une figure mythique du féminin sacré. La légende antique s'enrichit d'une nouvelle strate de significations : la nature

---

<sup>299</sup> *Méta de Choc*, saison 1, épisode 8, *Le féminin sacré, chroniques de la spiritualité contemporaine*. Écrit et réalisé par Elisabeth Feytit, janvier 2021. <https://metadechoc.fr/podcast/chroniques-de-la-spiritualite-contemporaine/le-feminin-sacre/>

<sup>300</sup> “the inextinguishable song of a woman burning hot and bright in the darkness of a man’s world. (...) The mesmerizing shimmer of ancient magic rising from it like a heat haze.” Quatrième de couverture de l'édition américaine de *Circe*. (Je traduis)



sauvage de l'île d'Aeaea devient par exemple un symbole de puissance féminine, où s'exercent « des rituels magiques en faveur de nombreuses divinités, parmi lesquelles la lune et la déesse de la nature, Gaïa. Tout comme ces dieux païens, l'être humain ferait partie de l'âme de l'univers avec un grand U<sup>301</sup>. » Au paroxysme de sa puissance féminine, Circé compose, au chapitre XIX du roman, un sortilège afin de protéger son fils Télégonos d'Athéna, qui veut le lui prendre.

Cette nuit-là, je conçus deux sorts. Le premier contenait la goutte de sang et le moly ; le second, des fragments de chaque partie de l'île (...). J'emportai les flacons au sommet du pic le plus élevé de l'île (...). Je versai le philtre-sang sur la roche. Il siffla tel du bronze fondu au contact de l'eau. Une fumée blanche s'éleva en tourbillonnant dans les airs, puis se répandit alentour. Elle forma au-dessus de l'île un grand arc qui nous enveloppa d'une couche de mort vivante. Si Athéna venait, elle serait obligée de faire machine arrière, comme un requin rebuté par les eaux froides<sup>302</sup>.

Le sort, longuement décrit, évoque une sorcellerie destinée à protéger à tout prix son enfant, comme une métaphore d'une lutte pour la réappropriation de la maternité : en tant que nymphe, Circé doit logiquement se soumettre aux ordres de la déesse, qui réclame son enfant. Or, elle s'oppose à cette tradition d'obéissance, et utilise son pouvoir personnel pour contrer celui d'Athéna. Circé veut garder son enfant pour elle, car sa maternité lui appartient, tout comme son île et son pouvoir.

Incarnation du féminin sacré, Circé est aussi une sorcière, ce qui la place dans la logique du mouvement dont elle semble être l'archétype. Elisabeth Feytit relie le féminin sacré au mouvement Wicca, qui tente de réhabiliter les sorcières :

Cet encouragement à la reprise de possession de tout ce que la femme porterait en elle de sacré renvoie à la notion de déesse mère. (...) Cette célébration de la déesse mère aurait finalement disparu, réprimée par l'Empire romain, pour ne refaire surface qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle avec la Wicca, mouvement néo-paganisme créé par le Britannique Gerald Gardner, très imprégné des croyances de la Société Théosophique et de la Rose-Croix. Il dit être le descendant d'une sorcière

---

<sup>301</sup> *Méta de Choc, Op. Cit.*

<sup>302</sup> "Two spells I made that night. One carried the drop of blood and moly; the other had fragments of every part of the island (...). I poured the blood-draught on the rock. It hissed like molten bronze in water. White smoke billowed into the air, rising, spreading. It massed, forming a great arc over the island, closing us in. A laver of living death. If Athena came, she would be forced to turn aside, like a shark meeting fresh water.", Madeline MILLER, *Op.Cit.*, p.222-223. Traduction de Christine Auché, p.364.

morte sur le bûcher. La Wicca s'oppose aux religions établies mélangeant chamanisme, druidisme, mythologie gréco romaine, slave, celtique et nordique<sup>303</sup>.

En liant le personnage de Circé à cette vision positive des sorcières, Miller l'inscrit dans un réseau de symboles liés au féminisme qui contribue à créer un nouveau mythe de la sorcière du XXIème siècle : « Puissante, libre, amoureuse », et humaine :

Célébrée par les féministes, totem de la figure indépendante qui bouscule les normes sociales et le patriarcat, la figure de la sorcière coche toutes les cases. Activiste quand elle se réunit notamment à New York pour lancer des sorts à Donald Trump (sans succès), écolo avec ses décoctions de plantes médicinales et ses connexions avec les forces de la nature ! Fascinante et ensorcelante. Sur Internet, ces drôles de dames de l'occulte se rallient sous des balais magiques, en forme de hashtag. #Witchesofinstagram fédère à lui seul près de 4 millions de publications. Sur la plate-forme TikTok, les tutos sur les bougies, sorts, magie et autres cristaux cumulent 585 millions de vues et se déclinent à l'envi<sup>304</sup>.

La figure de Circé n'a donc pas pour seul but de s'inscrire contre un univers supposément misogyne véhiculé par l'Antiquité romaine en particulier<sup>305</sup>, elle se greffe sur l'image de la sorcière réhabilitée, dans la lignée des travaux de l'essayiste et militante féministe Mona Chollet<sup>306</sup>. Le mythe sert ici de support à un changement sociétal : Circé devient un modèle pour des femmes qui cherchent à se réapproprier leur histoire. A partir d'un personnage dont l'histoire de la littérature a minimisé l'importance, et qui a été utilisé pour asseoir la figure de la sorcière maléfique, *Circe* récrée une nouvelle image qui vise à effacer la précédente, et à remplacer un mythe qui a imprégné la culture populaire pendant des siècles. La réussite est double : en écrivant *Circe*, Madeline Miller réhabilite *l'Odyssee* en la faisant participer aux changements du monde actuel et connaît un succès phénoménal<sup>307</sup> grâce à son personnage qui offre une figure mythique au féminin sacré.

---

<sup>303</sup> *Méta de Choc, Op. Cit.*

<sup>304</sup> *Le mythe de la sorcière ou le retour au féminin sacré*, Catherine Rollot, Le Monde, 01/03/20, [https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/03/01/le-mythe-de-la-sorciere-ou-le-retour-au-feminin-sacre\\_6031417\\_4497916.html#xtor=AL-32280270-\[mail\]-\[ios\]](https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/03/01/le-mythe-de-la-sorciere-ou-le-retour-au-feminin-sacre_6031417_4497916.html#xtor=AL-32280270-[mail]-[ios])

<sup>305</sup> Voir la seconde partie de notre étude, « *Circe et le revisionnist mythmaking* »

<sup>306</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Paris, Zones, 2018.

<sup>307</sup> Le roman a été traduit en 22 langues, et HBO projetait, en 2019, de l'adapter en série.

III.1.1.2. *Chronos dans Ulysse 31 : une problématisation futuriste du temps*

Une autre forme de réécriture des mythes consiste, pour les auteurs de notre corpus, à superposer à l'épopée antique des éléments liés à la culture qui leur est contemporaine. Véronique Gély évoque cette question de l'imbrication des mythes antiques avec des symboles modernes :

On constate en effet la persistance de deux types d'approches opposées, en lesquelles doit très probablement être reconnu le maintien d'une compétition entre l'idéalisme platonicien et l'empirisme aristotélécien : l'une – appelons-la essentialiste – s'attache à chercher la définition universelle d'un mythe au travers des textes et des œuvres ; l'autre – risquons-nous à l'appeler existentialiste – est plus axée sur l'histoire de ses avatars, et s'épargne l'hypothèse d'un archétype ou d'un mythe originel, voire la construction d'un « modèle » ou d'un « patron ». Si l'on admet, en effet, que « le mythe est un genre introuvable », selon la formule de Marcel Detienne (*L'Invention de la mythologie*, 1980), reste la question de savoir si chaque mythe s'enracine dans un « archétype » ou une « idée » préexistants, ou bien si, comme les autres fictions, ces récits, images, scénarios que nous appelons des « mythes » (et qu'on appelait jadis des « fables », naguère quelquefois des « thèmes ») sont le produit de l'imagination d'un auteur et de sa culture, sur lequel viendraient se cristalliser, dans chaque société et dans chaque époque, un réseau de significations<sup>308</sup>.

Dans les réécritures de *l'Odyssée*, les deux approches semblent se combiner : les mythes « universels » se mêlent aux thèmes contemporains, et les mythes grecs et romains se mélangent parfois entre eux. Dans les mythes antiques dépouillés de leur ancienne valeur religieuse, la culture pop insère des représentations et un sens contemporains ou propres au genre de l'œuvre hypertextuelle. Cependant, cette utilisation n'efface pas totalement le mythe originel, qui garde l'essentiel de sa substance.

La réutilisation du mythe de Chronos dans *Ulysse 31* offre un exemple de ce procédé. Chronos, dont le nom est présent dans un certain nombre de mots français liés à la mesure du temps, représente un élément primitif de la pensée occidentale. Ainsi, sa présence même dans le titre de l'épisode est déjà un gage de réflexion. Dans l'épisode 4, l'Odysseus et son équipage

---

<sup>308</sup> Véronique GELY, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 2004/3 (n° 311), p. 329-347. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-329.htm>

pénètrent dans le royaume du maître du temps, qui les retient prisonniers en leur infligeant des allers et retours dans le temps (vieillesse prématuré) et sépare Ulysse des enfants en les enfermant dans des saisons différentes. Tous les aspects du temps sont donc évoqués : Chronos est bien un avatar de la divinité grecque Chronos<sup>309</sup>. Afin d'étudier cette transposition, il convient de questionner les enjeux d'une telle réécriture dans la science-fiction en particulier. Dans son article « Moi Thésée, je découvrirai les chemins de l'espace <sup>310</sup>», Claire Cornillon interroge le sens et la fonction des mythes gréco-latins dans les nouvelles de science-fiction. Elle montre d'abord qu'il existe « une continuité, qui n'est paradoxale qu'en apparence seulement, entre l'antique et le moderne. ». Cette continuité est, selon elle, liée à la dimension philosophique du genre de la science-fiction :

La science-fiction nous semble être, par essence, une littérature « problématologique », selon le terme du philosophe Michel Meyer, c'est-à-dire une littérature de la question, qui déjoue la doxa par un récit et qui interroge le monde. Or le mythe, tel que le définissent les anthropologues ou les historiens de la religion, est un récit de la réponse: il répond à une interrogation suscitée par le monde. Ainsi, le motif mythique, s'il est le sujet même du récit, est amené nécessairement à être déstabilisé par le récit de science-fiction. Il fonctionne en tant que motif, à la fois désémantisé et resémantisé. Les nouvelles de science-fiction qui utilisent des mythes antiques et qui les détournent mettent ainsi à jour ce qui pourrait définir la science-fiction, l'idée même de problématisation<sup>311</sup>.

Non seulement la science-fiction déplace le mythe dans un autre espace-temps, mais il le remplit d'un sens nouveau, tout en le questionnant. Selon l'autrice, les motifs mythiques ont,

---

<sup>309</sup> Chronos est souvent confondu avec Kronos : « Kronos, ou la séparation. Le plus jeune des Titans et le roi des dieux avant l'avènement de Zeus, Kronos « aux pensées fourbes » comme le chante Hésiode, est l'obscur puissance qui, née de l'étreinte ininterrompue d'Ouranos et de Gaïa, va séparer d'un coup de serpe Terre et Ciel et jeter le membre divin dans le Flot de la mer. La castration de Ciel, qui ne s'étendra plus sur une épouse dont il refoulait les enfants dans le sein, permet l'ouverture de l'espace et la naissance du temps. Après la séparation de Ciel et de Terre, les forces titanesques de la nature sortent de l'indistinction souterraine pour venir au grand jour et engendrer de nouvelles lignées. Aussi est-ce à Kronos, le dieu qui émascule le monde, rompant à jamais l'unité initiale de l'origine, qu'est dévolu le cycle des engendremens et des âges : peut-être est-ce la raison de la confusion ultérieure de Kronos et de Chronos, le Temps se voyant identifié au Titan qui a libéré le flot de la genèse. » Jean-François MATTEI, « Chapitre II. Kronos : Le mythe de l'Age d'or », dans : *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, sous la direction de Jean-François Mattéi. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2002, p. 57-80. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/platon-et-le-miroir-du-mythe--9782130531838-page-57.htm>

<sup>310</sup> in Mélanie BOST-FIEVET, et Sandra PROVINI, éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain: fantasy, science-fiction, fantastique*. Rencontres 88. Paris: Classiques Garnier, 2014. p. 175 à 186.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 175

dans les récits de science-fiction, des fonctions multiples, que nous retrouvons dans l'épisode de Chronos. Ulysse et son équipage sont prisonniers du royaume du temps. On apprend que le roi Chronos souhaite se servir d'eux comme monnaie d'échange pour regagner l'Olympe, dont il a été chassé. Si l'on examine les différentes fonctions du mythe de Chronos dans cet épisode, le premier sens est une référence directe au mythe antique : Chronos règne sur le royaume du temps, et il est dangereux. Dans le mythe antique, il « détruit tout ce qui vient au monde<sup>312</sup>. » ; dans *Ulysse 31*, il sépare les enfants de leur père : c'est l'acmé tragique de chaque épisode de la série, mais aussi une métaphore de la succession des générations, tout enfant étant voué à voir un jour ses parents mourir. Sur le plan narratif, Chronos provoque un rebondissement propre à la science-fiction, en permettant d'explorer le thème du voyage dans le temps, qui est ici anxiogène : Thémis vieillit jusqu'à se retrouver adolescente, et les personnages sont enfermés dans des saisons différentes. Enfin, philosophiquement, l'apparition de Chronos souligne la soumission de l'être humain aux lois physiques du temps. Si, dans l'Antiquité, cette soumission était liée au cycle implacable des saisons et des âges de la vie, elle évoque, dans la science-fiction, le voyage dans le temps, thème de prédilection du genre. *Ulysse 31* ne fait pas exception en montrant un procédé dangereux qui doit être manié avec précaution. Or, Chronos semble atteint de folie : il possède un double visage, qui rappelle le dieu romain Janus, dont l'un rit sans cesse et présente des signes d'aliénation mentale. Les scénaristes semblent avoir voulu superposer le mythe de Janus, dieu du passage au visage double, à celui de Chronos, pour créer un être monstrueux qui soumet ses visiteurs aux pièges du temps sous toutes ses formes.

(...) tous ces éléments interagissent pour former un contexte culturel, un contexte d'interprétation possible, qui s'ajoutent à l'évocation explicite de la figure mythique. (...) Le mythe réveille donc la démarche spéculative de la science-fiction et la science-fiction pervertit le mythe pour le retrouver dans cet émerveillement, dans cet étonnement sublime, cette surprise face à l'univers<sup>313</sup>.

Dans ce cas de figure, l'antiquité semble être le support idéal de la problématisation que génère la science-fiction : Chronos, en tant que divinité, est une personnification du temps qui continue à piéger les voyageurs du XXXI<sup>ème</sup> siècle. Dans la série d'animation, il devient un personnage dangereux qu'Ulysse, malgré son intelligence, ne parvient pas à comprendre : il commence par le saluer et le remercier, et ne perçoit pas immédiatement son double visage. L'épisode crée

---

<sup>312</sup> Jean-Claude BELFIORE, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse, 2003. p. 167

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 185-186

ainsi une métaphore des dangers liés à la manipulation du temps, fantasme de l'humanité. Le mythe antique de Chronos s'ancre ainsi dans une nouvelle époque.

Les Grecs disaient à juste titre que toute la science du monde se trouvait chez Homère, puisque d'une part le chant homérique dit ou peut dire toutes les techniques humaines dans leur perfection, et que d'autre part, il peut en explorer le statut symbolique en faisant apparaître, par la fiction, le réseau culturel où cette pratique prend place<sup>314</sup>.

A travers le thème du voyage dans le temps, qui est aussi une avancée technologique et donc une technique au sens où l'entend Florence Dupont, la science-fiction, à travers *Ulysse 31*, utilise *l'Odyssée* pour créer un nouveau réseau culturel qui interroge une possibilité du futur : les modifications temporelles sont-elles souhaitables ? Si, au début de l'épisode, un retour dans le passé permet à Ulysse de retrouver son vaisseau intact<sup>315</sup>, les voyages dans le temps sont vite source de séparation pour les personnages de la série. En outre, l'épisode montre que le danger est d'autant plus grand lorsque cette technique est à la portée de n'importe qui : Chronos est fou, et agit pour des raisons égoïstes. L'interrogation est d'ordre éthique.

### III.1.1.3. Le mythe des Lemniennes : une fonction narrative et symbolique

Le mythe de l'île de Lemnos et de ses habitantes est repris dans deux des œuvres de notre corpus : *Ulysse 31*<sup>316</sup> et la *Dernière Odyssée*<sup>317</sup>. Il s'agit ici de comparer les réécritures qui en sont faites : quelles modifications sont apportées au mythe grec et quel sens lui donner dans ces œuvres ? On peut tout d'abord s'interroger sur le choix de cette légende. En effet, il s'agit d'un mythe relativement obscur, absent de *l'Odyssée*.

Comme [les Lemniennes] ne l'honoraient plus, Aphrodite s'est vengée en les rendant, par leur puanteur, odieuses à leurs maris, qui se consolent alors avec leurs captives de Thrace. Jalouses au point d'en perdre la raison, les Lemniennes, une nuit, égorgent leurs rivales ainsi que tous les mâles, du plus jeune au plus vieux. Seule Hypsipyle, en grand secret, épargne son père Thoas ;

---

<sup>314</sup> Florence DUPONT, *Op. Cit.*, p.65

<sup>315</sup> L'Odyseus est détruit par des tridents au début de l'épisode.

<sup>316</sup> Épisode 21 « Les révoltés de Lemnos »

<sup>317</sup> Chant 3, « L'île des femmes »

(...). Quant aux Lemniennes, à présent seules sur l'île, elles apprennent à manier les armes pour se défendre, à conduire les troupeaux, à cultiver le sol. Et Hipsypyle est devenue leur reine<sup>318</sup>.

La légende interroge le statut des femmes et de leurs relations aux hommes : privées du désir de leurs maris, les Lemniennes tombent dans la violence mais gagnent aussi une certaine liberté en prenant la place des mâles. A l'époque où sont créées les œuvres de notre corpus, qui est une période de début de remise en question du patriarcat, cette thématique est particulièrement intéressante. Cependant, la récupération de cette légende n'est pas nouvelle. Claire Boner, autrice d'un article consacré notamment aux sources littéraires du mythe, souligne sa postérité au théâtre :

Le mythe semble prendre son essor à l'époque classique. Eschyle, Sophocle et Euripide composent tous les trois des tragédies liées au cycle lemniens ; Aristophane rédige une comédie intitulée *Lemniennes*<sup>319</sup>.

En note, elle indique que le mythe, à ces époques, a certainement été repris à des fins politiques : « Il est probable que ce regain d'intérêt pour Lemnos et sa mythologie est motivé par le contexte politique de l'époque, voir J. A. S. EVANS, « Note on Miltiades' Capture of Lemnos »<sup>320</sup> ».

Dans *Ulysse 31* et la *Dernière Odyssée*, cette légende s'avère toujours féconde. Cependant, la notion d'impiété envers Aphrodite est évacuée au profit de la mise en place d'une fiction qui permet d'interroger le rapport entre masculin et féminin.

Dans *La Dernière Odyssée*, le mythe des Lemniennes est combiné à une réécriture de l'épisode de Nausicaa dans le chapitre 3, intitulé « L'île des femmes ». Quasiment nu et échoué sur un rivage, Nireus est surpris par un groupe de femmes, d'emblée différent de l'apparition, dans *l'Odyssée*, de Nausicaa et ses suivantes : « Sur la crête apparurent des hommes en armes. Nireus les trouva étrangement fins. Lorsqu'ils s'approchèrent, le naufragé se rendit compte qu'il s'agissait de femmes<sup>321</sup>. » La confusion avec des guerriers évoque directement le mythe des Lemniennes, qui, une fois seules sur l'île, reprennent les fonctions dévolues aux hommes.

---

<sup>318</sup> Jean-Claude BELFIORE, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris: Larousse, 2003. p. 374.

<sup>319</sup> Claire BONER, « Hipsypyle et le crime des Lemniennes. Des premières attestations à Valerius Flaccus », *Euphrosyne*, vol. 34, p. 149-162, janv. 2006, doi: [10.1484/J.EUPHR.5.124309](https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.124309).

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p. 24.

Par la suite, le chapitre semble suivre le déroulement narratif du chant VI de *l'Odyssée* : Niréus est conduit au palais par les femmes, se pose en suppliant face à la reine Hypsipyle qui le convie à un banquet, au cours duquel officie Démodocos. Il semble que cet épisode ait pour fonction d'introduire l'aède comme compagnon de Niréus, puisqu'il s'enfuit de l'île avec lui. Cependant, et c'est là que le mythe des Lemniennes joue un rôle, c'est aussi l'occasion de confronter Niréus à des femmes, ce qui est pour lui une nouveauté : « Il n'avait guère vu de femmes à Troie, à part des captives indomptables et des esclaves vulgaires<sup>322</sup>. » La convocation de l'histoire des Lemniennes implique la mise en scène d'une île exclusivement peuplée de femmes puissantes et dangereuses : pour Niréus, c'est une double épreuve. Le début du chapitre semble avoir pour but de mettre en valeur la beauté et la désirabilité du héros :

Il remarqua que les femmes lui lançaient des regards en biais. (...) Il surprit même chez certaines des mimiques admiratives. (...) Des femmes le jugeaient comme une pièce de viande sur le marché ; d'autres le dévoraient des yeux au point qu'il en fut troublé<sup>323</sup>.

L'apparence guerrière des Lemniennes et leur position dominante par rapport à un héros seul et sans armes, aurait pu être le début d'une inversion fictionnelle féconde qui questionnerait le patriarcat dans une œuvre récente destinée à la jeunesse ; or, la suite du chant 3 déjoue cette attente.

Niréus revint dans le palais avec ses vêtements frais, une belle tunique tissée de fil d'or. Il y eut un murmure à son arrivée. Toutes les femmes s'étaient tournées vers lui, et les torches du soir allumaient leurs yeux brillants de désir. Niréus ne pouvait s'empêcher de les trouver magnifiques, de la jeune vierge à la femme mûre. (...) La nuit était chaude, toutes portaient des vêtements légers<sup>324</sup>.

L'arrivée de Niréus au palais de Lemnos est un prétexte à l'expression du désir de Niréus, qui crée aussi un suspense, car l'absence inexplicquée d'hommes sur l'île laisse présager un piège à venir. Cette double tension, sexuelle et narrative, se résoud à la fin du chant 3, quand Niréus reçoit la visite nocturne de la fille d'Hypsipyle, qui a pour mission de s'unir à lui avant de le

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>323</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.27.



tuer. La scène répond à tous les clichés d'une scène érotique tout en restant dans les limites imposées par le roman jeunesse :

Une femme entra aussitôt, le visage voilé, une torche à la main. Elle accrocha le flambeau à un anneau du mur et leva lentement son voile. Elle était extrêmement belle. Une robe fine moulait son corps parfait. D'un geste, elle dégrafa son vêtement, qui glissa à terre dans un froissement sensuel<sup>325</sup>.

Le rebondissement attendu survient à ce moment précis : « Au moment où ses lèvres touchaient les siennes, il sentit dans sa gorge un atroce goût de cadavre, une odeur de putréfaction<sup>326</sup>. » Fabien Clavel utilise donc la version du mythe dans laquelle les Lemniennes sont condamnées à une puanteur qui les rend indésirables. Par la suite, au chant 5, la jeune femme explique à Niréus l'origine de la malédiction<sup>327</sup>, et avoue l'avoir épargné :

Je voulais te tuer la première nuit, après avoir vu le regard d'horreur que tu as posé sur moi, mais je t'ai observé pendant que tu dormais. Je voyais ton profil, celui qui n'est pas barré d'une cicatrice, et tu étais d'une telle beauté que je n'ai pu m'empêcher d'être émue. Et puis, tu as rêvé de batailles, de duels, de morts. J'ai vu combien tu avais souffert, combien tu détestais les combats. J'ai compris que tu revenais de Troie et je n'ai pu m'empêcher de t'aimer. Depuis trois jours, je te regarde et je t'écoute. Depuis trois jours, je suis sous ton emprise<sup>328</sup>.

La princesse, prisonnière du sort d'Aphrodite, se décrit également prisonnière de son amour pour Niréus : cette scène semble surtout avoir pour finalité de mettre en valeur le héros, beau et attirant. Niréus est sauvé de la mort par sa beauté, mais ne sauve pas les Lemniennes : la jeune femme le laisse partir avec Démodocos sans que ne soit levé le sort qui enferme les habitantes de l'île dans la solitude. Après l'aveu ci-dessus, la jeune femme pleure : l'impossibilité de contact charnel avec les hommes est une souffrance, comme si les femmes ne pouvaient pas trouver le bonheur en dehors du couple. On peut donc attribuer deux fonctions à l'utilisation du mythe des Lemniennes dans *La Dernière Odyssée* : la première est narrative. Comme nous l'avons évoqué, l'arrivée sur l'île est source de suspense et la combinaison du mythe des Lemniennes avec l'épisode de Nausicaa permet de renouveler la tension en

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.32-33

<sup>326</sup> *Ibid.* p.33

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.45-46

introduisant des éléments nouveaux par rapport à *l'Odyssee*. La seconde fonction est de mettre en valeur les qualités de Niréus : prudent, il adopte la posture de suppliant ; bienveillant, il prend le temps de compatir à la souffrance de la princesse qui voulait le tuer. Cependant, s'il s'inscrit parfaitement dans un récit d'aventures, le traitement qui est fait du mythe ne semble pas avoir pour objectif de faire évoluer la vision des femmes. Il correspond à celle que transmet la fantasy hétéronormée, dont Anne Besson esquisse les fondements dans son *Dictionnaire de la Fantasy* :

Femme

Des personnages en retrait

Si on prend pour point de départ de la fantasy la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le genre, comme d'ailleurs le récit d'aventures avec lequel il partage des similitudes, est alors quasi exclusivement masculin. (...) Les personnages féminins, non seulement n'en sont pas les héroïnes, mais qui plus est, n'occupent que rarement un rôle important, réduits au rang de potiches sans caractères que l'on veut posséder (...) <sup>329</sup>.

Les Lemniennes, malgré leur puissance guerrière, ont besoin des hommes et sont malheureuses sans eux. Cet épisode de *La Dernière Odyssee* correspond au rôle secondaire des femmes dans la fantasy. Si l'ensemble du roman leur accorde une place moins caricaturale (la déesse Hébé, la servante Alexiarès et les Amazones sont des femmes qui jouent des rôles importants dans le récit), la réécriture du mythe des Lemniennes ne fait pas évoluer le mythe, et offre un aperçu de la représentation sexiste du genre féminin dans le genre de la fantasy. Sandra Provini et Mélanie Bost-Fiévet évoquent « trois modes d'emprunt au creuset mythologique : descriptif, narratif et symbolique <sup>330</sup> ». Il semblerait que dans *La Dernière Odyssee*, le mythe des Lemniennes n'ait qu'une fonction narrative. Cependant, il semble inévitable que la convocation de cette légende prenne une portée symbolique : la manière dont Clavel évoque le mythe est révélatrice d'une vision du monde portée par un genre et un certain type d'œuvres, en l'occurrence un roman de fantasy destiné à un public plutôt masculin.

Dans *Ulysse 31*, la réécriture est très différente. L'épisode s'intitule « Les Révoltés de Lemnos », ce qui crée un horizon d'attente et annonce d'ores et déjà un retournement : le masculin « révoltés » pourrait laisser penser que les hommes se révoltent contre une situation

---

<sup>329</sup> Anne BESSON, *Dictionnaire de la fantasy*. Paris, Vendémiaire, 2018. p.137.

<sup>330</sup> Sandra PROVINI et Mélanie BOST-FIEVET, *Op. Cit.*, p.167

qui leur est imposée. L'épisode débute par un sauvetage : une jeune femme inconnue en combinaison spatiale est sauvée par Ulysse et son équipage. On apprend rapidement qu'elle se nomme Hypsi, soit l'abréviation du nom de la reine de Lemnos, Hypsipyle. Hypsi expose à Ulysse la situation à laquelle elle tente d'échapper :

Sur Lemnos, les hommes habitent la ville haute. Ils ne font rien. Rien, sinon surveiller l'usine où les femmes fabriquent des tridents pour les hommes-requins<sup>331</sup>. C'est un travail pénible et dangereux. Thoas<sup>332</sup> voulait faire soigner les femmes. Mais il aurait fallu arrêter le travail, et les hommes-requins exigeaient que les tridents soient livrés à temps. Mais le Conseil des Quatre<sup>333</sup> a eu peur et a mis mon père en prison<sup>334</sup>.

La situation de départ décrit une domination masculine totale : les explications d'Hypsi sont ponctuées d'images de Lemniens oisifs et de femmes à leur service. Les ouvrières, malades, toussent. Le tableau qui est présenté met en scène une profonde injustice, et inverse le mythe grec : ce sont les hommes qui accomplissent un acte criminel en réduisant les femmes au travail forcé qui les mène à la mort. Les Lemniennes d'*Ulysse 31* ne semblent coupables d'aucun crime : elles sont contraintes à l'esclavage par une exigence de productivité. L'épisode semble dénoncer à la fois l'oppression masculine et celle du capitalisme, ce que confirme le dialogue, en fin d'épisode, entre un membre du Conseil des Quatre et le chef des hommes-requins, venu visiter l'usine :

- Nous avons eu beaucoup de problèmes de production, les femmes ont été atteintes d'une étrange maladie due aux bains d'acide.
- Vos problèmes ne me concernent pas. Ce qui compte, c'est que les tridents soient livrés à temps<sup>335</sup>.

L'homme-requin, muni d'une sorte d'oreillette, semble incarner la violence capitaliste obsédée par le gain, indifférent au sort des ouvriers. Le spectateur constate rapidement que la domination masculine est créée par cette exigence de production : les hommes-requins imposant une

---

<sup>331</sup> Ce sont les principaux antagonistes d'Ulysse. Comme leur nom le laisse deviner, ils sont à la solde de Poséidon. Ce sont des monstres cruels au physique très ingrat.

<sup>332</sup> Il s'agit du père d'Hypsipyle dans le mythe grec, ainsi que dans l'épisode.

<sup>333</sup> Il s'agit des quatre hommes qui gouvernent l'île et prennent toutes les décisions. Ils disposent d'une armée qui leur obéit.

<sup>334</sup> Discours d'Hypsi à Ulysse, épisode 21. Je retranscris.

<sup>335</sup> Je retranscris.

cadence élevée de fabrication de tridents, les hommes de l'île ont décidé d'exploiter impitoyablement les femmes. Or, ces dernières se révoltent : au milieu de l'épisode, une bataille a lieu entre une armée masculine aux uniformes bleus et une autre, féminine, vêtue d'uniformes marron. Comment interpréter cette réécriture ? L'univers de la science-fiction joue un rôle capital : il permet de transposer le mythe des Lemniennes du côté de la dystopie<sup>336</sup>. Débarrassée de ses aspects culturels, historiques et religieux grâce à la transposition dans un espace-temps inconnu, l'oppression des Lemniennes semble d'autant plus injuste qu'elle découle d'une autre oppression, absurde et dangereuse : la production d'armes pour un dieu qui a juré la perte du héros Ulysse. Il s'agit d'une réécriture véritablement féministe du mythe grec : les Lemniennes sont punies mais ne sont coupables de rien et ne sont pas liées aux hommes par une relation de désir. Leur révolte contre les hommes est donc légitime, puisqu'ils les oppriment injustement. Finalement, c'est Hypsi, épaulée par Ulysse, qui apporte la solution, en proposant de piéger les hommes-requins dans l'usine et de détacher cette dernière de la base dans laquelle se réfugient hommes, femmes et nains<sup>337</sup>. Du mythe grec, la série a conservé ce qui fait des Lemniennes des héroïnes au sens contemporain du terme : elles manient les armes, se révoltent, et ont une reine courageuse qui sauve son père<sup>338</sup>. La force de cette réécriture réside dans sa double lecture : un spectateur qui connaît le mythe des Lemniennes peut mesurer l'écart avec la légende, qui souligne la volonté de faire évoluer cette fiction dans une société qui n'est plus celle de l'Antiquité. Cependant, pour un spectateur ignorant du mythe, l'interprétation n'est pas différente : la dénonciation de l'oppression est tout aussi efficace grâce à la caractérisation des personnages et à la transposition dans un univers inconnu. La comparaison se fait alors avec le monde réel : l'épisode métaphorise l'oppression capitaliste et patriarcale avec une simplicité efficace : un homme-requin, un gouvernement masculin prêt à tout sacrifier pour obéir et rester dans un confort relatif, des minorités opprimées. Le mythe grec fournit une base fictionnelle, à partir de laquelle les créateurs de la série imaginent un univers signifiant. Le rôle de l'image est, à ce titre, essentiel, et rejoint l'analyse de Florence Dupont au sujet du film *Le Grand Bleu* : « Nous avons besoin de véritables mythes. Mais qui seront nos aèdes ? Les fabricants

---

<sup>336</sup> « Société imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une idéologie néfaste, telle que la conçoit un auteur donné. ». Dictionnaire *Larousse* en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699>

<sup>337</sup> Les nains sont des personnages qui sont également réduits au travail forcé par les hommes de Lemnos. L'un d'entre eux sauve les enfants d'Ulysse, coincés dans l'usine.

<sup>338</sup> Dans l'épisode, Hypsi libère son père Thoas, enfermé dans une prison, et reste à ses côtés jusqu'à son décès au cours d'un affrontement avec les hommes-requins.

d'images, qui, comme Luc Besson dans *Le Grand Bleu*, utiliseront le cinéma pour donner à voir le monde de Nulle Part<sup>339</sup>. »

En nous montrant le monde de Lemnos, qui n'existe nulle part, *Ulysse 31* recrée un mythe hors de notre monde mais qui nous tend un miroir, grâce au pouvoir évocateur des personnages et des situations.

### III.1.2. Les textes et mythes antiques comme sources de créativité

Au-delà de la réinterprétation ou de la re-création des mythes grecs, les œuvres de notre corpus ont en commun d'utiliser librement la matière antique pour recréer un univers lié à la culture dont elles naissent.

Ces multiples modalités de la reprise homérique dessinent ce qu'on pourrait appeler un « imaginaire », un terme placé à mi-chemin du concept et de la sensation, qui désigne moins une fonction de l'esprit qu'un espace d'échange et de virtualité. En procédant par images et association d'images – mentales, textuelles et iconographiques – les (re)créateurs font émerger un imaginaire spécifique. Son originalité tient à sa faculté de stimuler l'imagination et la pensée de façon vertigineuse, de réaffirmer la puissance de la pensée poétique dans son acception bachelardienne et en référence à l'école de la mythocritique théorisée par Gilbert Durand<sup>340</sup>.

Les mythes de *l'Odyssée* sont ainsi le support d'une créativité totale. Mieux, ils stimulent cette créativité : la diversité des réécritures entretient l'abondance des reprises, dans le sens d'un « échange », d'un « partage » que nous évoquions dans l'introduction de cette partie. La recomposition de *l'Odyssée* étant autorisée et encouragée, chaque création l'insère dans son genre, créant ainsi une nouvelle version qui combine les éléments homériques à des thématiques nouvelles. C'est dans ce sens que Sophie Rabau évoque « une lecture au futur qui fait participer le texte du passé à d'autres temps<sup>341</sup>. » Ainsi, il ne faut pas s'attendre à relire *l'Odyssée* dans les réécritures qui en sont faites, mais se réjouir d'en lire une nouvelle version, qui fait participer Homère au monde contemporain.

---

<sup>339</sup> Florence DUPONT, *Op. Cit.*, p. 71

<sup>340</sup> Claire LECHEVALIER et Brigitte POITRENAUD-LAMESI, Un besoin d'Homère (de la fin du XXe siècle à aujourd'hui), *Op. Cit.*

<sup>341</sup> Sophie RABAU, *Quinze, brèves, rencontres avec Homère*. in *L'antiquité au présent*. Paris: Belin, 2012, p.287

## III.1.2.1. Scylla : jouer avec les sources

Le « partage » passe aussi par celui des sources ; les auteurs des réécritures de *l'Odyssee* ne se contentent pas d'Homère, mais prennent en compte d'autres hypertextes du passé. Nous prenons ici pour exemple le monstre Scylla et la réécriture qu'en fait Madeline Miller dans *Circe*. Dans *l'Odyssee*, rien n'est dit de l'histoire de Scylla, si ce n'est qu'elle est immortelle et fille de Cratais : « c'est un être immortel, et méchant, redoutable, terrible sauvage, un être qu'on ne peut combattre. (...) Avant tout, pousse violemment la nef et appelle à grands cris Cratais, la mère de Scylla, qui l'enfanta pour éprouver les mortels<sup>342</sup>. » Le monstre est très peu décrit. Les détails sont surtout sonores :

Nous voguions en remontant le détroit, avec des sanglots. D'un côté, Scylla ; de l'autre, la divine Charybde. Celle-ci, dans un sifflement terrible, engloutit l'eau salée de la mer... Oui, chaque fois qu'elle vomissait, comme un chaudron sur un grand feu, elle grondait, tout entière agitée et la poussière de l'eau allait tomber là-haut sur la cime des deux promontoires. Mais, chaque fois qu'elle ravalait l'eau salée de la mer, elle apparaissait tout entière au-dedans agitée. Le rocher rugissait alentour avec un bruit terrible, et, par-dessous, avec le bleu sombre de ses sables, apparaissait la terre<sup>343</sup>.

En raison du peu de détails sur les origines et l'apparence de Scylla, *L'Odyssee* laisse la place à la possibilité de développements sur le modèle d'une fan fiction :

Qu'a pu être l'enfance du héros ? Que s'est-il passé ensuite ? Et si tel personnage n'avait pas fait telle action à tel moment ? Ces questions nous viennent face à un roman ou un film, et nous

<sup>342</sup> « σχέτλιε, καὶ δὴ αὖ τοι πολεμῆια ἔργα μέμηλε καὶ πόνος· οὐδὲ θεοῖσιν ὑπεῖξαι ἀθανάτοισιν; ἡ δέ τοι οὐ θνητῆ, ἀλλ' ἀθάνατον κακόν ἐστι, δεινόν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν· (...) ἀλλὰ μάλα σφοδρῶς ἐλάαν, βωστρεῖν δὲ Κράταιν, μητέρα τῆς Σκύλλης, ἣ μιν τέκε πῆμα βροτοῖσιν· », HOMERE, *Odyssee*, chant XII, trad. Louis Bardollet, p.516

<sup>343</sup> « ἔνθεν μὲν Σκύλλη, ἐτέρωθι δὲ διὰ Χάρυβδις δεινὸν ἀνερροῖβδησε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ. ἦ τοι ὅτ' ἐξεμέσειε, λέβης ὡς ἐν πυρὶ πολλῷ πᾶσ' ἀναμορμύρεσκε κυκωμένη, ὑψόσε δ' ἄχνη ἄκροισι σκοπέλοισιν ἐπ' ἀμφοτέροισιν ἔπιπτεν· ἀλλ' ὅτ' ἀναβρόζειε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ, πᾶσ' ἔντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἀμφὶ δὲ πέτρῃ δεινὸν ἐβεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε ψάμμω κυανέῃ », Ibid., Trad de Louis Bardollet., p.519

imaginons des suites ou des réponses. Le fan va au-delà : il écrit des fanfictions, récits courts ou longs, souvent des feuilletons, qu'il partage avec d'autres fans<sup>344</sup>.

Si le support romanesque et le statut d'écrivaine de Miller dessinent des frontières plus rigides au récit de *Circe* que celui des fan fictions en ligne<sup>345</sup>, cette liberté de recomposition est à la base du projet de l'autrice :

En grandissant, je suis tombée amoureuse de Shakespeare. Son œuvre m'a beaucoup influencée. C'est d'ailleurs après avoir monté *Troilus et Cressida*, la version shakespearienne de l'*Iliade*, que j'ai décidé d'écrire *Le Chant d'Achille*. Travailler sur cette pièce, pouvoir jouer avec la narration et prendre part au modelage de l'histoire m'ont permis de réaliser que je pouvais allier ma passion pour l'histoire antique et mon envie d'écrire<sup>346</sup>.

Le roman de Miller est autant celui d'une écrivaine que d'une lectrice amoureuse des lettres classiques. Les termes « jouer » et « modelage » évoquent un plaisir créatif et une volonté de modifier l'histoire de Scylla. Dans un premier temps, Miller enrichit la légende en prenant appui sur la version d'Ovide dans *les Métamorphoses*. Ce dernier évoque le passé de Scylla, avant sa transformation :

Elle a un visage de jeune fille et, si les poètes ne nous ont pas laissé  
Que des récits imaginaires, elle fut jadis une jeune fille.  
Beaucoup de prétendants la désiraient ; elle, après les avoir repoussés,  
Allait voir les nymphes de la mer (car les nymphes de la mer l'aimaient bien)  
Et leur racontait ses amours avec les jeunes gens qu'elle avait bernés<sup>347</sup>.

---

<sup>344</sup> Alice BOUCHERIT, « Fanfictions », *Médium*, 2012/1 (N° 30), p. 51-64. <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-medium-2012-1-page-51.htm>

<sup>345</sup> Les fan fictions sont habituellement publiées sur internet et permettent aux internautes de laisser des commentaires.

<sup>346</sup> Mélina JUIN, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021. <https://lelephant-larevue.fr/thematiques/madeline-miller-la-profondeur-des-mythes-vient-de-la-multiplicite-des-interpretations-quils-permettent/>

<sup>347</sup> « uirginis ora gerens, et, si non omnia uates  
ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo:  
hanc multi petiere proci, quibus illa repulsis  
ad pelagi nymphas, pelagi gratissima nymphis,  
ibat et elusus iuuenum narrabat amores. »

OVIDE, *Métamorphoses*. Livre XIII, v.733-737, trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2018. p.367.

La Scylla d'Ovide a une histoire que *l'Odyssée* ne mentionne pas : d'une part, Circé transforme Scylla par dépit amoureux ; d'autre part, le monstre qui résulte de la métamorphose garde une part humaine (le haut de son corps) et contemple avec effroi le monstre qu'elle est devenue.

Elle voit son ventre mutilé par des monstres  
Qui aboient ; ne pouvant croire, tout d'abord, qu'ils font partie  
De son corps, elle cherche un refuge, les chasse, terrorisée  
Par les crocs agressifs de ces chiens, mais en fuyant les entraîne  
Avec elle et, alors qu'elle cherche ses cuisses, ses jambes, ses pieds,  
Elle ne trouve à leur place que des gueules béantes de cerbères.  
C'est la fureur des chiens qui la maintient debout et, le sexe déchiqueté,  
Le ventre émergeant de l'eau, elle serre sous elle la croupe de ces fauves.  
Glaucus son amoureux la pleura et l'usage si funeste que Circé  
Avait fait de ses herbes magiques pour l'épouser lui fit prendre la fuite.  
Scylla demeura et, sitôt qu'elle en eut l'occasion,  
Ravit par haine de Circé les compagnons d'Ulysse ;  
Elle aurait même par la suite fait chavirer les navires troyens  
Si elle n'avait été changée en écueil dont la masse rocheuse  
Est toujours visible aujourd'hui ; un écueil qu'évitent les navigateurs<sup>348</sup>.

Isabelle Jouteur attribue une dimension essentiellement érotique à la réécriture ovidienne du mythe de Scylla :

---

<sup>348</sup>« cum sua foedari latrantibus inguina monstros  
adspicit ac primo credens non corporis illas  
esse sui partes, refugitque abigitque timetque  
ora proterua canum, sed quos fugit, attrahit una  
et corpus quaerens femorum crurumque pedumque  
Cerbereos rictus pro partibus inuenit illis:  
statque canum rabie subiectaque terga ferarum  
inguinibus truncis uteroque exstante coerces.  
Fleuit amans Glaucus nimiumque hostiliter usae  
uiribus herbarum fugit conubia Circes  
Scylla loco mansit cumque est data copia, primum  
in Circes odium sociis spoliavit Ulixem;  
mox eadem Teucras fuerat mensura carinas,  
ni prius in scopulum, qui nunc quoque saxeus exstat,  
transformata foret: scopulum quoque nauita uitat.»  
Ovide, *Op. Cit*, Livre XIV, v. 60-75. trad. Danièle Robert, p.379



Lorsqu'Ovide intègre le mythe de Scylla dans ses *Métamorphoses*, il s'écarte de la version homérique de *l'Odyssée* représentant une pieuvre anthropophage embusquée sur une passe dangereuse et place son récit sous l'égide de l'alexandrinisme, en s'inspirant des versions hellénistiques de ce mythe, dans lesquelles Scylla revêt l'apparence d'une séduisante néréïde, courtisée par une divinité, [Glaucus] (...) <sup>349</sup>.

Cette réécriture est donc liée aux thèmes de prédilection du poète (auteur des *Amours*), et aux goûts littéraires de l'époque, s'inscrivant déjà dans une forme d'intertextualité. L'histoire de Scylla permet ainsi à Ovide de convoquer le thème de la monstruosité et des questionnements philosophiques qui y sont associés :

- sur le plan ontologique, le poète porte à travers cette *fabula* une interrogation sur l'identité et l'altérité, dénonce la fragilité des apparences en créant un univers instable où les limites entre l'humain et le monstrueux s'estompent, décentre notre regard sur la norme, et redéfinit le monstrueux en introduisant le regard effrayé que porte la créature effrayante sur elle-même.

– sur le plan érotique, le mythe véhicule une leçon implicite qui traverse tout le corpus ovidien: la nécessité d'entretenir de saines relations avec Aphrodite. Mais il reflète aussi la fascination du poète pour les cas marginaux, les sexualités déviantes (...).

Et dans l'univers du mythe, qui semble ici émaner des consciences masculines, la sexualité féminine est souvent traduite par des images de monstres : Sphinx, Gorgone, Harpye, Sirène, Scylla, Furie, Méduse (...) <sup>350</sup>.

Le mythe de Scylla s'insère dans les *Métamorphoses* tout d'abord parce qu'il en décrit une. Mais la réécriture, qui passe par la vengeance amoureuse de Circé et la description, en adoptant le point de vue interne de Scylla, du passage de l'humain au monstre, permet à Ovide d'exprimer certaines obsessions et la vision, qui est aussi celle de son époque, de la sexualité féminine. Miller utilise certains aspects de la légende ovidienne, notamment l'intrigue amoureuse avec Glaucus/Glaucos, afin de donner une épaisseur romanesque au personnage de Scylla, qui est une victime humaine de la magie, et non un monstre sans histoire. La Scylla de *Circe* apparaît comme une hybridation entre la légende d'Ovide et le monstre de *l'Odyssée*, dont elle garde l'aspect terrifiant et totalement monstrueux :

---

<sup>349</sup> Isabelle JOUVEUR, « Le monstre du détroit, ou la lecture érotique du mythe de Scylla dans les *Métamorphoses* d'Ovide (MET. XIII, 728-XIV, 74) », *Budé*, vol. 1, n° 1, p. 89-114, 2018.

<sup>350</sup> *Ibid.*

Elle était aussi grise que la brume, que la falaise elle-même. J'avais toujours imaginé qu'elle ressemblerait à quelque chose comme un serpent, un poulpe ou un requin, mais sa véritable apparence était accablante, une immensité que mon esprit avait du mal à appréhender. Ses cous étaient plus longs que des mâts de bateau. Ses six têtes à la gueule béante étaient affreusement déformées, semblables à de la pierre de lave fondue. Des langues noires léchaient ses dents longues comme des épées. Ses yeux étaient rivés sur les hommes, absorbés par la peur qui les liquéfiait. Elle se rapprocha en rampant sur les rochers. Une puanteur reptilienne me monta aux narines, aussi fétide que des nids souterrains grouillant de serpents. Ses six cous se balançaient légèrement en l'air, et je vis un filet de salive s'étirer d'une de ses gueules dégoulinantes avant de couler. Son corps n'était pas visible. Il était caché par la brume, de même que ses pattes, ces hideuses protubérances sans os décrites par Séléné il y avait si longtemps<sup>351</sup>.

La Scylla de Miller est donc à la fois fidèle à celle d'Homère et parfaitement calibrée pour le genre romanesque. La version ovidienne fournit le support d'une psychologisation et d'une contextualisation du personnage : une belle jeune fille prise au piège de son propre pouvoir de séduction, tandis que l'aspect monstrueux répond à la nécessité de produire du spectaculaire : la monstruosité de Scylla souligne à la fois la puissance du pouvoir de Circé et la dangerosité de l'épreuve qu'elle doit traverser en l'affrontant. Miller ajoute cependant un ressort narratif et émotionnel supplémentaire à son récit, puisque l'héroïne est confrontée au monstre qu'elle a elle-même créé, et qui résulte d'une erreur passée. Ainsi, l'hybridation des sources présente plusieurs intérêts convergents : elle fournit un réservoir de rebondissements romanesques à l'autrice, tout en lui permettant de rester dans un cadre référentiel rigoureux. La recomposition des éléments homériques et ovidiens permet ainsi de recréer une légende de Scylla que l'on pourrait qualifier d'originale, propre à l'imagination et à la culture de Miller, et au service de l'héroïsme féminin et féministe qu'elle cherche à créer dans son roman. Les sources diverses de la légende sont alors considérées comme des supports de création, au service du projet d'un auteur et des goûts du public.

---

<sup>351</sup> “She was grey as the air, as the cliff itself. I had always imagined she would look like something: a snake or an octopus, a shark. But the truth of her was overwhelming, an immensity that my mind fought to take in. Her necks were longer than ship masts. Her six heads gaped, hideously lumpen, like melted lava-stone. Black tongues licked her sword-length teeth. Her eyes were fixed on the men, oblivious in their sweating fear. She crept closer, slipping over the rocks. A reptilian stench struck me, foul as squirming nests underground. Her necks wove a little in the air, and from one of her mouths I saw a gleaming strand of saliva stretch and fall. Her body was not visible. It was hidden back in the mist with her legs, those hideous, boneless things that Selene had spoken of so long ago”, Madeline Miller, *Op. Cit.*, p.100. Trad. Christine Auché, p.165

III.1.2.2. *Antiquité ou fantasy ? Un brouillage de repères fécond*

Dans *La Dernière Odyssée*, le genre de la fantasy se mêle étroitement à la mythologie grecque. Ce mélange fait partie des fondations du genre de la fantasy, qui renouvelle la matière antique en l'insérant dans un genre contemporain. Dans le roman de Clavel, certaines légendes de *l'Odyssée* ou plus largement de la mythologie sont intimement mêlées aux thèmes de la fantasy, si bien qu'il est parfois impossible de faire la distinction entre la recreation d'un décor antique et la fantasy, faisant de cette dernière le prolongement contemporain de la mythologie grecque.

Ainsi, l'épisode du roi Teuthras ou « roi lépreux », titre du chant 7 de *La Dernière Odyssée* fait constamment osciller ses références entre les deux univers. Niréus et ses compagnons se rendent chez le roi Teuthras. Ce dernier est présenté dans la « table des héros, des créatures et des dieux » comme « roi de Mysie, allié de Troie, (...) frappé de la lèpre et de la folie par Artémis<sup>352</sup> ». Il s'agit donc d'un personnage attesté dans la tradition grecque. Les héros, arrivant au palais du roi, décrivent la bâtisse :

C'était un immense pic rocheux, comme une dent de Géant dressée vers le ciel. La pierre était creusée d'ouvertures qui figuraient des fenêtres ; des rampes, des escaliers, des balcons étaient sculptés dans le roc. Dans les lumières orangées du couchant, le palais de Teuthras était une apparition fantastique<sup>353</sup>.

La description, par sa précision, pourrait être celle d'un château d'univers médiéval fantastique. L'adjectif « fantastique » évoque davantage l'univers de la fantasy que la mythologie. L'aède Démodocos explique que « ce sont des démons, les Dactyles, qui ont bâti ce palais pour Teuthras en creusant dans la montagne ». Cette explication brouille encore davantage les repères : l'aède Démodocos, gardien des légendes antiques, emploie le terme « démon », lié à l'univers de la fantasy. De fait, les dactyles sont des créatures mystérieuses que le dictionnaire de Belfiore tente de définir en soulignant les nombreuses interrogations qui entourent leur existence dans les mythes grecs :

---

<sup>352</sup> Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*, p.221

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 56

Êtres fabuleux, parfois confondus avec les Corybantes, les Curètes et les Cabires, résidant sur le mont Ida (crétois ? phrygien ?), lieu de leur naissance et dont ils sont les premiers habitants. Sont-ils des autochtones, ainsi que le laisse supposer le nom de certains (Idaios, Cyrbas de Cnossos), ou des étrangers venus s'y installer ? On ne le sait pas davantage. (...) certaines légendes font d'eux les artisans d'Héphaïstos, experts dans l'art du feu et du métal. D'autres les relient au culte de la « Grande Mère », qu'ils assistent lors des accouchements<sup>354</sup>.

En intégrant ces créatures mythologiques mystérieuses aux aventures de Niréus, Fabien Clavel mêle habilement fantasy et culture grecque antique : ces monstres, dont on sait peu de choses, laissent en effet une place considérable à l'imaginaire du lecteur, et contribuent à la mise en place d'un univers de fantasy, qui les dépeint en créatures bâtisseuses et maladroites. En effet, au chant 8, Niréus manque de se faire assommer par une pierre manipulée par les Dactyles, incident dont le roi est désolé :

- Mes amis, fit le roi, mon serviteur vient de m'avertir du regrettable incident qui a eu lieu. Je ferai revenir les Dactyles pour qu'ils réparent tout cela. Je vous prie d'accepter mes royales excuses<sup>355</sup>.

Dans le chant 8, Niréus et ses compagnons sont prisonniers du roi Teuthras. Ce séjour forcé fait à la fois allusion à l'arrivée de Télémaque chez le roi Ménélas, ancien combattant de la guerre de Troie, et à captivité d'Ulysse chez Calypso : « Teuthras retint ses invités trois mois entiers ». Quand le roi demande une faveur à Niréus en échange de son retour à Symè, la référence est celle des douze travaux d'Héraclès. Or, il s'agit pour Niréus de « déloger » des « créatures des forêts », « facétieuses et rusées », qui « ont élu domicile au sommet du pic et s'obstinent à y faire pousser des choses rampantes et périssables » sur le paysage minéral qu'affectionne Teuthras. L'épreuve, si elle semble similaire à l'un des douze travaux d'Héraclès, s'inscrit dans un univers de fantasy : les créatures en question sont des Satyres et des Alséides<sup>356</sup>, attestées dans la mythologie grecque mais dont la description les rapproche d'êtres magiques vivant dans la forêt : « Il vit également des nourrissons d'Alséides, créatures féminines à la peau d'écorce tendre et aux longs cheveux de feuilles<sup>357</sup>. » Le décor forestier est un élément emblématique de

---

<sup>354</sup> J.-C. BELFIORE, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris: Larousse, 2003. p.175

<sup>355</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p.75

<sup>356</sup> La table des héros, des créatures et des dieux les définit comme « déesses mineures, créatures naturelles qui habitent dans les bois », Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p.218

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.80

la fantasy, auquel Anne Besson consacre un article dans son *Dictionnaire de la fantasy* : « De tels lieux sont souvent associés aux elfes ou aux peuples féériques (...) »<sup>358</sup>.

*La Dernière Odyssée*, en effaçant les frontières entre l'antiquité et l'univers de la fantasy, crée un univers original :

De fait, l'intertextualité construit un espace littéraire dont elle se joue en étirant à l'extrême ses frontières et en brouillant plaisamment ses repères, qu'ils soient temporels, spatiaux ou originels. Entre critique des sources et recherche sur l'originalité, la question de l'intertextualité perpétue une réflexion très ancienne sur la constitution du littéraire. Dans cette logique, le pluriel – les espaces – s'efface devant le singulier d'un espace en perpétuelle construction où tout fait sens<sup>359</sup>.

La légende la plus obscure devient donc, grâce aux vides qu'elle contient, un terrain de jeux pour les auteurs contemporains. Ces derniers recréent de nouveaux univers dans un feuilletage fécond, et remettent, dans un même geste, la mythologie au goût du jour. L'abondance de références littéraires ou, à l'extrême opposé, l'absence de détails ont pour effet de stimuler l'imaginaire. Les mythes de *l'Odyssée* (et plus largement, les mythes grecs) ne sont pas pour autant dévoyés. La culture pop les fait, en quelque sorte, jaillir du dictionnaire pour occuper l'espace culturel contemporain et prendre un sens nouveau, ou poser de nouvelles questions.

## III.2. Vers une culture monument

La culture pop, en réécrivant *l'Odyssée*, la renouvelle et l'enrichit de nouvelles références. Or, la culture pop est par essence liée à un contexte culturel particulier : que devient *l'Odyssée* quand l'œuvre qui la réécrit n'est plus d'actualité ? Florence Dupont analyse la dichotomie entre culture événement et culture monument, qui s'avère féconde pour étudier les œuvres de notre corpus : évoquant la fixation à l'écrit des épopées homériques, elle écrit que « l'épopée, d'événement était devenue monument, la parole s'était figée dans le marbre<sup>360</sup>. »

---

<sup>358</sup> Ibid., p.148

<sup>359</sup> Pascale HELLEGOUARC'H, « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, P. Zoberman et X. Garnier, Éd., Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 65-77.

<sup>360</sup> Florence DUPONT, *Op.Cit.*, p.117

Repartons de l'opposition entre oralité et écriture. Elle renvoie à une opposition entre la culture-événement et la culture-monument. L'événement met en place une situation d'énonciation, une fête, un rituel de réception. Le monument est un énoncé autonome que chacun peut consommer n'importe où, n'importe quand, n'importe comment, même seul. Le monument déritualise la culture, la déracine et la scinde en deux, en amenant à distinguer une culture majuscule d'une culture quotidienne<sup>361</sup>.

La culture pop allie les deux : culture-événement liée à un contexte culturel et à un projet commercial particulier, elle est également monument en se « figeant dans le marbre » à son tour et en réutilisant, dans le cas des œuvres de notre corpus, une épopée devenue un monument symbole de notre culture de l'écrit. Le renouvellement opéré par les œuvres de notre corpus n'a donc rien d'éphémère : il ajoute de nouvelles colonnes au temple homérique.

### III.2.1. Rire des dieux : une modalité d'ancrage dans la mémoire collective

L'humour joue un rôle important dans la création d'une culture qui, en étant à la fois « événement », c'est-à-dire divertissement, et « monument » par sa nature hypertextuelle, assure la survie d'Homère. Dans *La Dernière Odyssée*, le rire est particulièrement présent lors des assemblées où les dieux se querellent. Le chant 7 s'ouvre ainsi sur un Zeus « perpétuellement sévère<sup>362</sup> », loin du rire jovial de son avatar antique. Sa sévérité est néanmoins rendue comique. En effet, à l'évocation de Niréus, Zeus lève « un sourcil broussailleux<sup>363</sup> ». Le signe du sourcil est une allusion à *l'Iliade* : « Il dit, et, de ses sourcils bleu sombre, le Kronide fit un signe de tête ; les cheveux d'ambrosie du souverain se dressèrent alors sur son front immortel, et le vaste Olympe en tressaillit<sup>364</sup>. » Selon Adeline Grand-Clément, le geste implique une prise de décision implacable du souverain. Or, le Zeus de Clavel fait ce signe involontairement, pour marquer sa surprise face à la situation de Niréus. On retrouve quelques lignes plus loin un autre signe de la dégradation de l'autorité de Zeus : la barbe du dieu « trembl[e], signe de contrariété ». Au XXI<sup>ème</sup> siècle, le roi de l'Olympe a perdu

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>362</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p. 67

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>364</sup> « ἢ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων· ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπόν. » HOMÈRE, *Iliade*, I, 528-530. Cité et traduit par Adeline GRAND-CLEMENT. *Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias*. Renaud Gagné; Miguel Herrero. Les Dieux d'Homère II. *Anthropomorphismes*, CIERGA, 2019, Kernos (Supplément). fihal-02070277f. p.141

sa puissance, devenant un personnage mi-grandiose, mi-comique : « Zeus tonnant se caressa doucement la barbe<sup>365</sup>. » L'association d'une épithète homérique avec un geste trivial et théâtral évoquant la réflexion souligne le rôle de personnage de roman qui est à présent celui de Zeus. A l'époque de parution de *La Dernière Odyssee*, plus personne ne croit aux dieux olympiens. Ils forment en revanche un vivier d'adjuvants ou d'opposants pour les créations artistiques, et leur grandeur peut être moquée dans un geste de détournement fécond de l'épopée.

L'inscription dans la mémoire collective se fait d'abord par la dimension théâtrale de la scène : les dieux jouent une saynète qui permet au public de mémoriser leurs comportements et de les associer à l'image qui est la leur. Les premières pages<sup>366</sup> du chant 7 présentent efficacement les personnages *in medias res* : Zeus est « triste » et accablé de « contrariété[s] », Athéna est « éternellement casquée et armée » et garde un « air patient et sérieux » en toutes circonstances, Héraclès fait une « entrée fracassante » et sent « la charogne et la sueur » à cause de sa peau de lion.

Le comique de la scène naît aussi de la convocation d'un imaginaire connu de la plupart des lecteurs du XXI<sup>ème</sup> siècle. C'est la seconde modalité d'ancrage des dieux dans l'imaginaire collectif. Ainsi, le « trône doré » du roi n'a de l'or que la couleur, et Héraclès casse une colonne en faisant son entrée dans la salle : « Dans son emportement, il heurta une colonne d'un coup d'épaule. Celle-ci vola en éclats de marbre qui s'éparpillèrent sur le sol<sup>367</sup>. » Cette scène théâtrale semble réunir la tradition antique de la représentation des dieux<sup>368</sup>, et une allusion aux décors en carton-pâte des péplums<sup>369</sup>. Les dieux ne sont plus supérieurs aux mortels : leurs maisons ne sont pas plus solides, et ils rencontrent les mêmes préoccupations familiales que les humains : « Ces enfants seront ma perte, murmura-t-il avant de boire<sup>370</sup>. » La parodie, en convoquant l'image du cinéma hollywoodien ou de la bande dessinée<sup>371</sup>, permet l'inscription de Zeus dans une mémoire universelle qui comprend la religion grecque telle qu'elle a été représentée dans les arts de l'Antiquité, mais aussi dans les périodes qui ont suivi.

---

<sup>365</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p. 68

<sup>366</sup> Toutes les citations qui suivent sont extraites des pages 67 à 69 (Fabien CLAVEL, *Op. Cit.*)

<sup>367</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p.69

<sup>368</sup> On pense par exemple à la statue chryséléphantine de Zeus à Olympie.

<sup>369</sup> Voir aussi le film *Clash of the Titans*, Desmond Davis, 1981.

<sup>370</sup> Fabien CLAVEL, *Op.Cit.*, p. 70

<sup>371</sup> Voir par exemple Charles PEPIN et JUL, *50 nuances de Grecs. Encyclopédie des mythes et des mythologies*, Dargaud, 2017.

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle (...). Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même<sup>372</sup>.

L'idée d'une « somme » ou d'une « bibliothèque » semble donc être un élément essentiel dans la réception des œuvres de notre corpus. D'une part, l'œuvre s'appuie constamment sur des références elles-mêmes issues de la culture pop : dans *la Dernière Odyssée*, on le constate dans la description parodique de l'assemblée des dieux mais également dans les combats à la manière des films d'action. Ce procédé découle de la nature même de l'œuvre pop, qui recherche l'assentiment de tous et vise à inscrire l'hypotexte dans une dimension non élitiste. La parodie n'est pas seulement divertissante parce qu'elle tourne *l'Odyssée* en dérision, elle l'est surtout parce qu'elle convoque l'imaginaire du cinéma, ou encore de la publicité<sup>373</sup>, références plus proches du lecteur des années 2010 que ne l'est l'épopée homérique. Par conséquent, cette parodie ne laisse personne de côté : elle fait surgir des images chez l'ensemble du public. Ces images, celles d'un décor en carton-pâte ou d'une assemblée des dieux homériques tournée en dérision, s'amalgament pour former une nouvelle culture, une somme de références variées qui inscrivent Zeus et les dieux olympiens dans l'imaginaire d'un public hétérogène. C'est l'une des forces de la culture pop : en une simple allusion, elle s'avère capable de donner une image diachronique de l'œuvre-source. En cela, elle est une photographie de son époque, et de la réception que cette dernière fait de *l'Odyssée*.

### III.2.2. L'image : re-monumentaliser *l'Odyssée*

La relation entre *l'Odyssée* et la culture pop est à double-sens : *l'Odyssée* est une source de créativité pour les auteurs, et leur donne une forme de légitimité. En retour, les œuvres de notre corpus prolongent la longévité d'Homère en renouvelant les aventures d'Ulysse et en les inscrivant dans un imaginaire familier. Le rôle de l'image, qui permet un accès immédiat au sens, est essentiel dans les œuvres de notre corpus.

---

<sup>372</sup> Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. in Collection 128 Littérature, no. 258. Paris, Nathan, 2004. p.32

<sup>373</sup> Voir la publicité américaine de 2022 pour la marque BMW, mettant en scène Arnold Schwarzenegger dans le rôle du roi des dieux : <http://www.culturepub.fr/videos/zeus-hera/>



III.2.2.1. *Inscription de l'Odyssee dans les genres visuels contemporains*



*Ulysse et les Sirènes*, stamnos attique à figures rouges, vers 480-470 av. J.-C., British Museum.  
Domaine public.

Mettre *l'Odyssee* en images n'est pas une invention du XX<sup>ème</sup> siècle : dès l'Antiquité, outre les statues d'Homère et d'Ulysse, les objets d'arts représentant des épisodes de l'épopée sont nombreux. Par exemple, le stamnos ci-dessus, qui représente un épisode célèbre des aventures d'Ulysse, a contribué à installer l'image de la sirène grecque antique dans l'imaginaire collectif : conforme à la description de la mythologie, la créature possède un corps d'oiseau et une tête de femme. Cette image a voyagé dans le temps jusqu'à figurer dans la plupart des manuels de collèges<sup>374</sup>.

De la même manière, chaque œuvre de notre corpus représente *l'Odyssee*, mais en l'insérant dans son propre univers : manga, roman féministe, dessin-animé de science-fiction, récit de fantasy. C'est une manière de l'intégrer à l'époque contemporaine, d'assurer la survie de l'épopée grâce à la communication immédiate que permet l'image : il s'agit *in fine* de véritables publicités pour *l'Odyssee*.

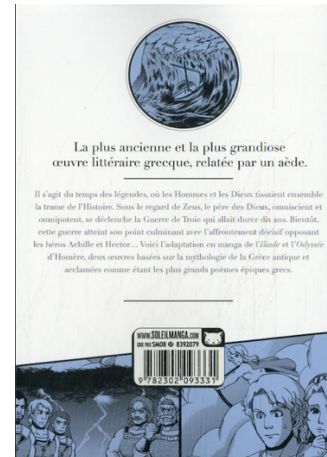
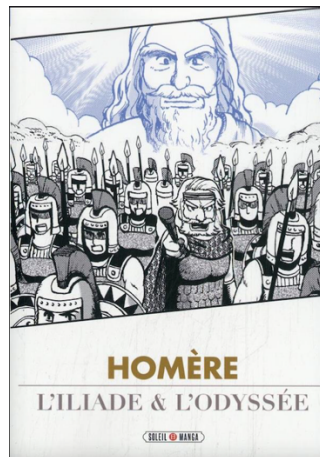
La couverture du manga *L'Iliade et l'Odyssee* représente un homme âgé et barbu, que l'on devine être un dieu car il est gigantesque et auréolé de lumière. Il domine une troupe de soldats dont la bouche ouverte trahit l'agressivité. Au centre de la page, parmi les soldats, un homme qui semble être leur chef désigne un ennemi invisible en face d'eux, qui se situe hors champ. On a l'impression que c'est le lecteur que le chef désigne, comme pour l'intégrer à cette situation menaçante. La couverture semble dépeindre une scène qui précède de peu une attaque. La notion de guerre est d'emblée mise en valeur. En bas de la page, *L'Iliade et l'Odyssee* sont associées sur la même ligne de titre, comme deux parties d'un même récit de guerre.

---

<sup>374</sup> Voir par exemple le manuel « français 6<sup>ème</sup> » des éditions Lelivrescolaire :  
<https://www.lolivrescolaire.fr/page/15762366>

### PARTIE III. L'ODYSSÉE, UN OBJET DE PARTAGE.

Couverture et quatrième de couverture du manga *L'Iliade et l'Odyssee*. Editions Soleil, 2021.



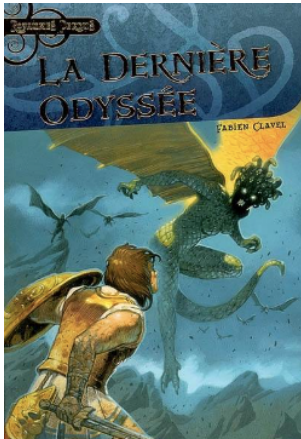
La quatrième de couverture révèle l'identité du dieu menaçant : il s'agit de Zeus (« Sous le regard de Zeus... »). Le caractère central de la guerre est affirmé : « La grande guerre de Troie », « cette guerre », « affrontement décisif ». Comme pour *La Dernière Odyssee* c'est une garantie de divertissement. Dans la partie supérieure de la page, une image dans un cercle représente un bateau que les vagues s'apprêtent à engloutir : celui d'Ulysse, dont le voyage est résumé visuellement par un naufrage. Juste en dessous de cette illustration, une phrase présente brièvement le contenu du manga : « La plus ancienne et la plus grandiose des œuvres de la littérature grecque, relatée par un aède ». Cette formulation, en multipliant les superlatifs, souligne la démesure visible dans les images. La capacité du manga à représenter le « grandiose » sert de vecteur à l'émotion de *l'Odyssee* : les visages sévères de la couverture et ceux, en colère (à droite) et inquiets (à gauche), de la quatrième de couverture, suffisent à donner envie d'ouvrir le livre. D'autre part, ces images sont la preuve que *l'Odyssee* peut se couler dans le moule du manga, et intéresser les fans du genre.

On retrouve la même volonté d'intégrer les codes de l'épopée antique à un genre contemporain dans la page titre de la série *Ulysse 31*. En effet, le titre qui apparaît à la fin du générique mêle les codes de la science-fiction et ceux de l'épigraphie grecque. Les caractères utilisés rappellent, par leurs lignes anguleuses, les inscriptions qui étaient gravées sur les monuments ou les tablettes : le « s » est constitué de trois courts segments aux angles marqués. Le « u » rappelle l'upsilon minuscule, mais aussi la forme d'un aimant, allusion probable au phénomène d'attraction des planètes qui, à chaque épisode, attirent Ulysse vers une nouvelle aventure. Le « e », très anguleux comme le « s », rappelle le trident de Poséidon, motif récurrent dans la série. Le chiffre 3 reprend le sigma majuscule en inversant son sens, ce qui permet de donner un aspect hellénisant aux chiffres arabes utilisés pour le titre. L'apparition du titre se

fait sur un plan où des colonnes grecques apparaissent dans une perspective infinie, créant une sorte de tunnel spatial. Cette animation permet de lier l'Antiquité et la science-fiction, mais également d'évoquer le périple d'Ulysse, infini, et guidé par les dieux (les colonnes pouvant faire allusion aux temples grecs). Le titre semble annoncer explicitement qu'il est possible de prolonger indéfiniment les aventures d'Ulysse : au XXXI<sup>ème</sup> siècle, dans l'espace, il est toujours possible de convoquer l'Antiquité et de la faire revivre.



Capture d'écran du générique d'*Ulysse 31*, épisode 16 (Circé la magicienne).



Couverture de *La Dernière Odyssee*, Ed. Mango.

De la même manière, reflète le dialogue fécond entre l'épopée antique et l'univers de la fantasy. L'édition Mango, qui publie le roman dans la collection « Royaumes perdus<sup>375</sup> », fait appel à l'illustrateur Vincent Dutrait, spécialisé dans la fantasy et les jeux de rôles. Son dessin représente au premier plan Niréus en armes, vêtu comme un guerrier grec. En face du héros, un monstre menaçant que l'on identifie rapidement comme étant une Gorgone grâce aux serpents qui recouvrent son crâne. Le ciel menaçant est empli de ces créatures qui, de loin, font penser une nuée de dragons. L'article « Gorgones » du *Dictionnaire de mythologie*<sup>376</sup> de J-C Belfiore confirme l'exactitude de cette représentation : les gorgones y sont décrites comme ayant « des écailles autour du cou, de puissantes ailes en or dans le dos ». Il est intéressant de constater que

<sup>375</sup> La quatrième de couverture présente cette collection comme étant « dédiée à la fantasy, aux mythes et légendes qui nourrissent l'imaginaire mondial ».

<sup>376</sup> *Op. Cit*, p. 290

l'illustrateur n'a pas choisi de correspondre aux représentations picturales habituelles des gorgones, qui se limitent souvent à la tête de Méduse, mais de mettre en valeur les ailes qui les rapproches des dragons, « figure la plus emblématique du genre [de la fantasy] <sup>377</sup> ». La typographie choisie à la fois pour le nom de la collection « Royaumes perdus » et pour le titre du roman est une typographie serif<sup>378</sup> à empâtement, qui reprend des caractéristiques de l'enluminure médiévale : la branche inférieure du R est prolongée, et l'irrégularité du trait rappelle un tracé à la plume. L'usage du doré peut également correspondre à une volonté de faire allusion à la calligraphie du Moyen-âge, qui « apparaît comme l'univers a priori, par défaut, de la fantasy telle qu'un lecteur moyen croit la connaître aujourd'hui »<sup>379</sup>. Ainsi, dès la page de couverture, *La Dernière Odyssée* inscrit Ulysse dans un univers connu et apprécié des jeunes lecteurs, et souligne la proximité historique entre l'Antiquité et la fantasy : lire de la fantasy, c'est continuer à fréquenter l'épopée antique.

Mélanie Bost-Fiévet et Sandra Provini évoquent les images contemporaines comme « incarnations du mythe<sup>380</sup> » des œuvres antiques : « l'emprunt visuel ou descriptif (...) arrache à l'Antiquité les images saisissantes de ses créatures fascinantes et de ses métamorphoses inquiétantes<sup>380</sup> ». Les couvertures des œuvres de notre corpus choisissent en effet de montrer un certain angle de *l'Odyssée* : la violence, le merveilleux, l'étrangeté. Ces éléments enrichissent le genre qui accueille la réécriture et redonnent une nouvelle jeunesse à *l'Odyssée* : comme une sculpture que l'on déplacerait dans un autre décor, elle peut être vue avec des yeux nouveaux.

---

<sup>377</sup> Anne BESSON, *Dictionnaire de la fantasy*. Paris, Vendémiaire, 2018. p. 99

<sup>378</sup> « Le Sérif (ou empâtement) est une ligne ajoutée à chaque extrémité des caractères. Son origine est inconnue. Une théorie suggère que les empâtements proviendraient de la trace laissée par l'outil (plume, pinceau, etc.) lorsque la main s'élève en achevant le geste d'écriture. Les copistes ont ensuite différencié leur style personnel en structurant ces marques, qui sont devenues plus petites, plus systématiques et artistiques. Leur impact décoratif a contribué à leur longévité. »

Site d'Adobe, [https://www.adobe.com/fr/creativecloud/design/discover/serif-vs-sans-serif.html#:~:text=Le%20S%C3%A9rif%20\(ou%20empâtement\)%20est,achevant%20le%20geste%20d'%C3%A9criture.](https://www.adobe.com/fr/creativecloud/design/discover/serif-vs-sans-serif.html#:~:text=Le%20S%C3%A9rif%20(ou%20empâtement)%20est,achevant%20le%20geste%20d'%C3%A9criture.)

<sup>379</sup> Anne BESSON, *Op. Cit.*, p. 262

<sup>380</sup> Sandra PROVINI et Mélanie BOST-FIEVET, *Op. Cit.*, p. 167

## III.2.2.2. Objets cultes et mémoire cinéphilique

Les produits dérivés sont liés à l'émergence de la culture pop et sont destinés à la fois à susciter l'intérêt du public (et à s'assurer des recettes suffisantes), et à prolonger le plaisir de lire ou voir l'œuvre. Dans le cas de la série *Ulysse 31*, certains personnages et objets créés pour la série (et absents de *l'Odyssée* antique), ont gagné le statut de personnages et objets cultes : le robot Nono et le vaisseau *Odysseus* connaissent encore aujourd'hui, 40 ans après la diffusion de la série, une belle renommée. Sans prétendre à un inventaire exhaustif, nous pouvons constater que les sites de vente en ligne les plus connus proposent par exemple de multiples produits dérivés à l'effigie de Nono : lampes décorative, t-shirts, figurines. Le vaisseau spatial *Odysseus*, dont des répliques sont régulièrement mises aux enchères sur le site Ebay, mêle différentes références antiques. L'œil unique de son centre rappelle celui du cyclope, son nom est celui d'Ulysse en grec ancien, et le nom de son ordinateur de bord Shirka s'apparente au nom grec de la magicienne Circé (*Kirkè*). A ce mélange de références à *l'Odyssée* se superposent des allusions à la science-fiction des années 70, genre qui précède la diffusion de la série et auquel les créateurs semblent vouloir rendre hommage. Ainsi, selon Hervé de la Haye, plusieurs films de cette période sont clairement identifiables :

Trente années de recul permettent de situer aisément *Ulysse 31* dans un courant esthétique cinématographique, celui du cinéma de science-fiction des années 1970, décennie qui commence en 1968 avec un film de rupture, *2001, l'Odyssée de l'espace* et s'éteint lentement à partir d'*Alien* (1979). (...) <sup>381</sup>.

Le vaisseau d'*Ulysse 31*, inventé de toutes pièces par les créateurs de la série, est donc un objet célèbre parce qu'il superpose différentes strates d'épique : il évoque d'une part l'épopée originelle, en offrant un condensé visuel de ses épisodes les plus connus (le cyclope, Circé), et d'autre part l'univers de la science-fiction épique, celui de *2001, l'Odyssée de l'espace*. A *l'Odyssée* s'ajoutent d'autres strates de références, qui créent la double réception caractéristique de la série : les enfants des années 80, qui ont découvert un objet nouveau et original, comprennent, une fois adultes, les références qu'il contient. C'est sans doute cette relecture qui contribue à faire de *l'Odysseus* un objet-culte, porteur de plusieurs niveaux de compréhension et symbole d'un registre épique nourri de plusieurs siècles de références. La même analyse peut

---

<sup>381</sup> Hervé DE LA HAYE, « Ulysse dans l'espace », *Op. Cit.*, p.143-144

s'appliquer au sabre d'Ulysse, avatar de l'épée des héros de l'épopée, nourri de la référence à *Star Wars*, et en cela doublement épique. Ainsi, dans *Ulysse 31*, les objets créés pour la série, qui semblent de prime abord répondre à une logique commerciale, sont également porteurs d'une mémoire collective : ils contiennent toute l'évolution du genre épique des origines (*l'Odyssée*) jusqu'à sa réinterprétation dans le cinéma de science-fiction (Kubrick), en passant par le Space Opera (*Star Wars*). Chaque objet est un condensé d'histoire culturelle qui intègre *l'Odyssée* et la désigne comme le début de la science-fiction. Ces allusions cinématographiques construisent un imaginaire *pop* de la science-fiction, et produisent un effet englobant qui prend en compte toute la culture sans hiérarchie. L'auteur souligne cependant que ces clins d'œil ne sont destinés qu'à une partie du public d'*Ulysse 31* :

Le jeune spectateur risque fort de ne pas percevoir ce réseau de références ; sans doute s'adressent-elles tout à la fois aux adultes qui verront le dessin animé avec lui, et qu'il faut séduire également, et à l'adulte qu'il deviendra et que les scénaristes préparent à apprécier un jour le cinéma qui leur est cher. Tout cela s'intègre à la gigantesque base de données que constitue le scénario et qui brasse, outre la mythologie grecque, toutes sortes de références<sup>381</sup>(...).

Ainsi, le sabre laser d'Ulysse 31, allusion à la saga *Star Wars*, s'inscrit dans l'histoire de l'évolution du registre épique et de ses représentations. En effet, l'épique du XX<sup>ème</sup> siècle, comme nous l'avons constaté dans la seconde partie de ce mémoire, n'est plus celui de l'épopée antique. Au moment de la diffusion d'*Ulysse 31*, il semble impossible de produire une série de science-fiction en ignorant l'impact de la saga de George Lucas, qui a fait du *space opera* une des nouvelles incarnations de l'épopée. En donnant un sabre laser à Ulysse, les créateurs montrent qu'ils connaissent non seulement *l'Odyssée*, mais également l'histoire de la science-fiction, ainsi que tout ce qui a pu construire un nouvel épique au XX<sup>ème</sup> siècle. La culture *pop* a donc vocation à englober toutes les évolutions culturelles majeures liées aux thèmes qu'elle évoque.

### III.2.2.3. *Ulysse 31, un symbole de la culture pop.*

La représentation d'Ulysse 31 lui-même est symbolique car elle est constituée de plusieurs strates : il est représenté avec de longs cheveux et une barbe, ce qui correspond aux

représentations traditionnelles du personnage dans la sculpture<sup>382</sup>. Ulysse est vêtu d'un costume spatial qui évoque l'univers de la science-fiction, et d'une cape, qui rappelle autant la chevalerie que le monde des super-héros. Lors des combats, il porte un casque qui représente un lion, rappelant la comparaison homérique<sup>383</sup>.



Ulysse 31 au combat.

Source : <http://ulysses31.saitis.net>.

En combinant ces références, Ulysse 31 devient lui-même un monument : il s'est approprié les cultures et époques qui l'ont précédé, et s'insère parfaitement dans le décor de la science-fiction des années 70. A la fois antique et moderne, il est le symbole même de l'intertextualité à l'œuvre dans la culture pop. Cette superposition de références en fait un personnage culte : *Ulysse 31* permet ainsi de monumentaliser *l'Odyssée* dans la science-fiction. En outre, l'apparence du héros semble être également inspirée par celle de son créateur Jean Chalopin : la couleur des cheveux et la coupe typique des années 1970 correspondent au style du créateur de la série, alors âgé de 33 ans<sup>384</sup>. Ulysse peut presque être vu comme une mise en abîme de l'acte de re-création : par le truchement de son avatar de dessin animé, Jean Chalopin, homme des années

---

<sup>382</sup> Voir par exemple : *Ulysse, Roi d'Ithaque*, statue romaine inspirée par un bronze grec du III<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., marbre, 138-192 après J.-C, Musée archéologique de Venise, ou *Ulysse dans l'île de Calypso*, Théophile-François-Marcel, 1882, Palais des Beaux-Arts de Lille.

<sup>383</sup> Voir Suzanne SAID, *Homère et l'Odyssée*, chapitre « Les images homériques, tradition et originalité », *Op. cit.*, p. 91-96.

<sup>384</sup> C'est l'hypothèse d'un article de la RTS daté du 27 juillet 2021 : « C'est vrai qu'il lui ressemble beaucoup, rigole Bernard Deyriès, réalisateur de la série. Il était aussi barbu et un peu roux. Je ne sais pas si c'était volontaire, mais René Borg, conseiller artistique, a dessiné une première version du personnage, sur laquelle j'ai redessiné, et le personnage ressemblait effectivement à Jean. C'était peut-être mon subconscient qui me parlait. C'est quand même lui qui a eu l'idée de faire la série, donc c'était une manière de lui rendre hommage. » *Séries*, « 40 ans après, la série franco-japonaise "Ulysse 31" revient encore », propos recueillis par Witold Langlois.

<https://www.rts.ch/info/culture/series/12366816-40-ans-apres-la-serie-francojaponaise-ulysses-31-revient-encore.html>

1970 nourri de films de science-fiction, accomplit sa revisite personnelle de l'*Odyssee* et la partage avec le public.

### III.2.3. La variété des lectures, le ciment de la culture pop

Le point commun entre Ulysse 31, *la Dernière Odyssee*, *Circe* et le manga *l'Iliade et l'Odyssee*, est de proposer, à tout moment une double lecture. En effet, comme nous l'avons évoqué au cours de cette étude, ces œuvres sont des réécritures assumées de l'*Odyssee*, qui y est présente en filigrane. C'est le principe du palimpseste<sup>385</sup>. Libre au lecteur de mesurer l'écart, le renouveau, ou de percevoir les allusions au texte homérique. Pascale Hellégouarc'h analyse les différents niveaux de lecture qu'impliquent les « ramifications textuelles » de l'intertextualité.

Par les ramifications textuelles qu'elle dessine, l'intertextualité entraîne le lecteur dans les nœuds de signification impliqués par l'énoncé. Ce double niveau modifie radicalement la lecture puisque, à chaque référence intertextuelle, le lecteur peut choisir de poursuivre sa lecture ou bien de retourner vers ce que Laurent Jenny appelle le *texte-origine* (...), ou encore, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, l'hypotexte. En ce sens, l'intertextualité apparaît comme l'exact contraire de la lecture linéaire : susceptible d'orienter l'interprétation (...), elle bouscule le sens, refuse l'automatisme d'associations (...) et relance le signifiant dans un nouveau procès de signification. Ce renouveau coïncide avec une mise en contexte inédite, il est la garantie de la survie d'un texte puisque celui-ci continue à être une matrice de création textuelle<sup>386</sup>.

Ainsi, l'intertextualité permet de renouveler le sens de l'hypotexte par sa projection dans un « contexte » nouveau, qu'il s'agisse d'un changement générique (le roman, la série) ou d'un espace-temps différent (le XXI<sup>ème</sup> siècle). Chaque reprise intertextuelle est un maillon d'une chaîne continue de renouvellement du texte source. Autrement dit, pour être pérenne, *l'Odyssee* a besoin être réécrite. Ce « double niveau » de compréhension immédiate ou savante a aussi pour effet, pour les œuvres de notre corpus, de réconcilier la culture pop avec la culture savante.

---

<sup>385</sup> « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. » Gérard GENETTE, quatrième de couverture de l'édition « Points » de *Palimpsestes*, *Op. Cit.*

<sup>386</sup> Pascale HELLEGOUARC'H, *Op. Cit.*



Dans *Ulysse 31*, cette double lecture est liée à la double destination de la série : les enfants et leurs parents. Les tridents, que l'on voit tantôt gravés dans un vaisseau piégé (« Charybde et Scylla »), tantôt sous forme de missiles lancés par l'ennemi (« Chronos »), en sont un exemple emblématique. Ce sont les symboles de Poséidon, transposés dans le monde de la science-fiction. Ainsi, la menace qui, dans *l'Odyssée*, se manifeste à travers des éléments naturels (tempêtes, naufrages), prend dans la série une forme concrète et futuriste. Cependant, un téléspectateur qui ne connaît pas *l'Odyssée* accède également à cette notion de danger. La possibilité pour les jeunes téléspectateurs, plus tard, de découvrir la symbolique des tridents dans la mythologie grecque et le rôle joué par Poséidon dans *l'Odyssée* rend l'interprétation d'*Ulysse 31* inépuisable et explique sans doute son importance, 40 ans après sa diffusion, dans la culture contemporaine. Ainsi, *Ulysse 31* et *l'Odyssée* se rendent mutuellement immortels : Homère donne de la profondeur à la série, et la série, par son inventivité, prolonge la fécondité de l'épopée.

Il faut souligner la dimension ludique de ces œuvres qui mêlent ainsi des éléments familiers et étrangers. C'est en effet dans le jeu subtil de la reprise et la variation que réside pour le lecteur connaisseur des épopées et de l'histoire antiques la principale séduction de ces réécritures contemporaines, tandis que les lecteurs moins familiers des classiques, et tout particulièrement le jeune public, se laissent emporter par un récit qui retrouve le souffle épique et la magie de ses modèles<sup>387</sup>.

Les œuvres de notre corpus se situent à la racine de ce qui définit la culture pop : chacun peut y trouver du plaisir et du divertissement. Selon le niveau de connaissance du public, le plaisir pourra se situer à différents niveaux et faire appel à l'émotion ou à l'intellect. Dans les deux cas, c'est bien le divertissement qui permet à *l'Odyssée* d'exister indéfiniment, sous une forme plus ou moins précise, dans l'imaginaire collectif.

Tiphaine Samoyault va plus loin en décrivant trois catégories de lecteurs<sup>388</sup>, « non exclusifs les uns des autres » : « le lecteur ludique », qui repère systématiquement les références suggérées par l'hypertexte ; « le lecteur herméneute », qui tente de « mettre au jour tout à la fois le sens du texte emprunté, le sens du texte emprunteur et le sens qui circule entre les deux », et « le lecteur uchronique » qui ne fait pas de différence entre œuvre ancienne et nouvelle, « en

---

<sup>387</sup> Mélanie BOST-FIEVET et Sandra PROVINI, *Op.Cit.*, p.50

<sup>388</sup> Tiphaine SAMOYAULT, *Op. Cit.*, p. 70-71.

réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles ». Si l'on analyse l'exemple des tridents d'*Ulysse 31* à la lumière de ces catégories, on trouve, en plus des spectateurs qui ne font que saisir le danger de ces armes en regardant *Ulysse 31* comme un pur spectacle, une catégorie de public qui identifie l'allusion à l'attribut de Poséidon. Une autre partie des spectateurs peut se poser la question de la portée symbolique de la transposition du trident en armes technologiques : les avancées technologiques sont-elles une nouvelle forme de religion ? L'humanité doit-elle s'y soumettre ? Ulysse, qui combat un destin arbitraire imposé par les dieux, représenterait alors une humanité qui, face aux dangers du progrès, cherche à préserver l'essentiel : sa famille et ses valeurs. Enfin, certains spectateurs considéreront que les tridents sont une nouvelle manière de représenter la colère de Poséidon, à côté des tridents de la mythologie grecque, dans la « fusion des horizons » de leur « bibliothèque intérieure<sup>389</sup> ». Il est également possible qu'un spectateur pratique ces trois lectures à la fois. On entrevoit la richesse de réception que permettent les réécritures pop de *l'Odyssee*, d'une part par leur caractère hypertextuel, d'autre part grâce à leur inventivité et leur capacité à investir le domaine du ludique pour créer un « monument » à la fois passé et présent, collectif et individuel.

#### III.2.4. Circé et la tour du savoir : la culture pop comme savoir universel

La culture pop, ancrée dans une époque, en contient donc plusieurs. Par le grand nombre de références qu'elle est capable de suggérer, elle est un réservoir de connaissances. L'épisode « Circé » d'*Ulysse 31* met cette idée en images. Dans l'épisode 16, le héros et son équipage sont attirés par la planète où règne Circé. La magicienne y transforme les visiteurs en esclaves à tête de cochons, et les oblige à construire une tour. Un personnage, se présentant comme un capitaine de vaisseau prisonnier de la sorcière, renseigne Ulysse au sujet de cette construction :

[C'est] une tour assez haute pour contenir toutes les connaissances, une tour où Circé garde les secrets et les légendes de toute forme de vie de l'univers. Rien n'égale sa bibliothèque galactique. Depuis la nuit des temps, les parchemins y ont succédé aux tablettes d'argile, les livres aux parchemins, les cassettes aux livres. Circé veut tout savoir, tout connaître, tout garder<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> Tiphaine SAMOYAUULT, *Op. Cit.*, p. 71-72.

<sup>390</sup> *Ulysse 31*, Épisode 16. Je retranscris.

La référence à la tour de Babel peut également être vue comme une métaphore de la culture pop : Circé veut condenser tous les savoirs, c'est-à-dire tous les mythes. L'énumération des supports, du parchemin à la cassette, retrace l'histoire de l'Odyssée, de l'Antiquité aux années 1980. Circé souhaite par la suite remettre à Ulysse une cassette qui contient tout son savoir. Cet objet symbolise la culture pop, par sa nature et par son contenu : il en est une définition visuelle. Pendant cette séquence explicative, la tour est montrée, pendant que Circé en gravit les nombreux escaliers qui semblent représenter une élévation par le savoir : « Quand Circé connaîtra tout l'univers, elle sera plus puissante que les dieux. », explique le capitaine prisonnier. Plus tard dans l'épisode, la magicienne dit à Ulysse que « le pouvoir ne peut rien contre la connaissance ». L'entreprise de Circé est en réalité un miroir de l'histoire moderne, où le progrès, la science, la connaissance du monde se substituent progressivement à la religion, à cet « étrange cosmos de l'Olympe où l'on ne peut être que dieu ou esclave<sup>391</sup> ».

L'exemple de Circé dans *Ulysse 31* montre que les œuvres de notre corpus construisent leur identité « pop » dans une double perspective. D'une part, la série donne des signes de connivence avec *l'Odyssée* en réutilisant sa matière narrative, ses personnages et en citant Homère<sup>392</sup>. D'autre part, l'épisode fait signe à la culture dans laquelle s'inscrit la série (la cassette évoque en effet les années 1980), et aux périodes qui l'ont précédée (les livres, les parchemins, la tour de Babel). Ces allusions produisent un effet de familiarité avec le spectateur adulte, tout en installant le mythe d'Ulysse dans un cadre contemporain. Ce procédé, qui consiste pour la culture pop à se faire des clins d'œil à elle-même, est à rapprocher de sa nature même<sup>393</sup>, mais c'est aussi une manière de rendre *l'Odyssée* contemporaine, en la faisant cohabiter avec les strates culturelles qui ont contribué à construire son image. Marc Escola et Sophie Rabau vont plus loin en abolissant la distinction entre « texte premier » et « texte second » :

La Bibliothèque de Circé serait la Bibliothèque de Babel, soit : toute la littérature, mais regardée sans hiérarchie et comme un système dynamique, voire labile. Le texte premier n'est premier

<sup>391</sup> Paroles d'Ulysse prononcées au cours de ce même épisode (je retranscris).

<sup>392</sup> Circé est désignée, en début d'épisode, par les épithètes homériques « aux mille sortilèges », « la sage », « la magicienne ».

<sup>393</sup> « Toute culture de masse doit présenter aux masses l'histoire massive et renouvelée de leur propre convergence. La pop sert à faire éprouver à un peuple indéfini son propre pouvoir d'agrégation. », Richard Mémeteau, *Pop culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Nouvelle éd., Postface inédite. Paris, la Découverte, 2019. p. 8

### PARTIE III. *L'ODYSSÉE*, UN OBJET DE PARTAGE.

que si on le désigne comme tel ; tout texte second est aussi texte premier (...), si bien qu'une œuvre mériterait de se retrouver dans deux endroits à la fois - quitte à ne pas avoir forcément les mêmes lecteurs<sup>394</sup>.

La culture pop abolit la temporalité et la hiérarchie entre les œuvres : elle est, par essence, plurielle. On peut appliquer ce raisonnement à *l'Odysée* considérée comme un mythe : elle existe à toutes les époques, dans des versions différentes, et toutes se valent.

---

<sup>394</sup> Marc ESCOLA et Sophie RABAU, *Littérature seconde ou La bibliothèque de Circé*. Paris, Éditions Kimé. 2015. p. 243-244

## Conclusion : Ulysse, un voyageur du temps

Dans ce mémoire, nous avons tenté d'apporter des éléments de réponse au constat paradoxal de la présence de *l'Odyssée* dans la culture contemporaine. Le personnage d'Ulysse pourrait lui-même personnifier cette double présence : issu d'une Antiquité lointaine, il est loin de nous et pourtant omniprésent. Dans les œuvres de notre corpus, il est à la fois antique et moderne : dans le manga *l'Iliade et l'Odyssée*, il combat Poséidon dans un décor tout droit sorti de l'univers de la BD japonaise. Il se fait pédagogue dans *Circe*, où il fascine l'héroïne par ses récits de la guerre et sa connaissance du monde grec. Il réécrit également son histoire : Ulysse 31 modifie la fin de *l'Odyssée* lors d'une rencontre avec son avatar antique<sup>395</sup>. Dans chaque œuvre, Ulysse est un pont entre Homère et le public contemporain : il incarne les événements des épopées homériques tout en participant à un monde nouveau.

La première partie de notre étude a tenté de montrer ce qui peut rendre *l'Odyssée* désirable pour la culture pop, dont l'une des caractéristiques est de chercher à plaire à la fois à tous et à chacun : la proximité de l'épopée avec les genres contemporains en fait un support particulièrement fécond pour les romans, séries et BD, et pour les genres récents que sont la fantasy et la science-fiction. Par ailleurs, les auteurs des œuvres de notre corpus ont en commun d'avoir, en adaptant *l'Odyssée*, des ambitions pédagogiques. Cette ambition est à la fois un gage de sérieux et un geste politique : il s'agit de rapprocher l'Antiquité du public, de faire descendre l'épopée de l'Olympe.

Cependant, *l'Odyssée*, dans la culture pop, n'est pas transmise telle qu'Homère l'a écrite. Réécrire *l'Odyssée*, c'est aussi la réinterpréter. Dans la seconde partie, l'examen des transpositions et des changements que proposent les auteurs a fait émerger quelques ambiguïtés : si le registre épique trouve un nouveau souffle grâce aux procédés issus du roman et du cinéma, les corrections de *l'Odyssée* peuvent donner une image biaisée de l'épopée. Ce phénomène va de pair avec la nécessité, inhérente aux productions de masse, de fournir au public ce qu'il souhaite voir : des femmes puissantes, des personnages plus conformes à l'idéal héroïque du tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle.

L'examen de ces réécritures sous l'angle du mythe, dans la troisième partie de ce mémoire, permet sans doute de sortir de l'écueil qui consisterait à catégoriser les reprises selon

---

<sup>395</sup> Voir l'épisode 23 : « Ulysse rencontre Ulysse ».

## CONCLUSION

leur conformité – ou non, à *l’Odyssée* : à l’époque contemporaine, il n’est plus question de conserver Homère derrière une vitrine de musée, mais plutôt d’en faire un « objet de partage », pour reprendre l’expression de Véronique Gély. Les fables odysseïennes trouvent en effet un nouveau souffle symbolique dans le genre de la science-fiction, et sont un moteur créatif pour le roman et le genre de la fantasy. Ces formes nouvelles sont pour Homère la source d’une forme de diffusion à la fois familière et inédite : « événement<sup>396</sup> » et « monument<sup>396</sup> » dans l’Antiquité, il le redevient dans la culture pop en se superposant aux codes du manga, en se plongeant dans XXXI<sup>ème</sup> siècle ou en se mêlant à l’univers médiéval et fantastique de la fantasy. Abolissant les hiérarchies entre les « classiques » et la culture de masse, entre le savant et le populaire, les reprises de *l’Odyssée* lui assurent une forme de pérennité en renouvelant sans cesse l’intérêt du public. Ainsi, les personnages d’*Ulysse 31* évoquent eux-mêmes, à la fin du dernier épisode, leur célébrité future :

Nestor – Télémaque, qui sait si l’histoire de nos épreuves ne traversera pas les siècles ?

Nono – Je deviendrai peut-être le robot le plus célèbre<sup>397</sup> !

Aujourd’hui, *Ulysse 31* est peut-être plus célèbre que l’Ulysse d’Homère, et *Circe* est sans doute lu avec plus de plaisir que *l’Odyssée*. Est-ce pour autant le signe d’une dégradation de la culture européenne et de la « culture classique » ? Reprenant la conclusion de Françoise Waquet dans *l’Empire d’un signe*, Perrine Galand<sup>398</sup> souligne que

le latin, après le grec, a perdu son rôle de repère, comme sa place dans l’éducation nationale (...). La culture de surface qu’affectent de préserver les différents gouvernements (...) ne peut plus guère marquer un public qui n’est plus prêt à le recevoir<sup>399</sup>.

Comme Françoise Waquet, elle plaide pour un maintien de ces disciplines « au plus haut niveau » pour « un groupe restreint désormais », autrement dit, à des spécialistes. Paradoxalement, cette situation permet à la recherche d’être « ouverte sur la modernité » : « la philologie nouvelle, qui ne cherche plus à fixer le texte, permet un regard plus libre sur les

---

<sup>396</sup> Voir Florence DUPONT, *Homère et Dallas*, Op. Cit.

<sup>397</sup> *Ulysse 31*, épisode 26, « Le Royaume d’Hadès ». Je retranscris.

<sup>398</sup> Directrice d’études en langue et littérature néo-latines à l’École pratique des hautes études et autrice de la préface de l’ouvrage collectif *L’Antiquité dans l’imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*. Op. Cit.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 10

## CONCLUSION

transmissions et transformations des œuvres, (...) discerne les filtres successifs qui enrichissent la *translatio* de la culture antique<sup>400</sup>. » Les lectures savantes de *l'Odysée* peuvent ainsi cohabiter avec des réécritures populaires, mais qui s'éloignent du texte. Cela signifie que l'avenir de *l'Odysée* est sans doute pédagogique : les œuvres pop sont des adaptations d'Homère au monde contemporain, mais également des portes d'entrées vers son étrangeté. En créant à partir de *l'Odysée* antique des objets culturels attrayants et distrayants, les auteurs et artistes de la culture pop montrent qu'Homère peut encore être actuel, pour peu qu'on pose sur lui un regard créateur.

---

<sup>400</sup> *Ibid.*

# Bibliographie

## Corpus d'œuvres étudiées

BANMIKAS (collectif), *L'Iliade et l'Odyssée*. in Soleil manga. Toulon, Soleil Manga, 2021.

CHALOPIN Jean et WOLMARK Nina, *Ulysse 31*. Produit par Jean Chalopin et Yutaka Fujioka. France-Japon, FR3-RTL Productions, 3 octobre 1981 – 3 avril 1982.

CLAVEL Fabien, *La Dernière Odyssée*. in Royaumes perdus, no. 01. Paris, Mango, 2007.

HOMERE, *L'Iliade, L'Odyssée*. Paris, R. Laffont, 2011.

MILLER Madeline, *Circé*. Traduction de Christine Auché, in Pocket, no. 17047. Paris, Pocket, 2019.

MILLER Madeline, *Circe*, Bloomsbury Publishing PLC. 2019.

## Texte de l'Odyssée en grec ancien

Site de l'Université catholique de Louvain : <http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm>

Site de Philippe REMACLE : <https://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/table.htm>.

## Autre traduction utilisée

HOMERE, *Odyssée*, Éd. avec dossier. Traduction et dossier par Pierre Pellegrin, Médéric Dufour et Jeanne Raison. in GF, no. 1584. Paris, Flammarion, 2017.

## Études sur Homère

BACKES Jean-Louis, *Jean-Louis Backès commente « L'Iliade » d'Homère*. in Foliothèque, no. 137. Paris, Gallimard, 2006.

DE ROMILLY Jacqueline, *Homère*. in Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 2005.

DUPONT Florence, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique*. in Collège en acte. Paris, Kimé, 2005.

RABAU Sophie, *Quinze, brèves, rencontres avec Homère*. in L'antiquité au présent. Paris, Belin, 2012.

SAID Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Éd. augmentée et mise À jour. in Belin poche. Paris, Belin, 2010.

## Ouvrages théoriques

ANGENOT Marc, *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*. in Unichamp-essentiel, no. 31. Paris, Honoré Champion éditeur, 2013.

ARISTOTE, *Poétique*. in GF, no. 1637. Paris, Flammarion, 2021.



## BIBLIOGRAPHIE

- ARTUS Hubert, *Pop corner : de Superman à Pokemon go, la grande histoire de la pop culture*. in Points, no. P4715. Paris, Éditions Points, 2018.
- BOUILLAGUET Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 1996.
- BOYER Alain-Michel, *La paralittérature*, 1. éd. in Que sais-je ?, no. 2673. Paris, Presses Univ. de France, 1992.
- CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages*. in J'ai lu. Paris, J'ai lu, 2013.
- CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Éd. mise à jour, [Réimpr.]. in Lettres Sup. Paris, Colin, 2005.
- DEOM Laurent et TILLEUIL Jean-Louis, *Le héros dans les productions littéraires pour la jeunesse*. in Structures et pouvoirs des imaginaires. Paris, l'Harmattan, 2010.
- DERIVE Jean, Éd., *L'épopée : unité et diversité d'un genre*. in Hommes et sociétés. Paris, Karthala, 2002.
- FONDANECHÉ Daniel, *Paralittératures*. Paris, Vuibert, 2005.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- LABARTHE Judith, *L'épopée*. in Collection U. Lettres. Paris, A. Colin, 2006.
- LAVANDIER Yves, *Construire un récit*. Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2019.
- LAVANDIER Yves, *La dramaturgie : l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Nouvelle édition. Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019.
- MEMETEAU Richard, *Pop culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Nouvelle éd., Postface inédite. in La Découverte poche. Paris, la Découverte, 2019.
- RABAU Sophie, Éd., *L'intertextualité*. in GF Corpus Lettres, no. 3059. Paris, Flammarion, 2002.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. in Collection 128 Littérature, no. 258. Paris, Nathan, 2004.
- TADIE Jean-Yves, *Le roman d'aventures*. in Collection Tel, no. 396. Paris, Gallimard, 2013.

### Ouvrages collectifs

- BESSON Anne et WHITE-LE GOFF Myriam, *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales »*. in Collection Essais. Paris, Bragelonne, 2007.
- BOST-FIEVET Mélanie et PROVINI Sandra, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain : fantasy, science-fiction, fantastique*. in Rencontres, no. 88. Paris, Classiques Garnier, 2014.
- DELOINCE-LOUETTE Christiane et SALHA Agathe, *Notre Homère : stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVIe-XXIe siècle)*. in Lire l'Antiquité. Grenoble : UGA éditions, 2021.
- LECHEVALIER Claire et POITRENAUD-LAMESI Brigitte, *Un besoin d'Homère (de la fin du XXe siècle à aujourd'hui)*, Ed. du Septentrion, à paraître.

## BIBLIOGRAPHIE

### Thèse

ANGIBOUST Sylvain. *Le cinéma d'action américain contemporain : Une abstraction figurative. Art et histoire de l'art*. Université de Provence – Aix-Marseille I, 2010. Français.

### Dictionnaires

BAILLY (dictionnaire grec ancien- français) : <https://bailly.app/>

BELFIORE Jean-Claude, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse, 2003.

BESSON Anne, *Dictionnaire de la fantasy*. Paris, Vendémiaire, 2018.

BRUNEL Pierre et MANCIER Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco, Éd. du Rocher, 2002.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, et WALTER Philippe, *Questions de mythocritique : dictionnaire*. Paris, Imago, 2005.

LAROUSSE en ligne, <https://www.larousse.fr/>

### Podcasts

*Affinités culturelles*, « Succès des mangas : une bonne nouvelle pour la bande dessinée en France, vraiment ? », France Culture, produit par Tewfik Hakem, réalisé par Vincent Abouchar et Gwendoline Troyano, diffusé le samedi 12 mars 2022

*Blockbusters* « Ulysse 31 : la guerre de Troie aura sûrement lieu », animé par Frédérick Sigrist et réalisé par Céline Illa, France Inter, le 6/8/21.

*Méta de choc*, saison 1, épisode 8, « Le féminin sacré, chroniques de la spiritualité contemporaine ». Écrit et réalisé Elisabeth Feytit, Janvier 2021. <https://metadechoc.fr/podcast/chroniques-de-la-spiritualite-contemporaine/le-feminin-sacre/>

### Articles

#### *Articles universitaires*

ALTIN Merve, « Aeaëa is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's Circe », *DTCF Dergisi*, vol. 60, n° 1, p. 145, juin 2020, doi: [10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.8](https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.8).

AHR Sylviane, BUTLEN Max, « Présence et usages de la littérature de jeunesse à l'école et au collège », *Le français aujourd'hui*, 2015/2 (n° 189), p. 37-54. DOI : 10.3917/lfa.189.0037. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-le-francais-aujourd-hui-2015-2-page-37.htm>

BESSON Anne, « À quoi sert la mythologie en fantasy pour la jeunesse ? », *NOUVELLES DU LIVRE JEUNESSE Nous Voulons Lire encore ! TRIM/MARS2020*, n° 223, p. 11.

## BIBLIOGRAPHIE

BIÈVRE-PERRIN Fabien, « Conclusion. Pourquoi étudier la rémanence de l'Antiquité dans la culture contemporaine ? » In : *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* [en ligne]. Lyon : MOM Éditions, 2018, <http://books.openedition.org/momeditions/3389>

BONER Claire, « Hypsipyle et le crime des Lemniennes. Des premières attestations à Valerius Flaccus », *Euphrosyne*, vol. 34, p. 149-162, janv. 2006, doi: [10.1484/J.EUPHR.5.124309](https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.124309).

BOUCHERIT Alice, « Fanfictions », *Médium*, 2012/1 (N° 30), p. 51-64. DOI : 10.3917/mediu.030.0051. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-medium-2012-1-page-51.htm>

BOUISSOU Jean-Marie, « Pourquoi aimons-nous le manga ? Une approche économique du nouveau soft power japonais », *Cités*, vol. n° 27, n° 3, p. 71-84, sept. 2006, doi: [10.3917/cite.027.0071](https://doi.org/10.3917/cite.027.0071).

BOUSQUET Charlotte, « Monstres et métamorphoses : la quête de soi dans la fantasy contemporaine. », in *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois, [16-17 mars 2006], avec la collaboration de « Modernités médiévales »*. in Collection Essais. Paris, Bragelonne, 2007.

CASEVITZ Michel, « Comment devenir Ulysse », *Champ psychosomatique*, vol. 21, n° 1, p. 85-103, 2001, doi: [10.3917/cpsy.021.0085](https://doi.org/10.3917/cpsy.021.0085).

DE LA HAYE Hervé, « Ulysse dans l'espace », in M. Bost-Fievet et S. Provini, Éd., *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain: fantasy, science-fiction, fantastique*. Paris, Classiques Garnier, 2014.

DERDOUR Warda, « Le rire dans la littérature gréco-romaine », *Multilinguales* [En ligne], URL: <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/multilinguales/9100>

EISSEN Ariane et HUMBERT-MOUGIN Sylvie, «Le geste de la transmission au risque du marketing » dans *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité*, dir. par Ariane Ferry et Véronique Léonard-Roques © Publications numériques du CÉRÉdI, « Carnets comparatistes du CÉRÉdI », n° 1, 2021  
URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1113>.

FLECK Frédérique et LECAUDE Peggy. «Du nom propre au nom commun : une odyssee lexicale » In : *Voyages d'Odyssee : Déplacements d'un mot de la poésie aux sciences humaines* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/pur/176876>.

GAILLE Nicolas et SIMARD-HOUDE Mélodie, « La culture « populaire » dans ses contextes. Pour une poétique et une esthétique de la sérialité. Entretien avec Matthieu Letourneux. », *Revue Chameaux*, automne 2015. <https://revuechameaux.org/numeros/culture-pop/la-culture-populaire-dans-ses-contextes-pour-une-poetique-et-une-esthetique-de-la-serialite-entretien-avec-matthieu-letourneux/>

GELY Véronique, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, vol. 311, n° 3, p. 329, 2004, doi: [10.3917/rlc.311.0329](https://doi.org/10.3917/rlc.311.0329).

GELY Véronique, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *bude*, vol. 1, n° 2, p. 19-40, 2009, doi: [10.3406/bude.2009.2338](https://doi.org/10.3406/bude.2009.2338).

GELY Véronique, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, vol. 344, n° 4, p. 387, 2012, doi: [10.3917/rlc.344.0387](https://doi.org/10.3917/rlc.344.0387).

## BIBLIOGRAPHIE

GRAND-CLEMENT Adeline

« La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *pallas*, n° 92, p. 143-161, avr. 2013, doi: [10.4000/pallas.187](https://doi.org/10.4000/pallas.187).

« *Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias.* » Renaud Gagné; Miguel Herrero. Les Dieux d'Homère II. *Anthropomorphismes*, CIERGA, 2019, Kernos (Supplément). fihal-02070277f.

HELLEGOUARC'H Pascale, « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* P. Zoberman et X. Garnier, Éd., Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 65-77. doi: [10.4000/books.puv.402](https://doi.org/10.4000/books.puv.402).

HIMI-PIERY Laure, « Présence d'Homère dans les manuels de la classe de 6<sup>e</sup> de 1980 à nos jours », in *Notre Homère: stratégies d'appropriation des poèmes homériques (France, XVIe-XXIe siècle)*, 2021.

JOUTEUR Isabelle, « Le monstre du détroit, ou la lecture érotique du mythe de Scylla dans les Métamorphoses d'Ovide (MET. XIII, 728-XIV, 74) », *bude*, vol. 1, n° 1, p. 89-114, 2018, doi: [10.3406/bude.2018.7221](https://doi.org/10.3406/bude.2018.7221).

LEBAS Frédéric, « Le manga, mode exploratoire des « mondes (fictionnels) flottants » », *Sociétés*, vol. n° 106, n° 4, p. 45-56, mai 2010, doi: [10.3917/soc.106.0045](https://doi.org/10.3917/soc.106.0045).

LEGRAS Bernard, « Chapitre I. Le monde d'Homère », dans : *Éducation et culture dans le monde grec. VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, sous la direction de LEGRAS Bernard. Paris, Armand Colin, « Cursus », 2002, p. 4-14. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/education-et-culture-dans-le-monde-grec--9782200262877-page-4.htm>

LEFORT Régis, « Qu'est-ce qu'un mythe ? », *NVL*, n° 223.

LETOURNEUX Matthieu, « Introduction – la littérature au prisme des sérialités », *belphegor*, n° 14, juill. 2016, doi: [10.4000/belphegor.794](https://doi.org/10.4000/belphegor.794).

LOUICHON Brigitte, « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation », *trema*, n° 43, p. 22-31, mai 2015, doi: [10.4000/trema.3285](https://doi.org/10.4000/trema.3285).

MARTIGNY Cassandre, « Les Métamorphoses de Circé : vision et révision d'un mythe », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 382, n° 2, p. 199-215, sept. 2022, doi: [10.3917/rlc.382.0072](https://doi.org/10.3917/rlc.382.0072).

MATTEI Jean-François, « Chapitre II. Kronos : Le mythe de l'Age d'or », dans : *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, sous la direction de Jean-François Mattéi. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2002, p. 57-80. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/platon-et-le-miroir-du-mythe--9782130531838-page-57.htm>

MIGOZZI Jacques, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès, La Revue*, vol. 42, n° 2, p. 93-100, 2005, doi: [10.4267/2042/8988](https://doi.org/10.4267/2042/8988).

PEIGNOT Jacqueline, « Représentations ? Manga ! Addictions... », *Empan*, vol. no 63, n° 3, p. 117-127, nov. 2006, doi: [10.3917/empa.063.0117](https://doi.org/10.3917/empa.063.0117).

PERIER Isabelle, « Fantasy et science-fiction : transcendance et appareil, révolution et conservation », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF, *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID*, Université d'Artois, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales ». in Collection Essais. Paris, Bragelonne, 2007. Pages 87 à 100.

## BIBLIOGRAPHIE

POULAIN-GAUTRET Emmanuelle, « Détruire et Venger, de certaines satisfactions épiques, de la *Chanson de Roland* au *Seigneur des Anneaux* », in Anne BESSON et Myriam WHITE-LE GOFF. *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du Colloque du CRELID, Université d'Artois*, [16-17 mars 2006] avec la collaboration de « Modernités médiévales ». Collection Essais. Paris: Bragelonne, 2007. p. 45 à 55

TOUCHEFEU-MEYNIER Odette, « Ulysse et Circé : notes sur le chant X de l'Odyssée », *rea*, vol. 63, n° 3, p. 264-270, 1961, doi: [10.3406/rea.1961.5695](https://doi.org/10.3406/rea.1961.5695).

### *Articles de blogs, presse en ligne*

BALLAGUY Cyrille, *à propos de Circé*, in : Actualités des études anciennes, ISSN format électronique : 2492.864X, 06/11/2019. <https://reainfo.hypotheses.org/18011>.

CHROMABOX (site internet) *L'Iliade et l'Odyssée* d'Homère, l'adaptation manga, le 20 janvier 2022. <https://chromabox.com/blog/critique-l-iliade-et-l-odysee-d-homere-l-adaptation-manga.html>

DUPREUILH Fabrice, « « Ulysse 31 » : « Ulysse n'était qu'un faire-valoir » », *Le Point pop*, 17 octobre 2021. [https://www.lepoint.fr/pop-culture/ulyse-31-ulyse-n-etait-qu-un-faire-valoir-17-10-2021-2448074\\_2920.php#11](https://www.lepoint.fr/pop-culture/ulyse-31-ulyse-n-etait-qu-un-faire-valoir-17-10-2021-2448074_2920.php#11)

FABRI Laurent, « Thorgal, l'Ulysse du nord, brimé par les Dieux », 30 novembre 2018. <https://www.lecho.be/culture/litterature/thorgal-l-ulyse-du-nord-brime-par-les-dieux/10074712.html>

FANARA Jonathan, « Trois chefs-d'œuvre de la littérature classique adaptés en manga aux éditions Soleil », *lemagducine.fr*, janvier 2022. <https://www.lemagducine.fr/a-lire/bd-mangas/ulyse-divine-comedie-iliade-critique-manga-10045745/>

JUDET DE LA COMBE Pierre, « Pourquoi Homère reste d'une brûlante actualité », *Le Monde*, publié le 28/04/2018, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/04/28/pourquoi-homere-reste-d-une-brulante-actualite\\_5292016\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/04/28/pourquoi-homere-reste-d-une-brulante-actualite_5292016_3232.html)

JUIN Méline, « Madeline Miller : « La profondeur des mythes vient de la multiplicité des interprétations qu'ils permettent. » », mars 2021. <https://lelephant-larevue.fr/thematiques/madeline-miller-la-profondeur-des-mythes-vient-de-la-multiplicite-des-interpretations-quils-permettent/>

LANGLOIS Witold, *Séries*, « 40 ans après, la série franco-japonaise "Ulysse 31" revient encore », 27/07/2021, site de la RTS : <https://www.rts.ch/info/culture/series/12366816-40-ans-apres-la-serie-francojaponaise-ulyse-31-revient-encore.html>

ROLLOT Catherine, *Le mythe de la sorcière ou le retour au féminin sacré*, *Le Monde*, 01/03/20, [https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/03/01/le-mythe-de-la-sorciere-ou-le-retour-au-feminin-sacre\\_6031417\\_4497916.html#xtor=AL-32280270-\[mail\]-\[ios\]](https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2020/03/01/le-mythe-de-la-sorciere-ou-le-retour-au-feminin-sacre_6031417_4497916.html#xtor=AL-32280270-[mail]-[ios])

Collectif TTT (« Textes théoriques en traduction ») mené par l'équipe de TRACT au sein du laboratoire PRISMES (EA 4398, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), « Emily Wilson, Préface à l'Odyssée. (2017) ». [https://ttt.hypotheses.org/799#\\_ftnref9](https://ttt.hypotheses.org/799#_ftnref9)

## BIBLIOGRAPHIE

### Sites internet

CLAVEL Fabien, blog personnel : <https://clavelus.blogspot.com/>

JENNY Laurent, *La fiction, méthodes et problèmes*, 2003.

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html#fi020000>.

MANGA NEWS (site de référence pour l'actualité du manga) <https://www.manga-news.com/>

SCHAEFFER Jean-Marie, « L'immersion », Atelier, site *Fabula*,

<https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Immersion>

ULYSSE 31, site francophone de référence pour la série : <http://ulysses31.saitis.net/>

### Colloque

*Le harcèlement sexuel dans l'Antiquité et sa réception contemporaine. Explorations et mises en question*, AVISA, les 7 et 8 juin 2022, Université de Versailles Saint-Quentin. Programme :

[https://www.laviedesclassiques.fr/sites/default/files/2022-05/FTHiWt1X0Ag4\\_ZG.jpeg](https://www.laviedesclassiques.fr/sites/default/files/2022-05/FTHiWt1X0Ag4_ZG.jpeg)

### Autres ouvrages

CHOLLET Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Paris, Zones, 2018.

ESCOLA Marc et RABAU Sophie, *Littérature seconde ou La bibliothèque de Circé*. Paris, Éditions Kimé. 2015. ISBN 978-2-84174-704-7.

FENELON François de Salignac de La Mothe, *Les aventures de Télémaque*. in Collection Folio Classique, no. 2689. Paris, Gallimard, 2009.

OVIDE, *Les Métamorphoses*. Traduction de Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2018.

REGUIG-NAYA Delphine, Éd., *Fénelon, les leçons de la fable : Les aventures de Télémaque*, 1re éd. in Série XVIIe siècle français. Paris, CNED : Presses universitaires de France, 2009.

VIDAL-NAQUET Pierre, *Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris, La Découverte/Poche, 2005.

WOOLF Virginia, *Essais choisis*. Traduction de Catherine Bernard, in Folio. Paris, Gallimard, 2015.