

THÉÂTRE
NANTERRE
AMANDIERS

ITHAQUE

de **Botho Strauss**

texte français **Pascal Paul-Harang**

version scénique **Jean-Louis Martinelli**

mise en scène **Jean-Louis Martinelli**

*Ó Muse, conte-moi l'aventure de l'Inventif :
celui qui pillà Troie, qui pendant des années erra,
voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d'usages,
souffrant beaucoup d'angoisses dans son âme sur la mer [...]*
Odyssee, I, 1-4, trad. Philippe Jaccottet

Mon pays ! C'est mon pays ! je pensais que je ne pourrais jamais le revoir. Moi, sur le sol de ma patrie, moi, Ulysse qui subis tant de souffrances et commis tant d'injustices ! Heureux je baise le sol fertile, le plus cher au monde.

Acte I, scène 2

Ulysse est un homme isolé, confronté à des réalités surhumaines, mystérieuses, mais c'est un homme tout simple, avec ses moyens à lui, essayant de rentrer chez lui, dans sa vie, et se heurtant à des épreuves auxquelles il fait face avec ses moyens d'intelligence et de courage mais je crois que, même dans le côté surnaturel qui est constamment évoqué, on retrouve cette humanité encore présente, encore valable. Et c'est sans doute pour cela que les épisodes divers de l'Iliade et de l'Odyssée ont joué un tel rôle à travers tant de siècles.

Jacqueline de Romilly

ITHAQUE

De	Botho Strauss
Texte français	Pascal Paul-Harang
Version scénique	Jean-Louis Martinelli
Mise en scène	Jean-Louis Martinelli
Scénographie	Gilles Taschet
Costumes	Ursula Patzak
Lumière	Jean-Marc Skatchko
Vidéo	Pierre Nouvel
Musique	Ray Lema
Coiffures, maquillages	Françoise Chaumayrac
Assistante à la mise en scène	Amélie Wendling
Assistante costumes	Géraldine Ingremeau

Avec

Ulysse	Charles Berling
Pénélope	Ronit Elkabetz
Télémaque	Clément Clavel
Athéna	Grétel Delattre
Eumée le porcher et Laërte	Jean-Marie Winling
Euryclée	Sylvie Milhaud
Amphinomos	Xavier Boiffier
Médon et Elatos	Dimitris Daskas
Eurymaque	Pierre Lucat
Euryade	Pierre-Marie Poirier
Antinoos	Nicolas Pirson
Agelos et Ktesipe	Alessandro Sampaoli
Liodes et Leoknitos	Guillaume Severac-Schmitz
Amphimédon, Démoptolemos	Nicolas Yalelis
Iros	Joachim Fosset
Clavicule	Caroline Breton
Genou	Ninon Fachard
Poignet	Adrienne Winling
Melantho	Anne Rebeschini

Et

Les servantes	Céline Balestra, Victoria Camargo, Aurélie Nuzillard et Marine Reiland
Mélanthios	Basile Boisseau
Zeus (voix)	Hammou Graïa

Co-production : Théâtre Nanterre-Amandiers / Napoli Teatro Festival Italia/ MC2 : Grenoble
Avec l'aide de la Spedidam.

Le texte *Ithaque* sera publié aux Editions de l'Arche.

Ce spectacle sera créé le 7 janvier 2011 au Théâtre Nanterre-Amandiers

Dossier pédagogique réalisé par Nathalie Mercier et Amélie Wendling.

ITHAQUE À NANTERRE

Interview de Jean-Louis Martinelli

La scénographie : interview de Gilles Taschet

Les costumes : interview Ursula Patzak

BOTHO STRAUSS, REPÈRES

Biographie

Bibliographie

Botho Strauss, homme de théâtre par Philippe Wellnitz

« *Il s'agit d'imaginer un peintre...* ». Interview de Luc Bondy

REGARDS SUR L'ODYSSEE D'HOMERE

Homère par Pierre Bergounioux

Ulysse : l'homme de la réflexion par Marcel Conche

« Ulysse l'homme à la *mêtis*, le *polumêtis* ». Entretien avec Jean-Pierre Vernant

Multiplés Pénélopes par Eva Cantarella

Pénélope par Pietro Citati

Interview François Hartog

AUTOUR DE L'ODYSSEE

Ithaque, Constantin Cavafy

Le chemin vers Ithaque par Jacques Lacarrière

La seconde Odyssée, Constantin Cavafy

BIBLIOGRAPHIE

ITHAQUE À NANTERRE

Interview de Jean-Louis Martinelli

Comment avez-vous rencontré l'écriture de Botho Strauss ? Et la pièce *Ithaque* ?

Jean-Louis Martinelli : J'ai vu un certain nombre de pièces de Botho Strauss, notamment celles montées par Claude Régy, il y a plus de vingt ans. Pour ce qui est d'*Ithaque*, je l'ai lue suite à des reportages de *Theater Heute*⁽¹⁾. Je ne l'avais pas montée, mais elle restait dans un coin de ma tête. Et nous l'avons relue avec Charles Berling, et décidé de la monter, puisque nous avions le désir de retravailler ensemble. C'est donc un chantier qui a commencé il y a deux ans maintenant.

Comment définiriez-vous aujourd'hui le théâtre de Botho Strauss et son écriture dramatique ? Qu'est-ce qui rend son théâtre singulier ?

J.-L. M. : Je ne suis pas un essayiste ! Même si je sais bien que chaque fois qu'on monte une pièce, un auteur, cela doit avoir valeur d'essai pour la totalité de l'œuvre... Ce qui m'intéresse chez Botho Strauss c'est – et cela marque une grande part de son écriture – ce qu'il raconte des relations entre les hommes et les femmes, des relations de couple pris dans cette société dite de consommation. Comment le couple continue à vivre et à survivre dans ce monde-là. En parlant d'*Ithaque*, Botho Strauss dit qu'il écrit en fait une grande histoire d'amour. Pourtant cet aspect-là ne m'était pas apparu immédiatement. J'avais d'abord pensé à l'aspect politique, aux rapports d'Ulysse avec les prétendants, à l'exercice du pouvoir. Mais après un mois de plateau, il m'apparaît évident que cette pièce baroque, met précisément au centre du projet le drame familial et la reconstitution de ces êtres éclatés. Et c'est cela qui m'intéresse, cette façon de tisser l'intime et la grande histoire et d'arriver à voir quels sont les désastres de l'après-guerre sur la famille, puisque l'action se passe dix ans après la guerre de Troie.

Ce qui m'intéresse dans *Ithaque*, c'est donc de travailler sur ces éclatements multiples : Ulysse après la guerre de Troie, Ulysse qui, au contraire d'Achille n'est pas considéré comme sujet héroïque pendant la durée de la guerre. Voir le chemin de souffrance et de douleur d'Ulysse, tout au long de cet éternel retour qui est un retour sans fin, dans ce grand chant nostalgique que représentent les derniers chants de l'*Odyssée*. Un retour qui s'avère impossible, un retour qui voudrait combler les vingt ans d'absence, que Pénélope va lui faire payer, Pénélope d'ailleurs tout aussi éclatée et divisée. Ce que Botho Strauss avère encore davantage puisqu'il entoure Pénélope de trois femmes fragmentaires : Genou, Clavicule et Poignet. C'est ainsi qu'au corps souffrant d'Ulysse correspond le corps éclaté de Pénélope, et aussi celui du jeune Télémaque qui se cherche. Chacun essaie de recoller les morceaux de son histoire familiale et de son histoire singulière. Je trouve cela très émouvant. L'apport de Botho Strauss, comme le fait remarquer François Hartog, consiste précisément à rééquilibrer le trio familial. Ce n'est pas simplement Ulysse qui est au centre, c'est cette triade, et notamment le personnage de Pénélope. C'est-à-dire qu'à l'odyssée et aux voyages d'Ulysse parcourant les mers, et cherchant les frontières de son être et du monde dans lequel il se trouve, correspond le voyage intérieur de Pénélope, sorte d'odyssée sur place. Et en même temps, nous avons aussi la mini-odyssée de Télémaque allant à Pylos rechercher les traces de son père. C'est d'ailleurs très intéressant qu'il aille à Pylos qui est l'île de la piété. Alors, va-t-il rechercher des preuves de la mort du père ? C'est ce que peut penser Ulysse, ou va-t-il objectivement à la recherche du père, que celui-ci soit mort ou vivant ?

Ulysse ne cesse de vouloir revenir. Dans quelle mesure ce retour est-il de l'ordre de la souffrance, de la solitude, de la désillusion ?

J.-L. M. : Ulysse a délibérément choisi de ne pas rentrer dans le camp des dieux. Il a choisi la condition humaine. Je crois que ce qui fonde vraiment la condition humaine, c'est une quête permanente, et au bout du compte, une quête des origines qui est une chimère. C'est dans ce sens qu'Ulysse est un être profondément nostalgique, puisque précisément le retour s'avère une chose impossible, douloureuse, condamnée à l'impasse ou à un incessant recommencement. C'est vraiment ce qui fonde Ulysse. Mais en même temps, on peut le prendre autrement et le retourner, en disant que le fait de se dresser en permanence et de se mettre toujours en mouvement est au bout du compte une source d'espérance. Je crois que c'est la condition de l'homme que de chercher et de se chercher soi-même sans cesse, même si c'est une quête impossible.

Ithaque s'inspire des Chants du retour de l'Odyssée. Quelles sont les difficultés rencontrées quand on met en scène une œuvre ayant un texte aussi mythique en arrière-plan ?

J.-L. M. : Comme le dit François Hartog, il en est de l'*Odyssée* comme il en est de la *Bible* : ce sont des textes fondateurs qui servent de matrices à des fictions contemporaines. On le voit dans les productions hollywoodiennes, les dessins animés, etc. Ulysse ne cesse de revenir depuis 29 siècles. Son retour est permanent, il n'en finit pas ! En ce sens, on ne peut pas l'actualiser complètement. C'est donc dans cette tension entre aujourd'hui et le VIII^e siècle avant J.-C. que se cherche l'écriture de Botho Strauss. Pour comprendre notre aujourd'hui, on a besoin de savoir d'où l'on vient, et cela vaut pour tous les textes du répertoire, ou tous ceux qui fondent notre histoire. Cela vaut pour la question des formes, mais cela vaut aussi pour le personnage d'Ulysse qui, pour se comprendre comme sujet reprenant le pouvoir à Ithaque, est contraint à ce retour-là. Je trouve que passer, comme le fait Botho Strauss, de l'épopée, du chant de l'aède, à la forme dramatique, est tout sauf simple. Strauss fait preuve d'un talent absolu. En permanence, dans ce texte-là, Strauss nous montre que celui qui joue Ulysse est un acteur. Je trouve que l'on pourrait dire également que cette pièce est un essai sur l'art de l'acteur. Car, si on prend les définitions du personnage d'Ulysse, Ulysse revêt différentes formes et symbolise l'art de la ruse et de la dissimulation. Contrairement au philosophe qui est préoccupé de la vérité, Ulysse est préoccupé du chemin et de la survie. Il va ainsi prendre différentes formes, se transformer et donner à ses transformations l'aspect du réel, du véridique, de l'acceptable. Ainsi, y compris pour celui qui joue Ulysse, c'est un manifeste de l'art de l'acteur.

Vous parliez des traces de l'Odyssée que conserve Botho Strauss et pour vous sur le plateau, de quelle façon intervient la Grèce du VIII^e siècle avant J.-C. ? Quel choix de représentation avez-vous fait ?

J.-L. M. : Dans le choix de représentation, et cela vaut pour l'espace scénographique, pour le choix des costumes, il s'agit de donner des traces de l'Antique de façon indicible, et de montrer comment ces traces vont contaminer l'espace contemporain. Ce sera par exemple, garder un espace de colonnes, des escaliers monumentaux et, en même temps, placer le tout dans un espace de béton, de palais d'aujourd'hui recomposé. Il faut être à cheval sur les deux. C'est exactement ce que fait Botho Strauss dans son écriture. Dans la scène de reconnaissance avec son fils, présentée comme une scène onirique, Ulysse apparaît à Télémaque en costume d'hoplite. On est donc complètement dans l'iconographie de la Grèce antique. Ensuite, quand Ulysse passe en costume de mendiant, on cherche aussi une figure de mendiant contemporain, car Ulysse est alors un homme de la rue. Le plateau est un espace de production onirique. Je crois que c'est là

que se trouve la grande force du théâtre de Botho Strauss et ce, dans toutes ses pièces. Strauss est capable de nous donner un dispositif qui apparaît comme concret, à défaut de dire réaliste, et en même temps, de l'ouvrir dans sa dimension onirique. C'est un auteur qui fait parler un arbre sans problème ! Alors, comment donner cette dimension onirique sur le plateau ? À un moment donné, le concret s'arrête et il n'y a que l'imaginaire qui puisse prendre le relais. C'est cela que l'on doit arriver à montrer sur le plateau. Comme le dit Georges Banu, « là où le concret se dérobe, l'imaginaire se développe ». En tant que metteur en scène, je cherche à développer l'imaginaire du spectateur. Ceci doit être fait avec tous les ingrédients de la représentation, sans craindre, à certains moments une dimension spectaculaire.

Ensuite, la question est de savoir comment organiser ce frottement entre 2011 et la Grèce antique. Il y a une séquence intéressante sur le rapport au temps, c'est la scène où Laërte se retrouve avec Ulysse et Télémaque. On a trois générations d'hommes : le grand-père, le père et le petit-fils. Cela va se traduire, y compris sur le plan des costumes : on va traiter le personnage de Laërte comme une figure de l'Antiquité, il va être quasi en toge ; Ulysse sera dans un costume entre les deux et Télémaque sera habillé comme un homme d'aujourd'hui. Botho Strauss nous donne aussi ce chemin-là sur le plateau, à travers trois générations, et il formule toujours cette interrogation sur le passé et la façon dont ce passé peut éclairer notre aujourd'hui.

Ne trouvez-vous pas, précisément, que se tourner vers ce présent du mythe renvoie à une vision quelque peu désenchantée du monde ?

J.-L. M. : Je crois en effet que Botho Strauss dynamite tout. En fait, je pense que pour le coup, cela peut être un des effets du théâtre, un effet catharsis : nous prévenir de la catastrophe. À partir de là, on montre tous les errements. Je suis frappé de voir à quel point les notions de *mêtis* et d'*hubris* éclairent notre monde actuel. On pourrait dire, en allant vite, que ce qui semble caractériser l'espace dans lequel on se trouve, ce n'est plus du tout la recherche de la vérité ou la recherche du juste, mais c'est la recherche du résultat. Le langage ne sert qu'à prendre le pouvoir – ce qui est au centre d'*Ithaque* – c'est-à-dire l'usage du langage comme outil de domination. Toutes les ruses sont permises pour ce faire. Cela, c'est du côté de la *mêtis*. Par ailleurs, dans tous les champs professionnels, politique au premier chef mais pas uniquement, etc., l'auto-proclamation semble être monnaie courante, l'affirmation de soi outrancière semble créer de la valeur dans tous les espaces. Qui n'a pas ressenti cela dans le domaine dans lequel il se trouve ? Cette règle-là semble quasi acceptée même par ceux qui sont exclus du système. On peut dire que cette position est celle du désenchantement, mais ce n'est pas la pièce qui me désenchante, c'est le monde qui me désenchante. Et si regardant cette pièce-là, et montrant ce tableau-là, cela peut m'éclairer un tout petit peu sur ces travers... Et d'ailleurs, on en sort comment de cette pièce de Botho Strauss ? Par un tour de baguette magique où Athéna dit : « On va oublier ». Et là, c'est un des paradoxes de la pièce, puisqu'on met soi-disant l'oubli au centre en disant : « On va oublier », or l'oubli est impossible, on va en reparler en permanence. Il faut oublier la guerre de Troie, mais pour oublier la guerre de Troie, on en fait le récit ! On se trouve un peu dans cette position-là de redire ce monde apparemment désenchanté en pensant qu'on va pouvoir le réenchanter.

Si l'on revient à la figure d'Ulysse, quand on pense à ce personnage, on songe aux Sirènes, à toutes les aventures qu'il traverse avant de revenir, c'est plus rare de se centrer sur les *Chants du retour* qui présentent Ulysse comme un héros pour le moins ambigu, avec une face plus sombre, notamment lors du massacre des prétendants...

J.-L. M. : Si l'on revient à la guerre de Troie, Ulysse n'avait pas ce rang de héros, ce qui le caractérise c'est l'art de la diplomatie, de la ruse. On le connaît essentiellement pour ses entourloupes ! Et bien sûr, pour le cheval de Troie qui n'est pas un acte d'une immense bravoure.

Voilà ce qui le fonde dans l'imaginaire. Si le massacre n'est pas à proprement parler glorieux, il fait partie des codes de la Grèce antique, avant l'instauration d'un État de droit. La vengeance est absolument nécessaire pour retrouver son honneur et donc, retrouver le lit de sa femme. Le massacre est quasi imposé par Athéna, par la loi divine et c'est aussi le code en vigueur. Ulysse y va presque à corps défendant, mais il n'a pas d'autre choix, et là ce que nous raconte aussi la pièce, c'est que si l'on veut sortir de ce cycle infernal de la vengeance, du droit du plus fort, l'instauration d'un État de droit est absolument nécessaire. Là encore, cela interroge très fortement l'espace de notre monde actuel. Quel État de droit va-t-on mettre en place dans cette société mondialisée pour que la loi du plus fort ne s'impose pas à tout le monde ? État de droit doit être réinventé en permanence.

A-t-on besoin d'une réécriture comme celle de Botho Strauss ? Faut-il réécrire les classiques ?

J.-L. M. : Botho Strauss maintient une distance et, au bout du compte, son travail d'adaptation est un travail de metteur en scène, puisque nous savons très bien que traduire c'est mettre en scène, adapter c'est mettre en scène. Botho Strauss propose un projet de mise en scène et il crée une tension entre aujourd'hui et ce passé-là. Je pense que si l'on annule l'un des deux termes, on tombe dans ce qui serait de l'actualisation et cela n'a pas d'intérêt. L'intérêt, c'est de tendre un fil. Ce qui m'intéresse, c'est le chemin entre le Ulysse d'Homère et une figure d'Ulysse aujourd'hui, et comment on arrive à tenir les deux dans nos deux mains.

Propos recueillis par Amélie Wendling et Nathalie Mercier en novembre 2010

(1) *Theater Heute* est la plus célèbre revue théâtrale allemande. Elle a été créée dans les années 1960 et Botho Strauss fut un de ces plus éminents contributeurs.

Entretien avec Gilles Taschet

***Ithaque* de Botho Strauss. Comment avez-vous abordé le travail pour cette scénographie ?**

Gilles Taschet : Nous ne sommes pas du tout partis sur une scénographie illustrative d'un palais ou sur une reconstitution historique, nous avons beaucoup travaillé sur le signe, sur les éléments d'un vocabulaire qui pourrait être investi par les acteurs sur le plateau, mais aussi par la lumière. C'est d'ailleurs l'un des éléments sur lequel j'ai le plus travaillé en dessinant cet espace : construire un lieu qui propose plus de lumière que d'architecture. Et même plutôt un espace qui propose de l'ombre.

Ensuite sur la structure même de la scénographie, il y a un point central, le lit de Pénélope. Ce lit, objet de tous les désirs : objet à reconquérir pour Ulysse et objet à conquérir pour tous les prétendants, qui font véritablement le siège de la chambre de Pénélope. Ainsi la situation géographique de ce lit a déterminé un axe autour duquel les autres éléments se construisent. Évidemment, pour accéder à cette chambre haute, il y a un escalier. Le volume de cet escalier constitue une vraie machine de guerre, dominée par la figure de Pénélope. Avec Jean-Louis, nous avons beaucoup travaillé sur le vocabulaire militaire. Il ne faut pas oublier qu'Ulysse a eu l'idée du cheval de Troie... En travaillant, l'image qui s'est imposée à moi est cet escalier monumental qui avance très rapidement pour jeter les prétendants à la mer, pour les repousser. J'ai été frappé par la façon dont Botho Strauss aborde le personnage de Pénélope, femme forte dans tous les sens du terme. Ronit donne également à ce personnage une puissance très grande. Cet escalier, qui est l'un des éléments principaux de la scénographie, est aussi l'espace qui sépare les prétendants de Pénélope, un chemin où ils se bousculent... Il était aussi intéressant d'utiliser cet escalier comme une sorte de gradin qui agit en miroir avec le public. Et d'avoir ainsi l'idée que les prétendants sont les spectateurs de leur propre obscénité.

Les prétendants ont violé la grande salle du Palais, l'espace est ouvert aux quatre vents, les prétendants multiplient les orgies, les spectacles pornographiques et avilissent le lieu...

Cela m'intéressait de traiter cet espace ambigu, cet espace en devenir qu'est le palais. L'idée d'un palais dévasté qui a en quelque sorte perdu sa valeur d'usage, mais qui est aussi un espace en devenir puisqu'il demande à être de nouveau conquis par Ulysse. Avec bien sûr, le danger qu'il puisse aussi disparaître...

Vous parliez de cet escalier, de la chambre de Pénélope, de la salle basse, espace des prétendants. Botho Strauss travaille beaucoup autour de la transcendance. Pouvez-vous préciser le rapport haut/bas dans votre scénographie ?

G. T. : C'est vrai que Botho Strauss insiste beaucoup sur cette situation géographique de la chambre de Pénélope et sur la permanence de certaines actions dans la chambre haute pendant que se déroulent d'autres actions dans la partie basse, c'est-à-dire dans la grande salle du palais. Cet espace en hauteur propose une autre perspective, derrière il y a l'abîme. Il y a quelque chose d'important, de dangereux qui se joue là, dans le dos de Pénélope.

À propos de la verticalité, j'ai aimé revisiter le vocabulaire d'Adolphe Appia dans les années 1910-20, c'est-à-dire : travailler davantage sur un espace rythmique, sur une notion de ce que la lumière peut produire à l'intérieur d'une architecture, plutôt que travailler sur l'ornement, sur la décoration. Ces colonnes sont aussi des éléments qui bougent, qui vont participer à la fabrication du piège, puisqu'il y a piège. Cette notion est inscrite dans la dramaturgie. La pièce commence dans un espace plutôt ouvert, très ouvert même, puisqu'on trouve Ulysse sur la plage au début du spectacle. La lumière du jour est là, elle fait des reflets sur l'eau qui est présente sur scène. Ces reflets donnent un sentiment d'extérieur et, petit à petit, le palais va se refermer jusqu'au massacre

des prétendants. Pour ce moment-là, on avait besoin de pouvoir refermer l'espace architectural, et là aussi la lumière devait pouvoir créer une atmosphère plus inquiétante.

Justement vous parliez du palais et vous évoquez l'extérieur, parce que l'intérieur et l'extérieur sont présents dans ce texte : il y a le verger de Laërte, il y a Ulysse arrivant par la mer, etc. Comment passer d'un espace à l'autre ?

G. T. : On pourrait prendre les didascalies comme une cartographie, une invitation à la géographie. On pourrait même reconstituer le palais tel qu'il était à l'époque d'Ulysse, la plage, le verger... Pour Jean-Louis et moi, il y avait un centre à privilégier : le palais, car il est vrai que le lieu où l'essentiel de l'intrigue se noue, c'est le palais.

Vous évoquiez le jardin de Laërte. On est vraiment là dans l'onirisme. Il s'agit de donner à cet espace une dimension littéraire, par le signe plutôt que de lui donner une réalité paysagée...

Vous évoquiez aussi au début les traces que vous vouliez garder, mais vous ne vouliez pas inscrire le décor au VIII^e siècle av. J.-C., c'est-à-dire dans le monde d'Homère. Pourriez-vous parler de ces traces dans votre décor ?

G. T. : L'idée de ruine ou d'espace avili était importante. Pas à travers un objet délabré ou une idée romantique de la ruine mais par un lieu qui, ayant perdu sa valeur d'usage, devient un espace disponible. De ce dessin du palais primitif, je n'ai gardé que des éléments structurels. Je ne pouvais pas non plus oublier le théâtre grec, même si ce n'est pas le sujet ici, mais il n'empêche que lorsque l'on est devant ce décor, on ne peut pas ne pas penser à la structure du théâtre grec, sa skéné, son proskenion, à tous ces éléments qui fondent la scénographie. Je dirais que ce qui a inspiré cette scénographie, c'est autant l'idée de l'architecture assez monumentale d'un palais qu'un regard vers le théâtre grec, vers sa forme primitive, dionysiaque... C'est aussi intéressant de penser que le lieu de la débauche qui se trouve en bas, juste devant l'escalier, est aussi un lieu dionysiaque, d'une certaine façon, et le buste de Dionysos dans le théâtre grec était situé très exactement là.

Jean-Louis Martinelli évoquait ce fil tendu par Botho Strauss entre le monde d'Homère et celui d'aujourd'hui. Quelles traces a laissées le monde moderne dans votre scénographie ?

G. T. : Je dirais que ce qui est lié au monde d'aujourd'hui dans ce décor est le traitement de la matière... Je n'avais pas envie de travailler sur une image archéologique. Je pensais que c'était plus intéressant d'être dans une matière plus ambiguë. Ce n'est donc pas du béton, ni de la pierre, la matière se situe entre les deux.

J'ai beaucoup regardé de documents sur les bases sous-marines de la Côte atlantique, mais aussi sur les îles grecques où, forcément, la présence de l'eau est très forte mais également la dimension militaire. Cela évoquait pour moi quelque chose du palais monumental. J'ai donc énormément cherché de ce côté-là. Ainsi, la matière s'inspire de ces images-là plutôt que de la Grèce antique. Si on essaie de ramener le vocabulaire à notre époque, c'est sans doute à travers la matière, les objets, le fait de ne pas se sentir obligé, notamment pour le mobilier et les accessoires, de coller à une époque, mais de mêler les époques comme un lecteur le fait finalement quand il lit ce texte traversé par des images d'autrefois et d'aujourd'hui.

L'*Odyssée* étant un texte fondateur, on a beaucoup d'images préconçues qu'il faut essayer d'évacuer. Il faut vraiment essayer de repousser toutes les images convenues que l'on peut avoir à la lecture. Et laisser ainsi s'entrechoquer les différents vocabulaires picturaux, les différents types d'images.

Pour terminer, vous parliez de l'ombre et de la lumière dans ce décor, de la couleur. De sensations. Pouvez-vous nous en dire un peu plus ?

G. T. : La couleur est importante, car c'est *a priori* un travail sur les gris. Sauf que le gris en lumière peut devenir quelque chose de complètement doré, tout à fait blanc, ou au contraire très dense. En fait, la couleur de ce décor est complètement dépendante de la lumière.

La costumière, Ursula Patzak, a aussi travaillé sur cette idée de gris, d'éléments qui peuvent se modifier dans la lumière. La lumière est toujours fondamentale. Un lieu se comprend à travers la lumière qui le pénètre. En effet, quand on dessine un espace pour le théâtre, on dessine surtout ce qu'il peut induire, produire et proposer. Les ombres qui se créent au sol, par exemple, grâce aux colonnes... l'ombre devient ainsi un élément d'architecture, une limite, un seuil, elle invente dans le temps du spectacle une écriture au service de la dramaturgie, c'est ce que doit favoriser, anticiper le scénographe. C'est cette modification qui est intéressante. Comment l'objet, au gré de la dramaturgie, avec les acteurs, est modifié dans sa nature même : on est ici et ailleurs, et tout peut être bouleversé par des éléments aussi fragiles en apparence que la lumière, ou un regard.

Propos recueillis par Nathalie Mercier et Amélie Wendling, décembre 2010

Les costumes par Ursula Patzak

Dans Ithaque, les couleurs dominantes sont les « non-couleurs »...

Comment est-il possible de transposer un texte de la mythologie grecque en l'adaptant au monde moderne ? Comment peut-on mélanger ces deux mondes de manière équilibrée ? Quels sont les personnages qui appartiennent à l'Antiquité et quels sont, au contraire, ceux qui font partie d'aujourd'hui ? Quels personnages ont une origine mythologique et peuvent – et doivent – donc être représentés de manière iconographique ? Des fragments de costume historique sont-ils suffisants pour évoquer ce monde de l'Antiquité ? Voici les questions que je me suis posées tout au début du projet de création des costumes d'*Ithaque*.

Je me suis plongée dans le monde hellénique, plus particulièrement dans toutes les expressions artistiques de cette époque. Mais j'ai aussi étudié ces périodes qui ont revisité l'Antiquité, comme par exemple la fin du XIX^e siècle ou bien les années 30 du XX^e. Il ne s'agit donc pas d'une reconstitution philologiquement correcte du modèle classique, mais plutôt de revisiter ce modèle à travers une atmosphère, des couleurs et des formes.

Dans *Ithaque*, les couleurs dominantes sont les « non-couleurs » : le blanc, le noir, le gris. La seule vraie couleur sera portée par Pénélope après sa transformation. Les costumes sont plutôt caractérisés par les différents types de tissus et par leur manière de prendre la lumière.

L'image de chaque personnage naît principalement d'une idée du metteur en scène ou du comédien. Le travail de la costumière consiste à traduire cette idée, qui peut aussi subir une transformation au cours des répétitions, dans les formes et dans les éléments du costume.

Ulysse est un guerrier qui après un long éloignement retourne à sa patrie. Pour ne pas être reconnu, il se déguise en mendiant, c'est-à-dire en une personne qui ne possède plus rien, en un paria. Dans le monde contemporain, cette figure peut être associée à celle d'un clochard, à ces personnes qu'après un certain temps, on a dû mal à reconnaître, ces personnes qui portent sur elles tout ce qu'elles possèdent.

Pénélope est une reine somptueuse, resplendissante de bijoux, mais aussi une reine grosse et en deuil depuis très longtemps.

Athéna est une divinité guerrière et androgyne, qui appartient au monde mythologique. Elle accompagne et protège Ulysse lors de ses apparitions.

Laërte, le père d'Ulysse, fait aussi partie de ce monde ancien. Il incarne la tradition au sein du groupe familial.

Les trois femmes fragmentaires sont les ombres de Pénélope, ses pensées. Des apparitions abstraites et fluides. Des femmes mystérieuses portant sur elles les parts d'un corps humain. Éléments ambigus, qui pourraient être des bijoux, mais aussi passer pour des fragments d'armures anciennes ou des véritables parties d'un corps.

Dans l'interprétation d'un texte, on se laisse guider par des sensations, ou par des souvenirs d'images qui ont quelque chose en commun avec les personnages. Ce n'est pas quelque chose de précis ou de défini, ce sont plutôt des éléments évocateurs d'une image, qui peuvent avoir un lien avec le personnage.

Les costumes doivent être avant tout un support sensoriel pour le comédien dans sa découverte du personnage, pas juste quelque chose pour l'habiller. Avec le décor, ils composent un tableau qui est en train de prendre vie sur le plateau et ils y contribuent avec leurs couleurs, les lumières des tissus et les formes des vêtements.

Novembre 2010

BOTHO STRAUSS, REPÈRES

Né en 1944, Botho Strauss a été critique à la grande revue dramatique allemande *Theater heute* avant de collaborer comme « dramaturge » aux spectacles de la Schaubühne de Berlin, dirigée par son ami Peter Stein. C'est pour lui qu'il adapta *La Cagnotte* de Labiche, jouée avec un très grand succès au début des années 1970, et *Les Estivants* de Gorki, dans sa version cinématographique. Son travail à la Schaubühne l'amène vite à écrire son propre théâtre, qui devient, presque chaque année, l'événement de la scène berlinoise : après l'agitation de la fin des années 1960, on découvre des formes inattendues, un regard nouveau qui décompose les images, le langage d'une époque, d'une société et d'une individualité modernes, et fait apparaître les fissures, les lapsus et les bégaiements pour les recomposer en grandes machines pleines d'amertume et d'humour. C'est un théâtre du décalage, de l'étrangeté, qui s'attaque aux clichés de comportement, aux attitudes imposées, et où les spectateurs allemands peuvent reconnaître les tics, les expressions, les gadgets de la mode la plus instantanée. Bien entendu, au-delà de cette acuité immédiate, le théâtre de Strauss met le doigt sur les blessures les plus profondes des sociétés contemporaines, vues le plus souvent à travers les individus mêmes, les rapports de couples et de groupes. Après *Les Hypochondres* (1971) et *Visages connus, sentiments mêlés* (1974), *La Trilogie du revoir* (1976) et *Grand et petit* (1977), montés aussi en France avec beaucoup de succès, décrivent, dans un jeu de construction assez cinématographique, la rupture, la séparation et leur impossibilité, les vains efforts pour accéder à l'autre. La « farce » *Kalldewey* (1981) touche à l'extrême actualité sociologique allemande, traitée sur un mode grotesque et délirant. Avec *Le Parc* (1983), Strauss change de style sinon de genre : il s'agit toujours de rapports de couples et de groupes, mais référés cette fois aux plus anciennes mythologies et à la littérature, devenue mythe elle-même : l'Obéron et la Titania de Shakespeare, sortis tout droit du *Songe d'une nuit d'été*, se mêlent aux humains pour ressusciter en eux le désir et l'amour passés au rouleau compresseur de nos sociétés ; mais ce sont les dieux qui se dissolvent, c'est le mythe qui est englouti par une réalité qu'il prétendait régénérer. *Le Parc* manifeste, dans la complexité du jeu kaléidoscopique des références, la tentation de l'ésotérisme que l'on retrouve dans les romans de la même époque, comme *Le Jeune Homme* (1984). Présenté à Paris en 1992, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, *Le Temps et la chambre* renoue avec l'évocation de notre modernité qui caractérisait les pièces antérieures, comme *Grand et petit*. Par la suite, Peter Stein a mis en scène *Le Fou et sa femme ce soir dans Pancomedia* (2001), et Luc Bondy *Retour inattendu* (2002).

La « prose » suit au fond, elle aussi, cette double ligne : l'observation d'un monde en décomposition et recomposition, dont il s'agirait de retrouver les racines et de rêver l'avenir ; c'est ce que font *Couples, passants* (1981), série de choses vues, de tableaux, d'aphorismes, et *Personne d'autre* (1987), après les romans de la solitude impossible, plus proches des thèmes du théâtre, tels *La Dédicace* (1977) et *Raffut* (1980). Création d'un univers mythologique à la recherche de racines, *Le Jeune Homme* (1984) se présente, lui, comme un roman d'initiation à miroirs et tiroirs renouant avec une grande tradition romantique. Avec son style aigu, ciselé, extraordinairement inventif et cependant capable de toutes les parodies, le moraliste qu'est au fond Botho Strauss a profondément renouvelé la prose allemande.

Théâtre

- *Les Hypochondres* (1971)
- *Visages connus, sentiments mêlés* (1974)
- *Trilogie du revoir* (1976)
- *Grand et Petit* (1977)

- *Kalldewey, Farce* (1981)
- *Le Parc (d'après Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare)* (1983)
- *La Tanière* (1986)
- *Visiteurs* (1988)
- *Les Sept portes* (1988)
- *Le Temps et la Chambre* (1989)
- *Chœur final* (1991)
- *Angelas Kleider* (1991)
- *L'Équilibre* (1993)
- *Ithaque* (1996)
- *Les Semblables* (1998)
- *Jeffers-Akt I und II* (1998)
- *Le baiser de l'oubli* (1998)
- *Lotphantasie* (1999)
- *Le fou et sa femme ce soir dans Pancomedia* (2001)
- *Retour inattendu* (2002)
- *Die Eine und die Andere* (2005)
- *Nach der Liebe beginnt ihre Geschichte* (2005)
- *Viol (d'après Titus Andronicus de Shakespeare)* (2005)

Essais

- *L'incommencement*
- *Le soulèvement contre le monde secondaire*
- *Les erreurs du copiste*

Récits, Romans

- *La Dédicace*
- *Couples, passants*
- *Personne d'autre*
- *Le jeune homme*
- *Raffut*
- *Congrès*
- *Fragment de l'indistinct*
- *Demeure, pénombre, mensonge*
- *Théorie de la menace*
- *La Sœur de Marlène*

Botho Strauss, homme de théâtre par Philippe Wellnitz

Comment situer l'œuvre théâtrale de Botho Strauss ?

Botho Strauss fait partie des auteurs dramatiques contemporains que l'on associe souvent à Peter Handke et à d'autres ténors de la « nouvelle subjectivité » lorsqu'il s'agit de circonscrire les nouvelles tendances du théâtre de langue allemande des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Leur point commun est effectivement un rejet de l'engagement politique explicite au théâtre comme c'était encore le cas auparavant pour les tenants du « Théâtre documentaire » (Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt) et pour le nouveau théâtre populaire (« Kritisches Volksstück » de Franz Xaver Kroetz) ou, quelque temps après ces derniers, pour les formes de théâtre qui alliaient l'esthétique théâtrale au travail de mémoire historique (Heiner Müller, Peter Turrini). Au contraire de ces formes de théâtre « engagé », ce théâtre de la « nouvelle subjectivité » présente l'individu à part, à travers son isolement des autres, comme individu en perte. De nos jours, le nom de Botho Strauss est par ailleurs souvent associé en Allemagne à un tournant dans le paysage intellectuel allemand, surtout à une résurgence d'une conscience nationale vindicative après la réunification des deux Allemagnes.

Des sujets jusqu'alors tabous furent en effet abordés par ce qu'il faut bien appeler des intellectuels de droite anti-marxistes, conservateurs comme Botho Strauss, qui s'est revendiqué de cet épithète lorsqu'il fut attaqué en ce sens. C'est surtout son texte *Anschwellender Bocksgesang*¹ [*Le Chant tragique monte*] qui suscita un débat médiatique en Allemagne, lors de sa publication dans le magazine politique *Spiegel* du 8 février 1993, puisque dans le contexte de l'unité allemande et des débats sur la nation allemande, ce texte se proposait de substituer le tragique au politique : selon l'essai, ce tragique naîtrait d'une faculté d'imagination qui ne peut jaillir qu'à droite, puisque les rêves de révolution sociale de la gauche ont échoué. [...]

Botho Strauss a connu un parcours multiforme : successivement critique, dramaturge, auteur dramatique et écrivain tout court, puis polémiste et figure de proue de la nouvelle droite intellectuelle des années quatre-vingt dix en Allemagne. [...]

En France, même si quasiment toute l'œuvre littéraire de Botho Strauss semble être régulièrement traduite, ce n'est pas l'essayiste ou le romancier qui est le plus connu, mais l'Homme de Théâtre. En effet, on doit à l'acharnement passionné de Claude Régy d'avoir fait connaître rapidement les premières pièces de Botho Strauss en France, notamment par ses mises en scène de *Trilogie du revoir* en 1980 (*Trilogie des Wiedersehens* de 1977, dont la traduction française paraît en 1979), de *Grand et petit* en 1982 (*Groß und Klein* de 1978, dont la traduction française paraît en 1980) et *Le Parc* en 1986 (*Der Park* de 1983 dont la traduction française paraît en 1986). *Kalldewey, farce*, troisième pièce d'importance souvent jouée en France, parut en 1981 en allemand, mais ne fut traduite qu'en 1988 sous le titre homonyme *Kalldewey, farce*. À première vue, toutes ces pièces ont pour sujet l'isolement de l'individu après 1968 et ses difficultés de communication. Il y a donc ici une unité thématique, à caractère nettement sociétal, dans ce que l'on peut considérer comme les premières pièces destinées à un large public².

À partir des pièces qui succèdent à *Kalldewey, farce*, ce sont d'autres thématiques qui dominent, notamment en liaison avec les mythes : *Le Parc* (*Der Park*, Schauspiel, 1983) reprend par un palimpseste du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare des éléments d'Ovide, *La Tanière* (*Die Fremdenführerin*, 1986) se joue en Grèce et évoque les mythes, *Chœur final* (*Schlusschor*, 1991) est une pièce qui combine le thème de l'unité allemande avec des motifs mythologiques (Actéon qui

¹ Ces textes sont parus aux éditions de L'Arche en 1996, dans un recueil intitulé : *Le Soulèvement contre le monde secondaire*.

² Les deux premières pièces de Botho Strauß, *Die Hypochonder* (d'abord jouée en 1972, puis publiée en 1973) et *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (d'abord publiée en 1974, puis jouée en 1975) ont d'abord été publiées dans la revue *Theater heute*. Ce n'est que tardivement, en 1979, après le succès de la *Trilogie du revoir* et de *Grand et petit*, que ces deux premières pièces furent publiées à destination du grand public, sous forme de livre chez DTV. Ces deux pièces ne sont pas traduites en français et n'ont pas été montées en France.

surprend Artémis dans son bain), la pièce *Ithaque* (1996) indique clairement son orientation par son sous-titre : « pièce d'après les chants de retour de l'Odyssée » — toutes ces pièces renvoient très nettement à l'univers des mythes. On pourrait considérer ce changement thématique vers les mythes dans l'œuvre théâtrale de Botho Strauss comme une évolution de la critique purement sociale, nous dirions sociétale, très marquée par une certaine période de la société ouest-allemande, vers une critique beaucoup plus globale (« Kulturkritik ») qui prétend à l'universel. [...]

Comment Botho Strauss a aiguisé son regard sur le théâtre ou la singulière trajectoire d'un critique de théâtre (1967-1970) devenu dramaturge

Botho Strauss a rédigé 58 critiques théâtrales entre 1967 et 1970 – à une exception près, toutes ont été publiées dans la revue *Theater heute*. Non seulement cette revue a attentivement suivi et commenté les bouleversements de 1968 au théâtre, mais elle a également été le lieu de publication privilégié de bon nombre de pièces de cette époque. [...] On s'attendrait donc à ce que Botho Strauss accompagne ces ruptures de 1968 avec une certaine sympathie. Or, c'est visiblement tout le contraire et on peine à trouver des critiques positives sous la plume de Botho Strauss, une des exceptions les plus notables étant sa critique de *Torquato Tasso* de Goethe, dans la mise en scène de Peter Stein. En « critiquant » au sens littéral du terme les pièces des autres, Botho Strauss esquisse cependant, quasiment en filigrane et par effet de contraste, une esthétique théâtrale bien différente de celle qu'il est amené à observer. [...]

Tout d'abord, il convient de rappeler que la période où Botho Strauss travailla pour *Theater heute* recouvre assez précisément la période historique de 68 en Allemagne : de l'assassinat de Benno Ohnesorg, le 2 juin 1967, lors des manifestations contre la visite du Shah d'Iran à Berlin, en passant par les événements de mai 68 à l'Odéon qui eurent des échos retentissants surtout chez les étudiants allemands, allant jusqu'aux premiers soubresauts du terrorisme en Allemagne sur fond de lois d'exception, et d'une gauche réformatrice arrivée au pouvoir après vingt années de suprématie chrétienne-démocrate. Ces bouleversements de la société allemande eurent un large écho dans les théâtres et toute la réflexion de Botho Strauss comme critique tournera autour de la question de savoir si les réactions des théâtres au phénomène de 68 furent adéquates ou non. Autrement dit, toute la réflexion de Botho Strauss portera continuellement sur le rapport entre politique et esthétique au théâtre.

[...] Botho Strauss constate dans toutes ses critiques un décalage total entre les bouleversements sociaux et les efforts inadaptés du théâtre. Pour Botho Strauss, le théâtre des années 68 fait semblant de se préoccuper du présent tout en se limitant au passé. [...] Il parlera d'une « marchandise morte » pour qualifier le théâtre allemand du moment. [...]

Botho Strauss n'est pas contre le politique au théâtre, il juge simplement que les pièces du « théâtre documentaire » n'obtiennent pas ce qu'elles prétendent provoquer, à savoir un changement politique. Il considère que l'effet politique est généré par l'esthétique théâtrale et non simplement par la proclamation sans médiation artistique d'un message prêt à consommer. [...] Il réclame un théâtre qui, par son esthétique nouvelle, crée la conscience critique chez le spectateur. [...] Il s'agit non seulement de « renforcer » la critique – et pas de la taire, comme on pourrait le penser en lisant ses considérations sur le « théâtre documentaire », – mais pour lui, il s'agit aussi (et avant tout) de « déplacer » la critique vers un autre domaine, celui de l'esthétique. [...] Botho Strauss réclame un théâtre qui s'émancipe du réalisme en cours.

Interview de Luc Bondy

« Il s'agit d'imaginer un peintre qui peint sur une peinture qui existe déjà »

Vous avez monté sept pièces de Botho Strauss et vous préparez une mise en scène à Sydney de *Grand et Petit* avec Cate Blanchett. Comment avez-vous rencontré cet auteur ?

Luc Bondy : Nous nous sommes rencontrés à Francfort, où je travaillais comme metteur en scène, dans les années 1975-76 et j'ai immédiatement eu envie de monter l'une de ses premières pièces *Visages connus, sentiments mêlés*. Mais ce projet n'a pas pu voir le jour, et ce n'est qu'en 1982 que j'ai mis en scène *Kalldewey, Farce* à la Schaubühne de Berlin. Mais depuis notre première rencontre, nous sommes toujours restés très proches, très amis, avec les interruptions banales que nous connaissons dans les métiers du théâtre. Avant d'être connu comme auteur il a été, entre 1970 et 1980, le plus jeune et le plus talentueux critique de théâtre que nous ayons eu en Allemagne. Il était considéré comme le plus pertinent des intellectuels écrivant sur le théâtre et c'est la raison pour laquelle il est entré dans « l'ensemble » artistique de la Schaubühne comme dramaturge et auteur - sa première pièce *Hypochonder* sera créée dans ce théâtre - tout en gardant une très grande indépendance par rapport à l'institution. Notre parcours en commun est donc un long parcours artistique et amical. Il continue à travailler avec moi, à me conseiller, comme par exemple pour *Les Chaises* de Ionesco que je viens de mettre en scène. C'est très intéressant de parler avec un auteur dramatique d'aujourd'hui d'un auteur dramatique d'hier...

Comment définiriez-vous l'écriture de Botho Strauss ?

L.B. : Ce n'est pas une question facile, car il est difficile de le comparer à d'autres auteurs. Il est unique en son genre, d'abord parce qu'il a écrit sur l'Allemagne du boom économique des années 1960-1970 et sur la libéralisation du monde qui est née de cette croissance. *Grand et Petit* est sans doute la pièce la plus forte sur ce thème. Il est le premier et le seul à avoir compris combien les rapports personnels entre individus allaient être modifiés par les rapports sociaux qui se développaient alors à l'intérieur de la société allemande. Il sait comme personne mêler le plus trivial de la vie quotidienne aux mythes les plus anciens comme dans *Le Parc* où Titania, le personnage de Shakespeare, se retrouve dans un parc berlinois très contemporain. Il est plus proche de Strindberg - en particulier dans *Le Temps et la Chambre* - que d'Ibsen, si on veut vraiment trouver des correspondances littéraires. C'est un mélange d'onirisme et de réalisme dans une langue très difficile à traduire, sauf peut-être *Ithaque* qui est très proche du texte d'Homère et d'une grande fidélité par rapport à la trame historique de l'œuvre. Ces difficultés de traduction expliquent qu'à mon avis, il y a un malentendu énorme en France avec son théâtre. Sa façon de placer des phrases tranchantes, des phrases qui font « bang », à l'intérieur de ses textes est l'une des caractéristiques de cette écriture unique. C'est un grand auteur, un grand dramaturge, car il est impossible de ne pas respecter la structure de ses pièces, on ne peut pas changer l'ordre des scènes ce qui, pour moi, est la preuve d'un style rigoureux et talentueux.

Est-ce une volonté de déstabilisation de faire ces ruptures, de casser la logique de l'histoire racontée ?

L.B. : Oui, puisque ces coupures, ce besoin de « faire le cut » se retrouvent dans la plupart de ses pièces. On ressent à peu près le même choc que celui que l'on peut avoir en écoutant la musique de Schönberg, alors que l'on est habitué à celle de Rossini. C'est pareil pour la perception du théâtre.

Peut-on alors parler d'écriture fragmentaire comme on le fait avec Heiner Müller ?

L.B. : Oui, mais elle est plus consciemment fragmentaire chez Müller qui est un écrivain plus machiste, plus priapique dans le genre Hemingway ou Bukowski. Il ne faut pas oublier qu'il est brechtien même s'il utilise Brecht contre Brecht. Chez Botho Strauss chaque scène est une petite pièce en soi, presque indépendante, et c'est en ce sens que l'on peut parler de fragment. Il n'y a pas de linéarité dans les scènes. Il peut y avoir des ruptures. Mais ce n'est pas systématique. Dans *Grand et Petit*, la forme du road movie qui est utilisée donne une construction assez classique, assez linéaire. D'autres pièces, en particulier les dernières, sont plus ésotériques, plus éclatées. Les situations sont plus compliquées à lire, à interpréter. Il faut du temps pour comprendre, car il est parfois très en avance sur nos préoccupations, il perçoit très bien certaines évolutions. Dans *L'Équilibre*, écrite en 1995, que j'ai mise en scène à Salzbourg, il y a des choses très percutantes sur l'informatique, sur l'évolution des « puces », sur les ordinateurs...

Que peut-on dire du traitement du temps dans ses pièces ?

L.B. : Quand on travaillait sur *Le Temps et la Chambre*, on parlait beaucoup d'un texte de Borges qui raconte l'histoire d'un homme qui conçoit le temps à l'envers. Il avait l'idée que le temps peut ne pas être seulement une chronologie, que différents temps peuvent se superposer. N'oubliez pas que Botho Strauss s'intéresse énormément à la physique ou à l'astrophysique, aux sciences en général, à l'évolution de la pensée scientifique, etc. Il s'intéresse beaucoup à la théorie du « chaos ». Dans *Le Temps et la Chambre*, il y a une dissociation permanente. On passe d'un temps à un autre sans savoir lequel précède l'autre.

Peut-on parler alors de l'intervention du fantastique dans son écriture ?

L.B. : Botho Strauss adore le fantastique. C'est un grand admirateur de Luis Buñuel. Il aime surtout le mélange entre normalité et fantastique. Une colonne peut se mettre à parler... Il sait faire arriver l'inattendu au moment juste, et de ce point de vue il est un maître incontesté.

Botho Strauss est-il encore un auteur qui parle de l'Allemagne d'aujourd'hui ?

L.B. : Pas directement comme peut le faire le théâtre documentaire qui domine en ce moment en Allemagne. Mais il faut avouer que rien n'est plus fragile que la parole d'un auteur par rapport au temps qui passe. Les grands auteurs dramatiques, comme Pinter par exemple, sont souvent les auteurs d'une époque. Rares sont les auteurs qui durent sans interruption, comme Shakespeare, ou dans une période plus récente, Beckett. Parfois, il y a certaines pièces qui perdurent alors que d'autres s'effacent temporairement ou définitivement. Pour moi, *Grand et Petit* ou *Le Par*, sont toujours connectées à notre époque, alors que *Le Temps et la Chambre* est plus distancée. J'ai lu récemment une critique disant que *Grand et Petit* était une pièce « vieux jeu »... Mais qu'est ce qui est vieux au théâtre ? On peut seulement dire que notre temps et le temps de la pièce sont séparés, déconnectés, que les signes pour comprendre nous sont un peu étrangers. Qu'est-ce qui est anachronique au théâtre ? Qu'est-ce qui est synchronique ? Il y a des auteurs qui ont réussi à universaliser des thèmes, des sentiments. En ce sens Racine, Molière ou Shakespeare n'ont jamais été « vieux jeu ». Bien sûr, plus la distance entre ces auteurs et nous est grande, moins on parle d'anachronisme. Cela étant, Botho Strauss n'est pas du genre à donner des réponses aux questions mais plutôt du genre à poser les questions qui gênent, spécialement en Allemagne.

Il y a beaucoup d'autocensure en Allemagne ?

L.B. : Certainement et cela est dû à la période du III^e Reich. Après son effondrement, il y eu une multiplication des tabous, de tout ce qui était interdit en parole ou en écrit. Même des choses vraies ne peuvent plus être énoncées pour cause de culpabilité envahissante, et Botho Strauss s'est fait beaucoup d'ennemis en osant briser ces tabous où en laissant entendre qu'il fallait les briser. Il a été considéré comme un fasciste et un réactionnaire car il posait des questions gênantes qui réveillent les peurs nées de l'histoire. On ne réfléchit plus.

Pour *Ithaque*, comme pour *Viol* que vous avez montée récemment, Botho Strauss s'inspire de textes dirons-nous canoniques. Qu'apporte-t-il à ces textes ?

L.B. : C'est un peu difficile pour moi de répondre à cette question car pour *Viol*, j'avais très volontairement refusé de relire *Titus Andronicus* avant de me mettre au travail. Ce qui m'intéressait, ce qui me semblait une idée géniale, c'est d'avoir mis à côté de Lavinia une traductrice qui explique ce qu'elle dit... Il me semblait aussi qu'il avait rendu la pièce encore plus irrationnelle que l'œuvre originale, qu'il l'avait très intelligemment concentrée. Le public a été choqué, beaucoup plus que si j'avais vraiment monté *Titus Andronicus*. En ce qui concerne *Ithaque*, il écrit sur un mythe en restant fidèle à Homère, en gardant le déroulé des événements et en ajoutant sa touche personnelle. Il a par exemple créé trois personnages, les femmes fragmentaires Genou, Clavicule et Poignet. Pour lui il s'agit, pour *Viol* comme pour *Ithaque*, d'imaginer un peintre qui peint sur une peinture qui existe déjà, comme Andy Warhol peignant sur la Mona Lisa de Léonard de Vinci...

Propos recueillis par Jean-François Perrier et Amélie Wendling, octobre 2010

REGARDS SUR L'ODYSSÉE D'HOMÈRE

Homère par Pierre Bergounioux

Toute culture se vit comme nature. Nous croyons naturelles, universelles, nos façons d'agir, de penser, de sentir quand elles sont situées et datées, transitoires, historiques. Ce que nous tenons pour évident, significatif, réel, c'est ce que nos catégories de pensée, dont nous ne sommes pas forcément conscients parce qu'elles sont la conscience, constituent comme tel. C'est la rencontre d'autres civilisations, lors de l'expansion coloniale, qui nous l'a appris.

Que l'Europe constitue un stade avancé de développement dans la séquence progressive que parcourrait l'humanité ou qu'elle soit une culture parmi d'autres, ni plus ni moins valable, tout aussi arbitraire et périssable, la question reste ouverte. Un fait est sûr, en revanche. Sa physionomie se dessine d'un coup, au sortir de l'Age obscur, en Grèce, vers le VIII^e siècle avant notre ère, et celui qui en a fixé, merveilleusement, les traits, c'est Homère.

Que ce nom désigne un aveugle isolé ou une lignée d'aèdes anonymes, importe peu. L'essentiel, c'est la formation, dans le bassin méditerranéen, de cités littorales ouvertes – et non pas murées, continentales, comme en Chine –, dotées d'une écriture simplifiée, alphabétique, rationnelle. L'anthropologue anglais Jack Goody a montré la contribution décisive de l'écrit au plein usage de cette faculté que nous appelons la raison. Il soustrait la parole aux affects de l'interaction en face à face, à l'effacement instantané, au temps. Il isole la dimension intelligible, le concept, dans l'échange verbal. Libéré des composantes subjectives, celui-ci ouvre sur l'objectivité. C'est alors que le mythe, qui formait depuis l'origine le texte de l'humanité, périclite. Il se retire, avec sa fécondité anarchique, son imprévisible liberté, ses logiques occultes, aux antres du sommeil, se mue en rêves tandis que les actes diurnes se rangent aux lois neuves, rigoureuses, scripturaires, dont l'observance qualifie toujours, à nos yeux, le réel. Nous rapportons encore ce qui nous arrive, c'est-à-dire le monde, aux repères spatio-temporels, à la conditionnalité causale qui gouvernent « la mer couleur de vin », les îles, la guerre de dix ans sous les murs de Troie, les actes des Achéens.

S'il occupe le foyer du récit et survit, seul, à tout, Ulysse ne le doit à aucun des attributs que les dieux injustes répartissent au hasard, la force, qui est échue à Ajax, la quasi-invulnérabilité et les emportements à Achille, la beauté à Hélène, la magie noire et blanche à Circé, le don de voyance, et jusqu'aux Enfers, à Tirésias. Non, il éprouve tous les maux inhérents à notre condition, la crainte – « Je verdiss de peur », l'incertitude et l'espérance, la honte et l'humiliation, les regrets. Mais il cultive la plus humaine, la plus commune des aptitudes, qui est celle de penser. Il se fie à elle, en l'absence d'autres pouvoirs. Et c'est elle qui le sauve, où les très beaux, les forts, les braves, les superbes périssent. Comment ? Par l'application délibérée du raisonnement aux occasions de la vie – « Mon esprit perçant ». Un autre Anglais, décidément, le philosophe Thomas Hobbes, définira la raison : « Le calcul des conséquences ». Qui s'est porté, mentalement, dans l'avenir, agit autrement dans le passé relatif que devient le présent. Il déclare, par exemple, au Cyclope, que son navire est brisé, quand tel n'est pas le cas. Il note la présence, dans un coin de la caverne, du tronc d'olivier qu'on pourrait tailler en pointe et durcir au feu pour crever l'œil unique du monstre cannibale. Il offre à ce dernier l'auge de vin noir qui l'endormira et lui confie son nom : « Personne ». Et alors, les faits entérinent les anticipations du héros, lorsque vient le moment. Un autre philosophe, mais allemand, Hegel, constatera que « le réel est rationnel et ce qui est rationnel, réel ».

L'Iliade et *l'Odyssée* ont jeté les fondations de notre sens. Le récit qui accompagne en toutes lettres ou en silence notre aventure, depuis le matin grec, y prend toujours appui. Quant à l'émoi sacré que l'intelligence rusée a écarté, pour s'affirmer, il court parallèlement à ses enchaînements rigoureux et l'illumine. Au hasard, ces paroles qui inspirent à Ulysse, naufragé, l'apparition de

Nausicaa : « N'es-tu qu'une mortelle habitant notre monde ? Trois fois heureux, ton père et ton auguste mère et, jusqu'au fond de l'âme, et plus que tous les autres, le bienheureux mortel dont les présents vainqueurs t'emmèneront chez lui. Mes yeux n'ont jamais vu ton pareil, homme ou femme. Ton aspect me confond ! À Délos, autrefois, à l'autel d'Apollon, j'ai vu même beauté : le rejet d'un palmier qui montait vers le ciel ».

Ces mots qui sont nés, voilà près de trois mille ans, sur la lèvre d'Homère, nous touchent encore comme s'il les proférait près de nous, maintenant.

Novembre 2010

Ulysse : l'homme de la réflexion par Marcel Conche

Ni sage ni héros, Ulysse, circonspect, observe et analyse. C'est par excellence l'homme malin, habile, mais qui garde en mémoire qu'il ne peut se passer des dieux.

Qui est Ulysse ? [...] Serait-il un héros ? Mais que penser d'un héros larmoyant ? Auprès d'une nymphe charmante, qui l'entoure « de soins et d'amitié », il reste sept ans, non sans plaisirs sans doute, mais aussi « sans cesser de tremper de ses larmes les vêtements divins qu'elle lui a donnés » (Odyssée, VII, 259-260). Hermès, rendant visite à Calypso, ne le trouve pas dans la caverne : « Il est assis sur la grève, où chaque jour il pleure, le cœur brisé de larmes, de sanglots, de tristesse » (V, 83-84). Epictète a raison : Ulysse gémit un peu trop. Y a-t-il de quoi ? Peut-être pour un homme ordinaire, qui s'impatiente de ne pouvoir enfin retrouver son épouse, son fils, sa maison, son domaine. Ulysse serait-il un homme ordinaire ?

L'aède Démodocos chante les derniers jours de Troie : la ruse d'Ulysse et le cheval de bois, les guerriers jaillis de son ventre qui surprennent les défenseurs, l'armée achéenne survenant et ravageant la ville. A cette évocation, Ulysse « faiblit », les larmes inondent ses joues. Or, ajoute le Poète, « la femme pleure ainsi, jetée sur son époux qui vient de tomber en défendant sa ville ». Pleurer « comme une femme », pourquoi pas ? C'est humain... trop humain.

Le courage est la première qualité du héros. On ne la marchandera pas à Ulysse. Que de vaillance il a montrée durant le siège ! Mais il lui advint aussi de fuir d'une façon nullement héroïque. Dans la retraite, que faire d'autre ? – dira-t-on. [...] Pour les Achéens, c'est un jour de déroute. Nestor seul tient encore. Mais il est en péril. Que fait Ulysse ? Il fuit, « en tournant le dos, comme un lâche », s'exclame Diomède, pensant le stimuler. En vain. Le « héros d'endurance » ne l'écoute pas : « Il passe, toujours courant vers les nefes achéennes », et Diomède se trouve seul pour secourir Nestor. Dans une autre occasion, Ulysse est cerné par les guerriers troyens. Il appelle à l'aide. Ajax et Ménélas volent à son secours. Et « le vaillant Ménélas emmène Ulysse hors de la presse, en lui tenant la main ». « En lui tenant la main » !

Certains interprètes ont cru pouvoir relever, chez Ulysse, un trait incontestable d'héroïsme : lorsqu'il refuse l'immortalité que lui promet Calypso. Pourquoi « héroïsme » ? Ulysse est descendu aux Enfers. Il a vu combien cruelle est la condition des morts. Après qu'ayant creusé une fosse, il a fait à tous les morts les libations rituelles, répandu sur le trou une blanche farine, tranché la gorge des victimes, laissé leur sang emplir la fosse, ce qu'il a vu l'a fait « verdier de crainte » : les ombres des défunts accourant de tous côtés à l'entour de la fosse, avec d'étranges cris, pour boire le sang qui leur rendrait la vie. Les morts, murés dans la nuit, sans relation à la lumière, ne sont qu'avidité, souffrance, horrible nostalgie. [...] Or, les immortels, au contraire, vivent dans la joie. Et Calypso promet à Ulysse l'immortalité. Et Ulysse la refuse. N'est-ce pas héroïsme ? Héroïsme ou sottise ? Ni l'un ni l'autre, car Ulysse n'ajoute pas foi une seconde à la promesse de Calypso. Comment une simple nymphe pourrait-elle lui donner l'immortalité, alors que Zeus lui-même n'a pas pu rendre immortel son fils Sarpédon ? La nymphe n'avait pas d'homme. Elle aime Ulysse et, pour le garder, dit n'importe quoi. Les dieux lui ordonnent de le laisser partir. C'est pure jalousie : « Vous m'enviez, ô dieux, la présence d'un homme ».

Ulysse a tout pour plaire. Tâchons de l'imaginer. Songeons aux guerriers en bronze de Riace, que l'on voit à Reggio de Calabre, au Musée national. Ce sont de superbes exemplaires d'humanité. Guerriers élanés, je me figure Agamemnon ou Ménélas leur ressembler. Ulysse, qui a une tête de moins qu'Agamemnon, est moins grand aussi que Ménélas. Mais trapu, bâti en force, il l'emporte sur eux en largeur de poitrine et des épaules. Quand il parcourt les rangs de ses hommes, il semble un bélier, dit le Poète. Les jeunes Phéaciens, à le voir, devinent l'athlète : « Voyez comme il est fait, dit Laodamas, ces cuisses, ces mollets, cette paire de bras, les muscles de ce col et cette ample poitrine » (Odyssée, VIII, 135). Aussi Ulysse s'est-il distingué aux Jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. A la lutte, il a fait jeu égal avec le grand Ajax, fils de Télamon, et il a gagné

la course à pied devant Ajax, fils d'Oïlée - qui, il est vrai, fût arrivé le premier si Athéna ne l'eût fait trébucher sur une bouse de vache.

Or, le charme d'Ulysse tient au contraste entre l'évidence de sa force et sa retenue à en faire usage. Cette retenue se sent dans la lenteur, la pondération de son langage, soit au conseil des chefs, où il est le plus écouté, soit dans une ambassade, telle celle chez Achille, pour l'inviter à « renoncer à son courroux ». [...] Dans toute situation nouvelle, Ulysse est d'abord circonspect; il observe et analyse. Et durant qu'il se tait, il ourdit quelque ruse ou médite les mots dont il fera un piège. Voyons-le arrivant au pays des Cyclopes. Il ne se précipite pas. Il veut d'abord savoir à qui il a affaire : « Je veux tâter ces gens et savoir qui ils sont » ; il étudie les habitudes du Cyclope ; il repère tel objet qui pourra lui servir (une grosse massue près de l'un des parcs) ; il prend garde à ne pas oublier le vin qui endort. Avant tout, ne pas s'affoler, réfléchir: telle est la devise d'Ulysse. L'homme grec prend conscience ici de la puissance de la pensée. Les épithètes réservées à Ulysse sont celles-ci: polumèchanos, « fertile en expédients », poikilomètès, « artificieux, plein de projets variés », polutropos, « qui sait se retourner, astucieux », polumètis, « ingénieux, riche en inventions » – ce dernier terme indiquant que la mètis, l'habileté d'Ulysse, n'est pas limitée à une activité définie, comme celle du charpentier ou du pilote, mais est essentiellement multiple (polu, « beaucoup »). Or, que signifie cela, qu'elle soit multiple, et non bornée? Qu'elle soit non une habileté de spécialiste, mais une habileté d'homme sachant faire face à toute situation? C'est que la vraie force de l'homme n'est ni dans les muscles, ni dans les connaissances techniques, mais dans la pensée. Ce qui se révèle, avec le personnage d'Ulysse, est ce qui fait la propre supériorité de l'homme en tant que tel, d'être, parmi tous les êtres, celui qui réfléchit.

La réserve, la retenue d'Ulysse sont un corollaire de cette puissance, en lui, de la pensée. Cette réserve explique qu'il soit le protégé d'Athéna, non d'Aphrodite. Son respect de la femme, sa pudeur sont un aspect de cette réserve, qui signifie maîtrise de l'instinct, contrôle de soi. Il aborde au rivage des Phéaciens dans un triste état. Nausicaa enjoint à ses servantes d'avoir soin du naufragé : « Baignez-le dans le fleuve ». Mais lui : « Devant vous, me mettre au bain ! Je rougirais de me montrer tout nu à des filles bouclées » (Odyssée, VI, 221-222). La délicatesse d'Ulysse, jointe à sa force et à sa beauté, lui valent de gagner à sa cause les cœurs féminins. Déesse, magicienne, nymphe, néréide lui viennent en aide. Sans elles, il n'eût pu surmonter les périls du retour. C'est l'homme de la réflexion, disais-je. Cependant, beaucoup de bonnes et utiles pensées lui sont soufflées par Athéna.

De plus, depuis le jour où elle le fait, aux Jeux funèbres, gagner la course à pied, jusqu'à celui où elle lui sauve la vie en faisant dévier les piques des prétendants, pourtant bien envoyées, la déesse aplanit ou supprime les obstacles. [...] C'est elle qui obtient de Zeus qu'ordre soit donné à Calypso de laisser Ulysse reprendre la mer. Or, Ulysse sait qu'il ne peut sans elle. Sans cesse, il lui voue ses trophées, ou l'invoque, ou la prie. Cela signifie que le temps de l'humanisme n'est pas encore venu. L'homme découvre en lui la force de la pensée, de la réflexion, mais qu'il puisse placer sa confiance en l'homme seulement, cette pensée, il ne l'a pas encore. Ulysse est l'homme malin (habile), mais qui ne se croit pas encore assez malin pour se passer des dieux.

Le magazine littéraire, janvier 2004

Entretien avec Jean-Pierre Vernant

Ulysse l'homme à la mêtis, le polumêtis

Jean-Pierre Vernant : Ulysse est l'homme à la mêtis, le polumêtis. [...] Il est le paradigme de la mêtis chez les hommes, comme Athéna est le modèle de la mêtis chez les dieux ; la mêtis, c'est la ruse, avec tout ce que cela implique : capacité de bernier autrui, de mentir, de raconter des sornettes... Il y a en Ulysse un côté, disons, de personnage méditerranéen – non pas le hâbleur, car il n'est pas tellement hâbleur, mais le roué, le menteur, l'affabulateur capable de se sortir d'affaire par ingéniosité dans les situations les plus dramatiques. Il est tout cela sans aucun doute. Et il manifeste au plus haut point cette aptitude, qui est celle du politique, celle du navigateur, et de beaucoup d'autres dans le monde grec : de tous ceux, en fait, qui sont aux prises avec la mouvance de l'univers empirique. Mais au fond, là n'est pas l'essentiel dans mon Ulysse. Il a ce caractère, et ne serait pas Ulysse sans cela, mais l'essentiel, c'est le problème du soi, de l'identité. [...]

Bernard Mezzadri : Oui. La question, c'est un peu : comment articuler ce que d'une part vous avez écrit sur la personne, avec l'idée meyersonnienne que c'est une catégorie qui se modifie historiquement, et ce que vous dites par ailleurs d'Ulysse, puisque chez Ulysse, il semble que les modifications soient une caractéristique propre du personnage. C'est parce qu'Ulysse dispose de la mêtis qu'il va changer de personnalité et devenir par là insaisissable, à la fois pour ses adversaires de l'Odyssee et peut-être pour l'interprète moderne...

J-P.V. : Ulysse est insaisissable : il se rend lui-même insaisissable devant le Cyclope ; Athéna le rend insaisissable, soit en le douant d'invisibilité, soit en le métamorphosant de pied en cap. Mais il s'agit là de procédures défensives, et cela ne touche pas fondamentalement au problème de l'identité, sauf peut-être quand elle le transforme [...]. Quand il dit : « Je suis Ulysse, fils de Laërte, l'homme d'Ithaque dont les exploits montent jusqu'au ciel, le vainqueur de Troie... », il situe sa personne, selon l'usage traditionnel, au sein de toutes les relations qui la définissent, et donc de toutes les valeurs sociales qu'elle incarne. Mais dans l'épisode du Cyclope, il s'éclipse derrière ce jeu de mots : Outis (« Personne ») qui est en même temps, pour le poète, et pour le lecteur ou l'auditeur, un clin d'œil parce qu'il y a mêtis en filigrane (outis et mêtis sont deux formes alternatives de la négation que nous traduisons par « personne », et mêtis, le second terme, est homonyme, à l'accentuation près, du mot qui signifie « intelligence rusée »). Par conséquent, ce qui le caractérise se trouve en quelque sorte exposé au premier plan dans la façon même dont son image disparaît - paradoxe, jeu de mêtis s'il en est -, mais cet effacement est une nécessité vitale, et dès qu'il sera sur son bateau, bien que le Cyclope puisse encore l'atteindre de ses pierres lancées à l'aveuglette, il réaffirmera haut et fort sa véritable identité en disant en substance : « Si on te demande qui t'a ainsi mutilé, tu pourras répondre que c'est Ulysse ! » cède au plaisir vaniteux de se nommer, ce qui permet d'ailleurs au Cyclope d'en appeler à son père Poséidon et de lui désigner Ulysse nominativement, lui conférant ainsi sur lui une prise symbolique. Alors, cette anecdote met-elle en jeu les problèmes fondamentaux de la personne ? Je n'en suis pas sûr. Car si la personne est une catégorie - ce que Meyerson, en effet, a très bien montré -, ce n'est pas une catégorie simple : on peut y distinguer des sphères différentes. Il est vrai que pour nous, aujourd'hui, la personne se confond volontiers avec l'intimité du moi, impliquant à la fois le secret et l'irremplaçabilité. Chacun de nous est unique (comme les gouttes d'eau de Leibniz : il n'y en a pas deux qui soient semblables entre elles), et en quelque sorte, l'essentiel de ce qu'on est, c'est ce que personne ne peut voir, ce qu'on ne peut voir que soi-même, dans le secret de son intimité.[...] Les Grecs ne voyaient pas les choses ainsi... Cela veut-il dire qu'ils ignoraient le

dialogue intérieur ? Certes non. Le dialogue intérieur ne doit pas être confondu avec la construction qui s'est élaborée à travers la réflexion philosophique, à travers la pratique de l'examen de conscience, dans le christianisme - cet examen de conscience au cours duquel le prêtre vous incite à rassembler vos souvenirs, à vous remémorer tous vos actes et en particulier vos péchés ; cela suppose donc que vous scrutiez vos intentions, que vous vous jugiez vous-même. Ensuite, des produits littéraires sont venus refléter ces pratiques : le journal intime, les confessions, toute une série d'écrits qui ont pour objet la vie intérieure de l'individu. De là procèdent aussi, dans un genre comme le roman, les descriptions de la vie psychique des personnages placées dans leur propre bouche. Il n'y a rien de tel dans l'Antiquité. On m'objecte parfois : qu'il n'en soit pas fait mention ne prouve pas que cela n'existait pas. Peut-être, mais en tout cas nous l'ignorons, et ne sommes donc a priori pas en droit de le postuler. Ulysse du moins ne laisse rien filtrer qui s'apparente à cela. Et le texte offre même de claires indications contraires : quand Ulysse est aux frontières du monde et qu'on lui offre de demeurer à jamais tel qu'en lui-même, immortel, toujours jeune, il refuse parce que personne n'en saurait rien, personne ne le verrait. C'est-à-dire que seraient définitivement anéantis sa réputation, le nom et le renom d'Ulysse, le souvenir d'Ulysse que sont susceptibles de garder, non seulement sa famille mais les hommes en général, y compris les générations à venir : il ne serait plus rien, il aurait disparu, il serait rayé, effacé, beaucoup plus radicalement que devant le Cyclope. Et s'il n'y a plus d'Ulysse, il n'y a plus d'Odyssée, plus de chant de gloire. [...] Donc, Ulysse refuse ce processus, il dit non. Il aime mieux mourir, vieillir, souffrir, plutôt que de renoncer à son kléos, sa gloire. [...] D'autre part, il est allé jusqu'aux frontières du monde, au-delà de l'Océan, puisque le pays des Cimmériens, où il va accomplir le sacrifice et où les ombres des morts vont lui apparaître, se situe au-delà, au-delà du monde, là où aucun rayon du jour ne perce. On pourrait alors le croire perdu corps et biens, et pourtant, il revient. Et c'est au moment du retour qu'il subit une véritable métamorphose. Athéna qui l'avait fait paraître, et qui le fera paraître à plusieurs reprises semblable à un dieu - ce qui signifie qu'on l'identifie au premier coup d'œil comme un homme d'importance, un kalos kagathos, la fleur de l'humanité, un aristos [...]. Athéna donc lui dit : tu ne peux pas rester tel que tu es, si on te reconnaît, tu es perdu. Et elle le transforme. Ses cheveux, ses dents, tombent, ses yeux deviennent chassieux, sa peau se flétrit, il est repoussant. Il est ravalé au même plan que le cadavre d'Hector quand Achille le traîne derrière son char. Il ne ressemble plus à rien. Alors, ainsi défiguré, est-il encore Ulysse, ou n'est-il plus Ulysse ? Il est toujours Ulysse, bien entendu. Mais il est Ulysse uniquement parce qu'il l'a été et qu'il va le redevenir. Néanmoins, cette transfiguration qu'Athéna a opérée sur sa personne n'est pas un simple masque au sens moderne du mot - un masque qu'il mettrait et enlèverait, et derrière lequel se cacherait sa personnalité véritable -, ni un costume qui le recouvrirait sans altérer sa personnalité. Pas du tout. Il devient d'une certaine façon ce mendiant, il s'identifie à lui, et c'est le résultat de l'intervention d'Athéna, bien sûr, mais c'est aussi la conséquence de sa position sociale de fait : il est frappé d'atimia, privé de timè, de reconnaissance sociale ; les prétendants lui lancent des projectiles au visage, l'insultent, et il ne peut rien dire, il est objectivement avili... Heureusement, il est sauvé parce qu'Athéna sait bien qui il est, et parce que, très vite, des parents et compagnons qui l'ont reconnu vont se joindre à lui. Son identité néanmoins n'est pas indépendante de la reconnaissance des autres. Voilà l'élément fondamental. Et c'est si vrai qu'il ne la retrouve véritablement, cette identité, qu'au terme d'un long processus, difficile, où interviennent notamment les sèmata, les « signes de reconnaissance », et qui culmine avec la reconnaissance par sa femme Pénélope. C'est seulement à travers les yeux de Pénélope, quand elle dit enfin : « Oui, c'est bien l'Ulysse de ma jeunesse », que la continuité est rétablie ; parce que, naturellement, il a changé physiquement : il a vingt ans de plus, ses mains sont celles d'un vieil homme, et le reste à l'avenant... Son identité est donc reconstruite, par lui-même et par les autres. [...] Il reste fidèle à lui-même, Athéna aussi lui reste fidèle, mais, pour se manifester, son identité exige une reconnaissance extérieure - le problème sous-jacent est en fait un problème métaphysique : quel est le rapport entre l'être et le paraître ? Je pense pour ma part que dans l'épopée archaïque, il n'y a pas encore d'opposition entre les deux,

que c'est seulement au VI^{ème} siècle qu'elle se dessine clairement : chez les philosophes... Auparavant, l'être coïncide avec la manière dont on voit les choses, avec les phénomènes, avec les « apparaître » ; les gens sont ce qu'on les voit faire. Ils peuvent dissimuler, ils peuvent tromper, c'est vrai ; mais il n'y a pas de réalité qui, d'une façon ou d'une autre, ne doive se manifester par un « apparaître ». Comment le formuler autrement ? L'idée n'existe pas que ce qu'on est vraiment, c'est précisément ce qu'on ne voit pas. Non, il faut qu'on voit. Ulysse récupère donc son identité. Comment cela se produit-il ? D'une façon qui illustre que c'est bien une identité sociale : il la reconquiert au fur et à mesure qu'il réintègre, à Ithaque, la position et le statut qui étaient les siens avant son départ. On peut comparer ce processus à une partie d'échecs : il a une place, et cette place n'est pas indépendante des autres pièces qui se trouvent sur l'échiquier. Il ne redevient lui-même - le roi ne redevient le roi - que dans la mesure où tous les autres sont réinstallés aux places qui conviennent. Exemple : Télémaque. Télémaque ne l'a jamais vu. Quand Athéna lui parle de son père, il répond qu'il en ignore tout, que certes il a entendu dire qu'Ulysse était son père, mais que pour sa part il n'en sait trop rien. Qu'aussi bien il a disparu, et que la fonction paternelle, par conséquent, ne représente rien pour lui. Donc, à son retour, Ulysse ne pourra pas utiliser avec son fils de *sēmata*, de ces signes identificatoires qu'il porte sur le corps et qui persistent malgré toutes ses transformations, comme la cicatrice qui le fera reconnaître de sa nourrice. Comment procède-t-il donc ? Je rappelle les faits : il est dans la cabane avec son fils, il est toujours tel qu'Athéna l'a transformé : un vieux mendiant tout à fait abject ; son fils le rassure, lui promet l'hospitalité au palais, lui garantit qu'il sera bien traité. Athéna arrive, elle entre, Télémaque ne la voit pas mais Ulysse la voit, les chiens sentent sa présence ; sur un signe d'elle, Ulysse sort, elle le frappe de sa baguette et le revoilà lui-même, dans son éclatante beauté qui le rend semblable à un dieu : il est Ulysse. [...] Télémaque, évidemment, est stupéfait devant cette apparition. Il s'exclame : « Tu étais donc un dieu ! », « Mais non, tu n'y es pas : je suis ton père. » Télémaque n'en croit pas un mot. [...] Difficile pour Ulysse de le convaincre dans ces conditions... Comment y parvient-il malgré tout ? En se plaçant par rapport à Télémaque dans la position du père par rapport au fils. Il lui dit en substance : « Vas-tu donc continuer à mettre en doute ma parole ? Je te dis que je suis ton père, cela doit te suffire : il ne te reste plus qu'à m'obéir sans discuter. » Et, s'étant ainsi placé en situation de père, il redevient effectivement le père de Télémaque, mais il ne redevient le père de Télémaque que parce que de son côté, Télémaque, qui n'avait pas de père, en retrouve un, et donc redevient le fils, et prend la place du fils, c'est-à-dire se met dans une relation interpersonnelle de fils par rapport au père. Et Ulysse en use avec tous de manière analogue [...]. En résumé, je ne dis pas que les gens ne sont rien et que c'est seulement le regard social qui les constitue. Je dis que ce que les gens sont, leur identité, se construit et se déconstruit en fonction du rapport social qu'ils entretiennent et de ce que les autres voient d'eux. Que cet « apparaître » est le blason, le condensé visuel de leur statut, de leur gloire, leur réputation (le *kléos*), des honneurs qui leur sont dus (la *timè* ou les *timaîn*). C'est cela qui les définit. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de réflexion intérieure ou pas de sentiments personnels : bien entendu les personnages de l'épopée peuvent, par exemple, éprouver du chagrin... Mais l'accent n'est pas mis, dans ce que nous appelons la personne, sur les mêmes aspects. Si l'on se place du point de vue, disons, d'un Maine de Biran, ou de quiconque écrit ses mémoires, tout cela constitue seulement les cercles extérieurs de la personne. Ils ne diraient pas que cela n'existe pas, mais n'en font pas le centre de leurs préoccupations : ils vivent un noyau intérieur, qui n'apparaît pas chez les Grecs, ou n'est pas vu, ou n'est pas l'objet de leur réflexion, de leur soin, en tout cas de leur écriture.

BS : Vous dites toutefois, dans l'analyse de l'épisode du Cyclope, je crois, qu'au fond Ulysse ne dit la vérité sur lui-même qu'au moment où il ment, car l'Ulysse qui dit la vérité, celui qui proclame : « Je suis Ulysse, fils de Laërte... », n'est pas vraiment Ulysse, puisque pour être vraiment Ulysse, le personnage doit intégrer la dimension du mensonge.

J-P. V. : Oui, je m'amuse à pousser la logique du texte jusqu'au bout ! Cela fonctionne bien pour cet épisode en tout cas. Et peut-être même un peu au-delà, puisque, face aux personnages qui vont le reconnaître comme Ulysse, et lui restituer ainsi son identité, il ne dit jamais d'emblée la vérité, il commence toujours par mentir sur cette identité. Pour Laërte il invente des billevesées. Pour Télémaque, de même. À Pénélope, il raconte des histoires à dormir debout : qu'il est le frère d'Idoménée le Crétois, qu'il a vu passer Ulysse dans son île, il y a vingt ans... Autant dire qu'on n'a pas là une identité inébranlable, aux contours d'emblée bien dessinés ; l'identité d'Ulysse semble impliquer que, pour être reconnu, il faut qu'il commence par mentir. Autrement dit, que dans les mensonges mêmes il reste véridique, parce que, à un certain niveau, quand il ment il dit la vérité sur lui. C'est comme ça, il faut en prendre acte. [...]

Europe, *Homère*, mai 2001

Multiplés Pénélope par Eva Cantarella

L'épouse du roi d'Ithaque présente des visages variés et parfois opposés : à l'image traditionnelle d'une sage et fidèle Pénélope, répond celle d'une femme en proie au doute, voire d'une dangereuse intrigante.

Il n'y a pas une Pénélope, dans *l'Odysée*. Il y en a au moins deux, peut-être même trois... Pour qui regarde le texte d'un peu près, bien des zones d'ombre contrarient l'image toute de vertu et de loyauté que la tradition nous a léguée au sujet de Pénélope.

La femme vertueuse. La Pénélope traditionnelle nous est bien connue. Elle est parée de toutes les qualités physiques et morales qu'une femme doit posséder. Elle est belle, sage, obéissante, et, surtout, elle est fidèle...

Sa beauté est telle que chaque fois qu'elle apparaît à ses prétendants, elle enflamme leur convoitise sexuelle : leur cœur se déchire, nous dit Homère, leurs membres « se brisent », « leurs genoux flageolent sous le charme d'amour », ils n'ont qu'un désir, « être couchés près d'elle » (XVIII, 212-213 ; trad. V. Bérard). Tous, c'est-à-dire cent huit jeunes aristocrates qui veulent partager le lit de la reine. Certes, le fait qu'elle soit considérée en tant que veuve du roi joue un rôle dans cette histoire : à Ithaque, n'existe aucune règle dynastique, et ceux qui aspirent à s'emparer du trône sont trop nombreux pour s'engager dans une compétition physique qui prendrait les proportions d'une vraie guerre. La meilleure solution est donc d'épouser la veuve du roi pour acquérir une légitimation sociale, sinon juridique. Il n'empêche que les prétendants sont sexuellement épris de Pénélope et que la reine le sait et sait en profiter.

Depuis vingt ans, Pénélope attend un mari qui – disons-le – n'a aucun problème à s'autoriser les aventures sentimentales que la chance lui offre. À vrai dire, lorsque nous le rencontrons pour la première fois dans *l'Odysée*, il peut apparaître, à première vue, victime d'un charme auquel il n'a pas pu s'opposer, celui d'une immortelle, la nymphe Calypso. Assis sur un promontoire de l'île où la nymphe l'a longtemps retenu « par ses mots charmeurs » (I, 56), Ulysse regarde la mer « perdant sa douce vie à pleurer le retour » (V, 152).

Portons notre attention quelques instants sur ces « mots charmeurs » : ce sont les mêmes qui qualifient les pouvoirs de Pandore dans *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode (V, 78). Ces « paroles trompeuses qui charment », c'est une des armes avec lesquelles Pandore, la première femme, séduit les hommes. Autrement dit, si Ulysse est resté auprès de Calypso, c'est parce qu'elle l'a sexuellement séduit. Et Homère nous dit que, lorsqu'il pleure en regardant la mer c'est avant tout parce que son désir d'elle l'a quitté, elle ne lui plaît plus (V, 153). Combien de temps dura cette relation amoureuse ? Sept ans chez Homère, cinq pour Apollodore, un dit Hygin. Peu importe, Ulysse et Calypso ont été amants, et les Anciens attribuaient à leur couple deux enfants.

Et que dire de l'aventure avec Circé ? Ulysse sait bien qu'elle est une magicienne, il a vu ses compagnons transformés en pourceaux par la baguette de la nymphe, mais il a pourtant accepté sa proposition de « s'unir sur cette couche et devenir amants » (X, 334-335). Et le matin suivant, après avoir obtenu que Circé rende à ses compagnons leur aspect humain, il accepte son invitation à tirer à sec son navire et à rester près d'elle, avec tout son équipage. Une année s'écoule avant qu'il reprenne son voyage, et il ne consent au départ qu'à la demande expresse de ses hommes (X, 472-474). Il quitte Circé en lui laissant un enfant du nom de Télégone, nous disent les commentateurs.

Pauvre Pénélope, la facilité d'Ulysse à céder aux charmes féminins s'exprime encore, même après son retour à Ithaque. Comme le devin Tirésias le lui avait prédit, Ulysse partira pour un autre voyage, au cours duquel, nous dit *L'Épitomé* d'Apollodore, il gagnera la terre des Thesprotes, sur lesquels il règnera après avoir épousé leur reine, Callidice, qui lui donnera un fils. Selon Pausanias, ce n'est qu'à la mort de cet enfant qu'il regagnera Ithaque pour y rester définitivement aux côtés de Pénélope, la femme qu'il n'avait jamais cessé d'aimer. La fidélité est vertu exclusivement féminine, et Pénélope, pour une grande part de la tradition attachée à son personnage, l'incarne à son plus haut point.

La femme indécise. Si l'on considère attentivement certains épisodes, on pourra s'interroger sur un autre aspect de la légendaire fidélité de la reine d'Ithaque. En effet, à plusieurs reprises, celle-ci déclare être hésitante, incertaine, ne savoir quoi faire. À Ulysse, mendiant dans son propre palais, elle confie ses souffrances et ses doutes : « C'est ainsi que mon cœur tirailé se déchire : dois-je rester ici, auprès de mon enfant, tout garder en l'état (...) ne songer qu'aux droits de mon époux, à l'estime du peuple ? Ou dois-je faire un choix et suivre l'Achéen dont les présents sans fin viendront, en ce manoir, faire le mieux sa cour ? » (XIX, 524-529). Dans ce passage, Pénélope est indéterminée, bien loin du modèle de la femme vertueuse.

Télémaque lui-même connaît les incertitudes de sa mère : « Ma mère ? Deux désirs se partagent son cœur: rester auprès de moi, veiller sur ma maison, en gardant le respect des droits de son époux et l'estime du peuple, ou suivre, pour finir, l'Achéen de son choix, qui saurait au manoir faire sa cour avec les plus beaux des présents » (XVI, 74-77).

L'amour pour Ulysse n'est pas la seule explication de sa fidélité: il y a aussi son désir de conserver l'estime du peuple. Pénélope a une réputation, à laquelle elle tient. Et qui ne l'empêche pas d'apprécier l'un des prétendants, le « lumineux » Amphinomos qui n'a « au cœur qu'honnêtes sentiments » (XVI, 397-398). À Télémaque, qui lui reproche l'étrange manière qu'il a de courtiser sa mère, en bivouaquant dans sa demeure et en dévorant ses biens, Antinoos répond que la coupable est la reine elle-même, l'insoupçonnable Pénélope qui, d'un côté, retarde les noces avec la ruse de sa toile et, de l'autre, trompe les prétendants, en leur envoyant secrètement des messages dans lesquels elle fait des promesses à chacun deux : « Voilà déjà trois ans, en voici bientôt quatre, qu'elle va, se jouant du cœur des Achéens, donnant à tous l'espoir, envoyant à chacun promesses et messages » (II, 89-92). Cette Pénélope-là est ambivalente, davantage fidèle par peur de perdre sa réputation que par vertu, et coquette, trop coquette...

L'intrigante. Le troisième aspect qui se dégage de son personnage est carrément en rupture avec la tradition : Pénélope est une femme dont il faut se méfier ! On a vu que même son mari et son fils sont prudents.

Ulysse, dans l'Hadès, reçoit ce conseil d'Agamemnon : « Sois dur envers ta femme ! Ne lui confie jamais tout ce que tu résous ! » (XI, 441-443), et surtout : « Cache toi (...) quand tu aborderas le pays de tes pères : aujourd'hui, il n'est rien de sacré pour les femmes » (XI, 454-456). Ulysse suivra le conseil à la lettre : Pénélope sera la dernière à laquelle il fera connaître sa véritable identité. Il ne lui fait pas confiance.

Quant à Télémaque, alors qu'il est à Sparte, Athéna lui apparaît en rêve, pour le convaincre de rentrer à Ithaque, car Pénélope, lui dit-elle, est en train de choisir un nouvel époux : « Prends garde ! A ton insu, si quelqu'un de tes biens sortait de ton logis ! Tu sais le cœur des femmes (...). Rentre donc et sois là pour confier tes biens à celle des servantes dont tu verras le zèle, jusqu'au jour où les dieux viendront te présenter quelque digne compagne » (XV, 19-26). Considérant la possibilité d'une telle duperie, Télémaque se met en route immédiatement : sa mère pourrait bien lui subtiliser ses biens.

Enfin, les doutes les plus graves portent sur la paternité de Télémaque. Interrogé par Athéna, sous les traits de Mentès, qui lui demande s'il est vraiment le fils d'Ulysse, Télémaque répond : « Ma mère me le dit ; moi, je n'en sais pas plus ; à quel signe un enfant reconnaît-il son père ? » (I, 215-216).

La proverbiale fidélité de Pénélope est ainsi, dès l'*Odyssée*, mise en doute, et ces doutes s'accroissent dans la littérature postérieure. Chez Apollodore, Ulysse la chasse du palais et la renvoie à son père, car elle s'est laissée séduire par Amphinomos ; Pausanias évoque le bannissement de Pénélope pour cause d'infidélité ; Cicéron rapporte une tradition dans laquelle, après s'être unie à Hermès, elle aurait donné naissance au dieu Pan ; pour Tzetzés, enfin, Pan aurait été engendré par tous les prétendants ! Au-delà de l'exagération, on retiendra que, pour les Anciens, la fidélité de Pénélope n'était pas chose allant forcément de soi...

Le Magazine littéraire, *Homère*, janvier 2004

Pénélope par Pietro Citati

Pénélope enveloppée dans l'ombre

Quand Ulysse revoit Pénélope, il révèle les limites de son monde. Avec ses ruses, et le drap funéraire de Laërte, son chef-d'œuvre d'artisan, Pénélope semble être le double d'Ulysse. Mais Pénélope dort dans les moments les plus graves de sa vie ; et elle rêve. Elle vit enveloppée dans l'ombre, dans la douceur, dans le moelleux, la quiétude et l'incertitude de l'inconscient comme aucun autre personnage de l'Odyssée. Pour Ulysse, le sommeil est au contraire une expérience terrible, "semblable à la mort" : il subit les assauts des dieux, des crises profondes, le passage d'un temps, d'un espace à un autre temps et à un autre espace. Il ne rêve jamais, il est seulement un interprète des rêves. Quand il reconquiert son trône et son épouse, sa conscience, sa ruse, sa multiplicité, sa fascination narrative se révèlent incapables de comprendre les valeurs symboliques du monde de Pénélope. C'est le plus grand échec d'Ulysse.

Quand Euryclée l'informe du massacre des prétendants, Pénélope descend dans le mégaron du palais. Elle franchit le seuil et demeure longuement assise en silence, face à son mari. Tantôt elle reconnaît son visage, tantôt ne le reconnaît pas, ainsi couvert de haillons et souillé de sang ; à la fin, l'émotion, la stupeur, la méfiance, l'incertitude, l'espoir, la joie, la terreur de la joie, les vingt années de séparation – tous les sentiments que Pénélope se cache à elle-même comme à ses lecteurs – l'empêchent de le regarder en face. Ulysse aussi se tait et fixe le sol. Il attend d'être reconnu par sa femme; il ne parvient pas à la regarder, à lui parler, à l'aider à dominer la tension qui la pétrifie.

Enfin, Pénélope prononce les paroles décisives :

Si vraiment

Il est Ulysse, de retour chez lui, assurément tous deux

Nous nous reconnaitrons fort bien : car nous aussi

Nous avons des signes que nous connaissons seuls, ignorés des étrangers.

Euryclée avait proclamé que la blessure d'Ulysse à la cuisse était "un signe très clair" ; pour Pénélope, ce n'est qu'un signe commun, que n'importe quel dieu peut imiter. Elle ne se fie même pas à ses propres yeux : qui lui assure que le mendiant avec lequel elle avait parlé la veille n'est pas un double divin de son mari ? Le monde est une forêt enchevêtrée, mystérieuse et inextricable, et les yeux n'offrent aucune certitude et aucune lumière pour s'orienter.

Pénélope et l'art des symboles

Pénélope ne croit qu'à une forme de connaissance : celle des signes secrets, "ignorés des étrangers", fondés sur sa mémoire et celle d'Ulysse. Si les yeux peuvent tromper, les "signes secrets" sont "solidement enracinés dans le sol" : stables, ni changés ni changeants. Aussi donnent-ils fondement et cohérence à l'existence, si incertaine et fluctuante, et Pénélope ne se fie qu'à eux. Quand Pénélope parle de signes, Ulysse sourit : son unique sourire, dans l'Odyssée. On dirait qu'il approuve le langage de sa femme; et que, bientôt, il va parler ou nous montrer l'un de ces signes. Or un fait singulier se produit. Ulysse, si intelligent, si attentif, si subtil, ne comprend pas que sa femme lui demande de révéler un élément de leur langage secret. Il suffira, pense-t-il, qu'il se lave et revête son habit royal pour que sa femme le reconnaisse. C'est aller au devant de la désillusion la plus amère. Ulysse comprend admirablement la réalité quotidienne ; et il interprète les rêves. Mais quand il s'agit de lire les signes secrets (nous dirions : les symboles), Pénélope est beaucoup plus subtile que son mari. Peut-être est-ce là un art proprement féminin.

Quand Ulysse revient, frotté d'huile et vêtu comme un souverain, Pénélope continue à se taire : elle ne le reconnaît pas (ne veut pas le reconnaître). Ulysse lui dit : "femme incompréhensible" : il

ne comprend pas pourquoi, maintenant, Pénélope ne l'embrasse pas. Il ne comprend pas que sa femme désire un signe. Pénélope répond par les mêmes mots : "homme incompréhensible". Dans ce mendiant transformé par la grâce divine, elle reconnaît son mari et, pour la première fois, le tutoie. Mais le témoignage des yeux ne lui suffit pas : les yeux peuvent tromper, l'étranger peut être un dieu. Elle veut un signe : son signe. Et comme Ulysse ne lui apporte pas de preuve, elle s'adresse à Eurycleé et lui dit de dresser au-dehors le solide lit conjugal.

Ulysse est bouleversé. Ce lit compact, solidement planté dans le sol, avec ses racines qui plongent dans la terre, immobile, inamovible, soustrait à tout changement, est le centre de sa vie, et du poème. Ce lit renferme tous les aspects de son existence : son rapport religieux avec Athéna; la constance de son caractère ; son mariage avec Pénélope, la fécondité de sa femme, la maison agrandie autour de lui, son pouvoir royal. En lui se fondent nature et culture : les racines encore vivantes et le talent de ses mains d'artisan. Il est le grand signe secret dont lui seul, Pénélope et une servante ont connaissance. Si Ogygie était "l'ombilic" du monde mythique, le lit d'olivier est l'ombilic de la réalité, qu'Ulysse avait préférée au mythe. Vingt ans durant, il avait désiré son lit d'olivier ; il avait souffert pour lui ; et maintenant, de retour chez lui, les prétendants tués, il lui faut découvrir que le centre n'est plus, que quelqu'un a coupé l'olivier à la base, pour l'emporter ailleurs.

Il souffre, il proteste, et enfin décrit son lit aux incrustations précieuses. Les genoux et le cœur de Pénélope se dérobent, comme dans l'amour, le sommeil et la mort. Elle pleure, jette ses bras autour du cou d'Ulysse, l'embrasse et lui dit :

Ulysse, ne sois pas courroucé contre moi...

Ne sois pas, maintenant, courroucé, si je ne t'ai pas dit, en te voyant, combien je t'aime.

Désormais, tout est consommé. Athéna prolonge la nuit, si bien que la rencontre finale se produit hors du temps. Hors du temps, tous deux regardent en arrière dans le temps, et ce qui avait été souffrance et douleur devient, pour tous deux, la joie du récit partagé.

Le lendemain, Ulysse se rend sur la colline où habite son père, devenu pareil à la cendre du foyer. À la fin, Ulysse parvient à se faire reconnaître de Laërte en lui rappelant les poiriers, les pommiers, les figuiers, la vigne que son père lui avait donnés dans son enfance. C'est le signe secret qui rapproche le père et le fils, comme le lit d'olivier avait réuni Ulysse et Pénélope. À la fin de l'Odyssee, "l'homme multiforme et aux couleurs multiples" révèle qu'il est seulement l'élève de Pénélope, la reine des symboles.

Interview François Hartog

Se trouve-t-on avec *Ithaque* dans une réécriture fidèle, voire presque une copie des *Chants du retour*? Ou au contraire, est-on face à quelque chose qui serait plutôt de l'ordre du palimpseste? Quel statut donnez-vous au texte de Strauss?

François Hartog : On est dans une forme de réécriture car Homère est très présent, parfois même mot à mot, mais avec aussi une grande liberté. Botho Strauss utilise les chants d'Homère comme un matériau qu'il travaille pour son propre propos. Reste à savoir quel est son propos. Pourquoi y a-t-il un déplacement d'accent considérable? Pénélope occupe une place beaucoup plus grande que chez Homère. Evidemment, les retrouvailles avec Pénélope sont au cœur de cette partie de l'*Odyssee*, mais dans l'ensemble de l'œuvre, le personnage écrasant, dominant, c'est Ulysse et Pénélope reste dans une position seconde. Là, ce n'est pas le cas. Dans un sens Pénélope occupe même toute la scène puisqu'elle est là, énorme... Pourquoi a-t-il choisi de la présenter ainsi? Que veut-il dire par cette image? Pourquoi ces femmes morcelées qui l'entourent? Elles sont à la fois des personnages qui font des commentaires, qui connaissent la suite et qui sont en position décalée. C'est une invention de Botho Strauss, qui est probablement une façon visuelle de traduire aussi les interventions divines, si courantes dans le texte homérique.

Athéna, par exemple, protectrice attitrée d'Ulysse ne réapparaît qu'à partir du moment où il arrive chez les Phéaciens, c'est-à-dire l'étape d'avant, celle qui va lui permettre de regagner enfin Ithaque. Dans toutes les errances d'Ulysse, Athéna n'est plus là. Ce monde non humain, sauvage dans lequel se perd Ulysse pendant dix ans est un monde où les dieux ne sont pas présents, où ils n'ont pas vraiment accès. Quand Hermès doit aller dire à Calypso que c'est fini, qu'Ulysse doit pouvoir repartir, il n'est pas du tout satisfait d'avoir cette mission à accomplir, il trouve que c'est bien ennuyeux d'aller jusque là-bas, que ça n'a pas d'intérêt. Ainsi la transition entre cet espace inhumain et cet espace à nouveau humain, et en plein désordre, se marque par cette intervention possible, visible – en tout cas pour Ulysse – d'Athéna.

Quel est le statut de l'*Odyssee* dans la culture occidentale? Qu'est-ce que cette écriture raconte du monde?

FH : C'est une très vaste question à laquelle on ne peut répondre que d'une manière schématique. Je crois que c'est l'un des grands textes de la culture occidentale, avec l'*Iliade*. Il y a la Bible et du côté grec l'*Iliade* et l'*Odyssee*. Ce n'est pas la même chose mais en quelque sorte l'équivalent. Que nous dit l'*Odyssee*? Elle raconte ces histoires extraordinaires. Mais elle nous présente aussi ce personnage d'Ulysse, qui a un statut un peu problématique, tout particulièrement si on le confronte à Achille. Achille, héros de l'*Iliade*, est en principe le modèle du héros. Il est celui qui a fait le choix de la vie courte et de la gloire éternelle. Une gloire qui ne se consume pas. Il est le « meilleur des Achéens ». Dans l'*Iliade*, Ulysse est présent puisqu'il est à Troie, il joue un rôle non négligeable mais il est ce personnage qui, par ses tromperies permanentes, ses conduites un peu tordues, n'est pas l'incarnation du personnage héroïque. Il représente quelque chose qui a certes une importance, car il est ce personnage doué de la *mêtis*, cette forme d'intelligence rusée. Ce qui fait sa gloire c'est la prise de Troie, et c'est le fruit d'une ruse. L'épopée qui célèbre Ulysse, c'est l'*Odyssee*.

Dans l'*Odyssee*, ce qui en fait un héros extraordinaire et singulier, ce sont au fond tous ses malheurs et le fait qu'il ne rentre pas. On pourrait même dire qu'il n'en finit pas de ne pas rentrer. Comment interpréter cela? Il me semble qu'Ulysse, d'un point de vue général, est au fond une expression de la condition humaine. Ulysse est un homme qui, au cours de ses voyages, de ses errances, fait l'essai de toutes les frontières : celles entre les hommes et les dieux, celles entre les

hommes et les animaux, celles entre l'espace humain et non humain, etc. Toute une anthropologie grecque se dessine sur le mode de ce récit épique. Ulysse, et c'est un trait évidemment important, accepte pleinement sa condition de mortel. Il n'a pas de tentation d'immortalité, ni de rêve d'immortalité. Au contraire, il récuse l'immortalité que lui propose Calypso. Il assume le choix de sa condition mortelle. Je crois que c'est cela ce que nous dit l'*Odyssée*, et ce qu'elle peut encore nous dire aujourd'hui. Cette errance fait d'Ulysse, ce que j'ai appelé un « homme-frontière³ ». Les frontières ne sont pas tracées, c'est Ulysse qui par ses déplacements les fait surgir et essaie d'aller jusqu'aux limites ultimes. Il est ainsi l'un des rares à pouvoir dire qu'il est allé chez Hadès, et avec le Cyclope, il atteint la limite extrême de l'expérience de l'anthropophagie. Le voyage d'Ulysse est clairement marqué comme n'étant pas répétable.

Pouvez-vous nous parler de cet usage de la force et de la violence que fait Ulysse au moment du massacre des prétendants ? Comment mettre cette violence en perspective pour un spectateur d'aujourd'hui ?

FH : Homère n'est pas avare de cette violence, l'*Iliade* en est remplie, mais il s'agit d'une violence qui s'exprime sur le mode du combat. C'est donc une violence règlementée, celle du champ de bataille. Cela étant, quand Achille, soucieux de venger la mort de Patrocle, revient au combat, il massacre à tour de bras les Troyens. On est clairement du côté de l'excès qui menace toujours le guerrier. Le combattant est constamment à la limite, car s'il est en deçà, il risque de se faire tuer, et s'il est trop au-delà, il devient une espèce de monstre sanguinaire. La question de la limite est constamment posée, mais pas seulement au guerrier homérique. Ajoutons que si Achille est sur cette ligne-là, en principe Ulysse ne l'est pas.

Ce massacre des prétendants a donc un côté un peu problématique : on n'est pas sur un terrain guerrier, même si les prétendants ont mené la guerre à Ulysse, faisant le siège de sa femme, de son palais et dévorant ses biens. Ulysse est en état de légitime défense, mais c'est quand même une défense qui va loin ! La vengeance d'Ulysse a bien un côté problématique, puisqu'il faut la présenter comme étant une injonction d'Athéna. Et à la fin, on voit qu'il y a un problème puisque Ulysse ordonne que l'on fasse disparaître au plus vite les corps, que l'on joue de la musique, etc., car cet assassinat va évidemment susciter des vengeances. La toute fin est une espèce de happy end qui semble un peu « bricolé ». On sait que des commentateurs ont dit que ce n'était pas un chant authentique, qu'il était postérieur... En fait, on n'en sait rien, mais cela indique que l'on n'est pas très à l'aise avec cet épisode. Cela dit, depuis le départ d'Ulysse la société d'Ithaque est en pleine crise. C'est une société complètement bloquée : le roi est parti et personne ne peut lui succéder. Sa femme est en plein atermoiement et les prétendants se sont installés en mangeant et buvant copieusement. Botho Strauss en rajoute sur le mode orgiaque. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres royaumes, comme Pylos⁴ ou Sparte⁵, où les combattants sont rentrés et où la vie a repris son cours, à Ithaque tout va mal (tout comme à Mycènes⁶). Dans le cas d'Ithaque, les choses seraient beaucoup plus claires si l'on savait qu'Ulysse était vraiment mort. Télémaque ne peut pas prétendre à la succession tant qu'Ulysse n'est pas officiellement mort. Quand Télémaque part à sa recherche, il ne croit plus tellement que son père est vivant, ce qu'il cherche, c'est une confirmation de sa mort. Ulysse se trouve donc dans cette situation redoutable d'être un disparu, c'est-à-dire ni un mort ni un vivant. Et l'espace même de sa disparition, c'est la mer. Il n'y a pas de cadavre, pas de rite funéraire. On ne sait pas ce qu'il est advenu d'Ulysse, et cela bloque tout. Dans son errance, Ulysse est sorti de l'espace des hommes, de ceux qu'Homère appelle les

³ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse, Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996.

⁴ Cité de Nestor, incarnation de la piété.

⁵ Cité de Ménélas et d'Hélène.

⁶ Agamemnon, le roi de Mycènes, est tué à son retour par Egisthe, l'amant de sa femme Clytemnestre.

« hommes mangeurs de pain ». [...] Dans cet espace des voyages, il n'est plus personne au sens propre. C'est d'ailleurs ce qu'il dit littéralement au Cyclope (« Je m'appelle Personne »).

Quand Ulysse débarque chez les Phéaciens, il n'a plus rien : il a perdu ses bateaux, ses compagnons et son nom. Et c'est à ce moment-là que tout bascule. On rappellera cette scène capitale, où l'aède Démodocos chante, devant Ulysse, l'épisode du cheval de bois (i.e. la prise de Troie), c'est-à-dire le moment de gloire d'Ulysse, et Ulysse se met à pleurer. Pourquoi ? Je crois qu'il se met à pleurer parce qu'il se trouve brutalement confronté à celui qu'il était face à celui qu'il est. Il n'arrive pas à relier les deux. Il n'a pas les mots pour exprimer cela. Cela renvoie au fait qu'en un sens, la catégorie du passé n'est pas vraiment constituée. Cela ne veut pas dire qu'il ne sait pas ce qu'il a fait la veille, mais dans cette distance de soi à soi, c'est comme s'il faisait l'expérience de s'entendre célébrer alors qu'il était mort. Et il pleure. Ce moment auquel Homère accorde de l'importance est aussi ce qui va déclencher la suite. C'est tout de suite après qu'Alcinoos demande : « Mais qui es-tu ? » et Ulysse peut enfin dire pour la première fois : « Je suis Ulysse. » Et il commence à raconter ce qui s'est passé depuis le départ de Troie jusqu'à l'arrivée chez les Phéaciens. Il relie ainsi par le récit celui qu'il était à celui qu'il est. Il y a ici, par ce récit, la construction d'une identité narrative comme dirait Paul Ricoeur. Il sait qu'il est Ulysse. Il a fait le raccord entre celui auréolé de la gloire troyenne, celui qui a tout perdu et celui qui rentre. Il est tout cela à la fois, et il est donc prêt pour rentrer.

Que penser de la solution avancée par Homère et Strauss pour dénouer la crise ? Il s'agit d'effacer le passé et d'oublier que les prétendants sont morts (i.e. l'intervention d'Athéna chez Strauss : « Quant à nous, nous décrétons ce qui est juste : que les meurtres et les crimes du roi soient effacés de la mémoire du peuple ». Homère et Strauss font de l'oubli radical le préalable à la paix et au vivre ensemble...

FH : Quand il y a meurtre, une solution, courante dans le monde homérique, est celle de l'exil pour celui qui a tué. Une possibilité aurait donc été pour Ulysse de partir à nouveau⁷, sauf que là, il ne s'agit pas d'un meurtre mais d'un massacre. L'intervention divine a un côté magique, c'est la solution trouvée pour bloquer la vendetta et l'engrenage de la vengeance. A côté de cet oubli exceptionnel décidé par Zeus, il y en a un autre, c'est celui que peut aussi procurer l'épopée : on oublie pour un moment ses malheurs. Ainsi opère la drogue utilisée par Héléne dans l'*Odyssee*⁸, pour supprimer la douleur. Elle verse cette drogue dans les coupes de Ménélas, Télémaque et Pisistrate au moment où ils évoquent l'absence d'Ulysse. Du coup, ils peuvent parler de ces choses très tristes sans souffrir, comme s'ils écoutaient un aède chanter⁹. Il est entendu qu'une des fonctions de cette poésie épique, c'est de faire en sorte que l'on se réjouisse et que l'on goûte le moment présent en évoquant ces hommes d'autrefois et leurs hauts faits. Le problème, c'est que quand on évoque Ulysse, on ne peut pas se trouver dans cette position-là, car Ulysse ne fait pas partie de la catégorie des hommes d'autrefois. On ne sait pas où il est, s'il est vivant ou mort... Du coup, tout le monde pleure, et Héléne utilise alors sa drogue. Même s'il en diffère, l'oubli « versé » par Zeus garde encore quelque chose ce type d'intervention : c'est ce qui doit permettre à tous ces gens de rentrer chez eux et à la vie d'Ithaque de reprendre.

En quoi est-il différent de l'oubli auquel pense Strauss ? D'abord, on n'est pas dans le monde de l'épopée. Je crois qu'il y a une différence, dans le cas de l'Allemagne justement, entre l'oubli (l'oubli, cela ne se décrète pas) et ce que l'on a appelé le fait de surmonter le passé, qui est au contraire une manière de ne pas oublier, de prendre en compte ce passé et d'essayer de l'assumer pour permettre aussi au temps de se remettre en marche. Mais il faut du temps pour qu'opère ce travail de la mémoire et de l'histoire. Au contraire, l'oubli décrété (l'amnistie/amnésie), c'est une

⁷ A noter que le retour d'Ulysse à Ithaque n'est pas définitif, il sait par Tirésias qu'il va devoir repartir.

⁸ Voir *Odyssee*, Chant IV.

⁹ Cette drogue fait oublier, comme la poésie, dit Hésiode, fait oublier toutes les peines.

manière de rester dans ce passé (puisqu'au fond on n'oublie pas) et c'est s'exposer à ce qu'il revienne un jour ou l'autre. Regardez ce qui s'est passé avec la Collaboration en France.

Si l'on revient sur la violence qui s'abat sur les prétendants, est-ce une violence fondatrice, préalable à la reconstruction de la société ?

FH : Chez Homère, cette violence vient répondre à une situation, en ce sens elle n'est pas fondatrice. Elle se voudrait réparatrice puisque les prétendants ont créé le chaos depuis de nombreuses années. Ils n'ont respecté aucune des règles, en particulier celles de l'hospitalité. On peut se poser la question de savoir si la réponse était de les tracter... Mais vu ce que sont les règles de ce monde aristocratique guerrier, cela n'a rien de surprenant, d'autant que les prétendants, et Botho Strauss insiste sur ce point, sont en fait des espèces de jouisseurs plutôt lâches. Ils ne sont l'incarnation d'aucune des valeurs héroïques. La vie du guerrier homérique est double : il profite d'avantages considérables en termes matériels, mais il y a un prix à payer, il faut se battre, et se battre de manière honorable. Se battre en étant au premier rang. Ces prétendants ne mènent pas la vie qu'on attend d'aristocrates qui, justement, doivent faire la preuve de leur valeur. Ils sont uniquement là pour profiter des biens d'un autre, en parasites. Ils se sont donc, très largement, mis en faute.

Que reste-il comme couleur des *Chants du retour* dans l'*Ithaque* de Botho Strauss ?

FH : Ce qui intéresse Botho Strauss, c'est évidemment de présenter sous une forme dramatique ce qui se déroule dans les *Chants du retour*, qui eux-mêmes ont leur propre rythme, évoquent et font des allusions à d'autres choses... Strauss doit redonner cela sous forme de dialogues, avec une écriture qui condense. Puis, il y a cette transformation de Pénélope qui est un élément essentiel. Pourquoi a-t-il choisi cela ? Il aurait aussi bien pu la faire complètement anorexique. Il y a également cette insistance sur le côté décafé des prétendants, mais cela amplifie quelque chose qui est déjà chez Homère. En revanche, le passage où il énonce leur programme politique ne renvoie à aucun trait homérique. Pourquoi le fait-il ? Que veut-il dire ? La question est ouverte...

Le sommeil chez Homère a-t-il une signification particulière ?

FH : Le sommeil est important puisque c'est le moment où toutes les communications avec le mode de l'au-delà sont possibles : les rêves, les apparitions, ou même les interventions plus ou moins directes. Cela permet d'annoncer des choses, de jeter un éclairage sur d'autres. Du point de vue de la construction d'un récit, cela offre toutes sortes de possibilités et cela permet aussi de mêler les temps. On peut ainsi passer du présent au passé, puis au futur très aisément, puisque c'est fait pour ça ! Cela ajoute de la complexité au personnage et densifie l'intrigue. Dans son livre *Mimesis*, Auerbach opposait les personnages bibliques et les personnages homériques, notamment Achille à Jacob ou Isaac. Selon lui, les grands personnages bibliques ont une profondeur. Au fond, on pourrait dire pour aller très vite, qu'ils savent déjà ce qu'est l'Histoire. Les personnages homériques, en revanche, sont pour lui des personnages de premier plan dépourvus d'arrière-plan. Pour eux, chaque matin est un nouveau jour, chaque matin est un premier matin. Ce contraste n'est pas faux, mais je le crois trop sommaire : il y a aussi du premier plan et de l'arrière-plan dans les personnages homériques. Même chez Achille qui est pourtant le personnage le plus tout d'une pièce. Dans le cas d'Ulysse, c'est bien évident, lui dont la vie s'étire entre la prise de Troie et le retour à Ithaque, et qui fait l'expérience de cette distance insurpassable de soi à soi que je nomme découverte de « l'historicité ». L'*Odysée* doit arriver à dire que ce qui s'est passé a non seulement eu lieu (Troie a bel et bien été prise), mais aussi que, aussi longtemps qu'Ulysse n'est pas rentré, ce passé n'est pas refermé. Alors que dans une épopée comme l'*Iliade*, il y a rupture : c'est bouclé. Normalement, sitôt que l'aède se met à chanter, il chante des « hommes

d'autrefois ». Avec l'*Odyssee*, non, épopée du retour, elle est entre passé et présent. Épopée d'entre-deux, elle se situe aussi entre le monde des héros et le monde des cités : avec les luttes pour le pouvoir, la violence et la question de l'oubli. L'*Odyssee* vient après et suppose l'*Iliade*, mais tout se passe comme si elle s'interrogeait sur la capacité du dispositif épique à faire une épopée sur un sujet dont on ne peut pas dire qu'il est complètement du passé. En elle, on peut saisir l'esquisse de deux discours à venir : la tragédie et l'histoire.

Il y a aussi une nostalgie du retour...

FH : La nostalgie, c'est le *nostos*, c'est-à-dire le retour, donc c'est la douleur du retour et ici, c'est la douleur de l'impossibilité du retour. En ce sens-là, c'est une épopée nostalgique. C'est une épopée qui est aussi un peu dans le deuil de l'épopée.

Interview réalisée par Amélie Wendling et Nathalie Mercier (Novembre 2010)

AUTOUR DE L'ODYSSÉE

Quand tu prendras le chemin vers Ithaque
Souhaite que dure le voyage,
Qu'il soit plein d'aventures et plein d'enseignements.
Les Lestrygons et les Cyclopes,
Les fureurs de Poséidon, ne les redoute pas.
Tu ne les trouveras pas sur ton trajet
Si ta pensée demeure sereine, si seuls de purs
Émois effleurent ton âme et ton corps.
Les Lestrygons et les Cyclopes,
Les violences de Poséidon, tu ne les verras pas
A moins de les receler en toi-même
Ou à moins que ton âme ne les dresse devant toi.
Souhaite que dure le voyage.
Que nombreux soient les matins d'été où
Avec quelle ferveur et quelle délectation
Tu aborderas à des ports inconnus !
Arrête-toi aux comptoirs phéniciens
Acquiers-y de belles marchandises
Nacres, coraux, ambres et ébènes
Et toutes sortes d'entêtants parfums
Le plus possible d'entêtants parfums,
Visite aussi les nombreuses cités de l'Égypte
Pour t'y instruire, t'y initier auprès des sages.
Et surtout n'oublie pas Ithaque.
Y parvenir est ton unique but.
Mais ne presse pas ton voyage
Prolonge-le le plus longtemps possible
Et n'atteint l'île qu'une fois vieux,
Riche de tous les gains de ton voyage
Tu n'auras plus besoin qu'Ithaque t'enrichisse.
Ithaque t'a accordé le beau voyage,
Sans-elle, tu ne serais jamais parti.
Elle n'a rien d'autre à te donner.
Et si pauvre qu'elle te paraisse
Ithaque ne t'aura pas trompé.
Sage et riche de tant d'acquis
Tu auras compris ce que signifient les Ithaques.

Poème de Constantin Cavafy écrit à Alexandrie en 1911.

Le chemin vers Ithaque par Jacques Lacarrière

Écrit loin d'Ithaque mais au cœur de la véritable Odyssée. Je l'ai traduit moi-même pour pouvoir côtoyer au plus près les images du poète, naviguer vent debout en ses phrases et ses vers car jamais poème n'a dit tant de choses en si peu de mots. Surtout, jamais poème n'a autant rajeuni en inversant son sens le plus vieux mythe de la Grèce. Sens inversé, oui, sens retourné du grand poème du Retour car ce texte dit exactement l'inverse des mythes habituels du voyage qui tous dérivent peu ou prou de ceux de l'*Odyssée*. On pouvait croire, jusqu'à Cavafy, que le but réel d'Ulysse était de se rendre à Ithaque, de retrouver sa femme, son foyer, son trône et ses sujets et que les mille incidents, accidents du parcours étaient autant d'obstacles inutiles, et de retards malencontreux. Il n'en est rien, du moins aux yeux de Cavafy. Il exprime ici dans *Ithaque* le sens, le message implicites de l'*Odyssée* à savoir que l'essentiel d'un voyage n'est pas son but mais le voyage lui-même. Ithaque n'est ici que le prétexte d'un retour qui devient, par les épreuves traversées, un véritable retour sur soi-même. Loin d'être des obstacles ou des empêchements, ces épreuves deviennent des sources de salut ou de connaissance et c'est pour elles, par elles, que le voyage prend son sens. Voilà ce que nous dit - bien mieux que je ne l'exprime ici - Cavafy dans ce merveilleux texte, voilà pourquoi Lestrygons et Cyclopes deviennent soudain des monstres illusoire (puisque c'est nous qui les forgeons) mais d'autant plus difficiles à vaincre qu'ils sont une part de nous-mêmes. Si nous sommes à la fois Ulysse et les Sirènes, à quoi sert de boucher nos oreilles à la cire, puisque leur chant est aussi notre chant intérieur ? Si nous sommes à la fois Ulysse et Polyphème, est-il possible de crever l'œil du Cyclope sans nous aveugler nous aussi ?

C'est une lecture neuve de l'*Odyssée* que propose ici Cavafy, même s'il ne s'attarde guère sur la plupart des épisodes. En faisant du voyage lui-même (et non de l'arrivée à Ithaque) la raison d'être du retour, il intériorise les données du mythe, mue les monstres en images saisissantes de nos peurs ou de nos désirs, réactualise à chaque instant et pour chaque voyage les épreuves d'Ulysse. Tout retour vers Ithaque est donc aussi un retour sur nous-mêmes, un apprentissage du monde, des hommes et des monstres qui nous mène en son terme au seuil ou au cœur de la connaissance. Car en nous, depuis toujours, habitent des Lestrygons et des Cyclopes, chantent des sirènes, prophétisent des Circé et soupirent des Calypso. Qu'il importe de rencontrer, d'affronter et de vaincre soit en les effaçant soit en les intégrant à notre vie. Nulle Odyssée ne dit qu'une fois de retour à Ithaque, Ulysse a oublié Calypso ou Nausicaa, même dans les bras de Pénélope. On peut aveugler le Cyclope, comme le fit Ulysse dans l'*Odyssée* ou s'en faire un allié en se conciliant son instinct et disposer ainsi d'un troisième œil ! Il y a mille solutions à l'apprentissage de soi-même puisqu'il y a autant d'épreuves que de peurs ou que de désirs, autant de Calypso qu'il y a d'îles et qu'il y a d'Ulysse.

Cavafy nous oblige à relire l'*Odyssée* à partir d'un simple poème et, surtout, à chercher nous-mêmes où est notre propre Ithaque. Car Ithaque est le contraire d'une terre promise. C'est ce lieu, ce désir qui murmurent en nous : invente-moi puis cherche-moi. Il est donc inutile de se rendre à Ithaque pour y retrouver Pénélope. Mais attention : si, par paresse ou par fidélité au mythe, vous inventez à votre tour une Calypso, sachez bien qu'il faudra la quitter un jour. Et si vous inventez une Pénélope, qu'il vous faudra la retrouver. Inverser un mythe, c'est encore y croire. Au terme du poème de Cavafy perce un nouveau mythe odysseén, à savoir que le vrai voyageur n'a plus que faire d'une Ithaque. Car quelle que soit la terre qu'il abordera au bout de ses épreuves, elle sera, immanquablement, le pays de sa véritable origine.

Si, malgré les remarques et les conclusions précédentes, vous souhaitiez malgré tout retrouver le chemin vers l'Ithaque d'Ulysse, il va de soi que vous découvrirez une île uniquement peuplée de souvenirs et de fantômes. Vous ne trouverez plus rien sur le rivage, si ce n'est, sous forme de coquillages minuscules et brisés, l'émiettement nacré des mythes fossilisés. Ne vous étonnez surtout pas de voir les hôtels se nommer *Ulysse* ou *Pénélope*, les restaurants *Chez Télémaque* et le

night-club s'éclairer le soir d'un néon *Aux Prétendants*. C'est là le sort des mythes quand ils sont morts : n'ayant plus rien à enseigner, ils deviennent de simples enseignes.

Il n'est qu'un seul endroit où l'on peut - si l'on y tient vraiment - retrouver le fantôme d'Ulysse : sur les pentes du mont Niritos, au nord de l'île, juste au-dessus de Port-Polis qui a gardé son nom antique. Les archéologues anglais y ont exhumé un palais mycénien dont les vestiges affleurent encore. Mais ce n'est pas la vraie demeure d'Ulysse.

Tout autour du palais et jusqu'au bord de la mer, poussent en automne de grandes scilles, hautes jacinthes aux fleurs légèrement violettes qui aiment les terrains secs et rocaillieux.

Les grappes florales fleurissent à tour de rôle si bien que les scilles gardent longtemps leurs fleurs, parfois jusqu'au cœur de l'hiver. Elles sont sensibles au moindre vent mais toute vieille Ithaquienne, si vous en rencontrez, vous expliquera que le vent n'a rien à voir là-dedans. Si ces fleurs bougent, frissonnent si curieusement, c'est que les âmes des morts viennent, invisibles, les butiner. Depuis ce temps, j'ai souvent observé les scilles pour voir si elles frissonnaient par temps calme. C'est ici, sur ce mont perdu, au milieu de ces jacinthes hantées, c'est ici que gît le cœur de l'ultime Ithaque. Tout le reste n'est que néon, c'est-à-dire néant. C'est là que me mena mon chemin vers Ithaque : sur cette montagne déserte, à la rencontre d'une fleur fragile, jaillie de la contrée des morts, à la rencontre de l'âme toujours butinante d'un voyageur nommé Ulysse.

Odyssée seconde et grande,
plus grande que la première peut-être. Mais, hélas,
sans Homère, sans hexamètres.

Elle était petite, sa maison natale,
petite, sa cité natale,
et son Ithaque tout entière était petite.

L'affection de Télémaque, la fidélité
de Pénélope, la vieillesse du père,
ses amis d'antan, l'amour
de son peuple dévoué,
le bonheur du repos familial
sont entrés, tels des rayons de la joie,
dans le cœur du navigateur.

Tels des rayons ils ont disparu au couchant.

La soif
s'est éveillée en lui de la mer.
Il haïssait l'air de la terre ferme.
Les fantômes de l'Hespérie
Troublaient son sommeil la nuit.
La nostalgie l'a envahi
des voyages, et des arrivées
matinales aux ports où,
avec quelle joie, tu pénètres pour la première fois.

L'affection de Télémaque, la fidélité
de Pénélope, la vieillesse du père,
ses amis d'antan, l'amour
de son peuple dévoué,
et la quiétude et le repos
familiaux lui pesèrent.
Et il partit.

Alors que les côtes d'Ithaque
s'évanouissaient peu à peu devant ses yeux,
et qu'il voguait à pleines voiles vers le couchant,
vers les Ibères, vers les colonnes d'Hercule, -
loin de toutes les eaux achéennes, -
il sentit qu'il revivait, qu'il
rejetait les liens accablants
des choses connues et familières.
Et son cœur d'aventurier
s'en réjouissait froidement, vide d'amour.

Constantin Cavafy, *Seconde Odyssée*

Bibliographie

- BAILLET, Florence, *L'utopie en jeu. Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, CNRS.
- CAVAFY, Constantin, *Poèmes*, Gallimard, NRF, 1958.
- CITATI, Pietro, *La Pensée chatoyante*, Gallimard, Folio, 2004.
- DANTE, *La Divine Comédie*, Flammarion, GF, 2006.
- GAMBARO, Fabio, *L'Italie par ses écrivains*, Liana Levi, 2002.
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Hachette, 1972.
Le Bouc émissaire, Le Livre de poche, 1982.
- GRAVES, Robert, *Les mythes Grecs II*, librairie Fayard, 1967
- FENELON, *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, Folio, 1995.
- HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, La Découverte, 1982.
Homère, Revue Europe, n°865, mai 2001.
Homère, Magazine Littéraire, n° 427, Janvier 2004.
- KUNDERA, Milan, *L'ignorance*, Gallimard, NRF, 2003.
- MARAI, Sandor, *Paix à Ithaque*, Livre de poche, 2005.
- MONTANDON, Alain, *Le Retour d'Ulysse*, CRLMC, Université Blaise Pascal, 1999.
- MORAVIA, Alberto, *Le Mépris*, Garnier Flammarion, 1993.
- STEAD, Evangelhia (éd.), *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges*, Editions Jérôme Milon, collection Nomina, 2009.
- THIERIOT, Gérard, *Le retour d'Ulysse, la réunification allemande : deux façons d'en finir avec l'histoire. Ithaque de Botho Strauss*, CRLMC, Université Blaise Pascal, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, 1996.
L'Univers, les dieux, les hommes, Seuil, 1999.
Les Ruses de l'intelligence, la métis des Grecs, Champs Flammarion, 1974.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, 1986.
- WELLNITZ, Philippe, *Botho Strauss, homme de théâtre*, Editions Orizons, 2010.
- WINTER, Geneviève, *L'Odyssée, Homère*, Editions Bréal, Coll. Connaissance d'une œuvre, 2009.