

ILIADÉ PAULINE BAYLE

D'APRÈS  
HOMÈRE  ODYSSEÉE



La Comédie  
de Clermont  
Ferrand  
Scène nationale

## FICHE PÉDAGOGIQUE

# QUESTIONNEMENTS ET PROBLÉMATIQUES DRAMATURGIQUES

Voici quelques pistes pour préparer vos élèves à la représentation. Il s'agit moins de proposer des sources de connaissances – par ailleurs disponibles en abondance dans des ressources scolaires et internet – mais des questionnements qui façonnent l'horizon d'attente des spectateurs.

Il s'agira d'une part de mettre en résonance les thèmes de l'épopée homérique avec leurs possibles significations contemporaines et d'autre part de problématiser les questions relatives à l'adaptation théâtrale. Ainsi, cette fiche propose des pistes d'analyses et d'enjeux dramaturgiques pour favoriser un spectateur actif durant et après la représentation.

PAULINE  
METTEUSE

EN

BAYLE  
SCÈNE

---

L'ILIADÉ EST UN MONUMENT DE LA LITTÉRATURE ÉPIQUE DONT IL EST, À BIEN DES ÉGARDS, DIFFICILE DE CONCEVOIR UNE ADAPTATION THÉÂTRALE

---

*L'Iliade* et sa transmission sont enracinés dans une tradition orale : les aèdes chantaient les vers d'Homère devant un public qui les connaissait déjà par cœur ; on sait que les jeunes grecs apprenaient la langue dans les textes homériques. Or, cette dimension d'évidence populaire n'existe plus pour le lecteur contemporain : outre la distance historique et l'étrangeté culturelle, *L'Iliade* plus encore que *L'Odyssée* a été absorbé par une tradition littéraire classique fondée sur une transmission savante elle-même fondée sur une culture de l'écrit. Cette dimension populaire d'un texte vivant, transmis par le chant, susceptible de rassembler des foules autour du poème est donc bien loin de nous. Le premier défi du/de la metteur(e) en scène est donc de renouer avec l'essence lyrique du poème c'est-à-dire avec sa part « chantée ».

L'autre défi porte sur la dimension narrative du texte en lien avec son adaptation théâtrale. Un nouvel enjeu dramaturgique se pose alors : comment passer d'une dramaturgie de la parole narrée à sa mise en spectacle ? Paradoxalement, comme c'est le cas pour les grands textes classiques, la question de l'écart culturel ne remet pas en question l'autorité symbolique du texte mais la relance dans des impératifs de modernité qui doivent se résoudre à la fois sur le plan du sens et celui de sa mise en scène, c'est-à-dire sur le plan esthétique.

Comment transposer sous forme dialoguée et cadencée la geste homérique fondée sur le récit ? Avant toute projection, il s'agit de rappeler que dans la tragédie grecque, comme dans l'épopée homérique, l'action est narration ; c'est-à-dire qu'on raconte les actions plus qu'on ne les joue. On verra que Pauline Bayle utilise ce principe classique de la narration en alternance avec la mise en jeu de scènes dialoguées.



Autrefois chant populaire, les thèmes de *l'Illiade* nous apparaissent souvent d'un intérêt lointain parce que nous le lisons à l'aune de valeurs qui n'étaient pas concevables pour les grecs. En effet, notre ère moderne a du mal à comprendre des comportements humains dont il importe de rappeler qu'ils précèdent la création des morales judéo-chrétiennes sur lesquelles nous appuyons la plupart de nos jugements. Il est difficile pour le contemporain pacifiste que nous prétendons être d'appréhender la notion de « belle mort » ou de « juste combat ».

Ce qu'il faut comprendre : au temps d'Homère, les dieux sont bellicistes. On rappelle justement que ce sont eux qui ont réveillé la rivalité autour d'Hélène, ce sont donc bien eux qui sont à l'origine de la guerre de Troie. S'il faut donner une explication à ce comportement à l'image des hommes, c'est que les dieux apportent une réponse au principe de règne par la division : les grands divinités olympiennes - tout comme nos puissances politiques aujourd'hui - prospèrent sur les décombres. Les comportements des dieux sont à l'image des oligarchies masquées sous certaines de nos démocraties contemporaines.



Comment comprendre aujourd'hui que l'on puisse chanter la guerre ? Quel sens lui donner quand la plupart des écrits transmis par les programmes scolaires sont soit des écrits critiques, soit des chants pacifistes. Or *l'Illiade* est le récit de la guerre, de la place de l'homme dans le conflit armé, de la distribution de ses fonctions dans le champ de l'action, de la parole, de la réflexion et enfin de la place des Dieux dans l'ensemble de cette distribution. Cette étrangeté culturelle pour le lecteur contemporain l'oblige à se décentrer. Loin de tout perspective critique, *L'Illiade* invite à questionner le sens ontologique de la guerre.

La différence c'est que les combattants sont des princes, qu'ils ont des cuirasses dorées qui luisent sous le soleil. Leur combat doit revêtir l'application en action de l'honneur, du courage et de son exaltation par la beauté. Ils représentent ce que nous ne sommes plus, ce que nous admirons chez eux : l'héroïsme. Homère nous rappelle ceci : la guerre est un état naturel de l'homme. Vivre c'est tuer. L'héroïsme est le seul moyen individuel de s'élever. Pour l'acquérir, il faut se distinguer : le duel, l'aristie - le catalogue personnel des exploits - l'exhortation, l'acte désespéré, la harangue, sont de hautes valeurs personnelles. Nous n'oublions pas que le texte épique extrait l'acte exemplaire des actions ordinaires pour servir l'édification d'un peuple entier. Michel Déon le résumait ainsi « C'est le véritable honneur de la Grèce : une victoire de la qualité, de l'intelligence, du courage, du beau et du noble ».

L'épique n'a pas disparu de nos présentations. On peut même se demander s'il ne fait pas son retour à travers des genres populaires, au cinéma avec les grandes sagas mythico-fantastiques comme *Star Wars* ou *Le Seigneur des Anneaux*. Par ailleurs, la cadence épique

(étirement d'actions nombreuses déroulées en feuilletons, intrigues enchâssées) trouve son plein épanouissement dans le genre populaire des séries. Pour le spectateur contemporain, la durée ne fait donc plus obstacle. Au théâtre, les grands formats immersifs et hypnotiques comme *2066* de Julien Gosselin ou *La trilogie de sang* de Wajdi Mouawad, montrent cet attrait renaissant pour les « grands récits » et l'émotion épique. Rappelons ici cependant une différence significative : quelles que soient les « formules » contemporaines qui séduisent en cherchant à éveiller chez nous des émotions de nature épique, les raisons qu'elles invoquent sont toujours idéologiques. On réveille les spectres de l'épopée pour « conscientiser » le spectateur moderne. Dans *l'Iliade*, la guerre n'est ni idéologique ni politique, ni morale, ni religieuse. On ne lira jamais dans la bouche d'Achille ou de celle d'Ulysse que la guerre se fait au nom d'un dogme. La guerre de Troie n'est même pas territoriale ! On pourrait dire d'une façon moderne qu'Homère parle de la guerre comme une « ipséité », une chose en soi. A ce sujet, Sylvain Tesson écrit très joliment que « les dieux ont libéré un monstre dans le laboratoire de l'homme. »

Quel sens donner à l'épopée homérique et à l'épique aujourd'hui ? Pourquoi avons-nous besoin de héros ? Pourquoi avons-nous besoin de leur récit ? L'émotion épique est suffisamment rare dans le panorama de nos valeurs individualistes : parce que c'est une émotion d'exaltation, elle est collective, positive et populaire. Dans un monde en déconstruction où les valeurs traditionnelles sont dé-symbolisées, dans un monde qu'on ne peut saisir que dans l'incertitude du fragment, le héros apporte sens et cohésion. Pour un lecteur/spectateur contemporain, le réveil épique répond à une demande de mise en lumière d'un sens collectif sur lequel repose la refondation d'une morale. Cependant c'est exactement le contraire chez Homère : la guerre se décrit elle-même hors de toute causalité, hors de toute idéologie. Ni quête de la raison, ni séparation entre le bien et du mal. Seul a tort celui qui fait preuve de démesure aux yeux des dieux, seul accède à l'héroïsme celui qui se départage par ses actions nobles.

## SOURCES

---

Pierre Vidal-Naquet, *Le monde d'Homère*. Éditions Perrin collection tempus, 2000

---

Claude Mossé, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Points Seuil, 1984

---

Jean Pierre Vernant, « L'homme et la guerre » dans *L'homme grec*, Points Seuil, 1993

---

Sylvain Tesson. *Un été avec Homère*, France Inter version papier – Equateurs parallèles, 2017. Ou en Podcast à télécharger sur le site de France Inter. Écouter en particulier l'épisode 2 « La guerre notre mère » et « Est-on libre de sa destinée ? » « La fabrique du héros grec »

---

Pour l'approche de ce spectacle, nous recommandons l'Édition classique abrégée à L'École des loisirs

---

---

# Q U E L Q U E S PISTES D'ANALYSE POUR ORIENTER L'ANALYSE CHORALE

---

---

## ANALYSE CHORALE MODE D'EMPLOI

---

Nous proposons ici quelques étapes développées d'analyse du spectacle pour vous accompagner dans la réalisation de l'analyse chorale avec vos élèves. Les interprétations que nous proposons ne sont en aucune manière des analyses définitives. Il serait dommage de plaquer ou d'imposer aux élèves aussi bien la progression, les partis pris que les analyses elles-mêmes. Il est important de leur rappeler que les signes au théâtre sont et doivent rester ouverts à l'interprétation subjective et sensible. S'il faut les inviter à suspendre leur jugement pour entrer dans une réflexion plus avancée, il est tout aussi nécessaire de reconnaître avec eux le caractère polysémique des signes théâtraux tout en attirant leur attention sur la nature singulière de la réception de chaque spectateur.

Plutôt que dire, il s'agit ici de laisser dire et faire dire, c'est-à-dire de laisser les élèves exprimer librement par associations d'idées leurs impressions, de les laisser déployer leur imaginaire, et reconnaître la participation de leur propre culture dans la construction du sens. Ce croisement d'échanges est le cœur de la dynamique de l'analyse chorale.

---



---

## L'ENTRÉE EN ACTION

---

L'entrée dans la représentation est un effet de surprise. Les acteurs surgissent dans la file d'attente des spectateurs. Achille, Hector, Ulysse, Priam, tous les héros sont là parmi nous. Le conseil de guerre commence et nous sommes de la partie.

Immédiatement, on est frappé par la jeunesse des acteurs, par l'énergie et la puissance de propulsion de la voix d'autant plus frappante qu'elle se joue hors du cadre traditionnel de la scène, en adresse directe aux spectateurs. Cette entrée en action est politique ; il faut décider des armées qui participeront à la guerre. Dans le jeu de harangue, on pense au théâtre d'Agit- Prop.

Du point de vue de l'adaptation théâtrale, la scène est complexe car il faut nommer la myriade de personnages aux noms complexes qui participeront au conflit. L'astuce est trouvée : ce sont les spectateurs qui les incarnent. La file d'attente du public devient cohorte de guerriers, pris à partis, sommés, remerciés de s'engager dans la guerre auprès des grands princes. Aussi le spectateur est-il « embarqué » par le nom du personnage qui le désigne : ainsi être nommés nous rend membres actifs du collectif épique. Etre nom-

mé c'est entrer dans le jeu de la guerre et de sa cadence. Déjà, cette scène augurale donne le parti pris d'un théâtre populaire centré sur la puissance du jeu de l'acteur. On pense aux premiers spectacles du Théâtre du soleil sur la Révolution Française qui embarquait le public dans des déambulations tout aussi puissantes pour le transformer en spectateur « politique ». Par son efficacité théâtrale, cette scène augurale donne le ton d'un théâtre jeune, choral, populaire tout en étant engagé dans le respect et la valorisation de la langue homérique.

Pauline Bayle imagine un système de distanciation où ce n'est pas les personnages que nous voyons, ce sont des acteurs qui jouent des personnages.



## LA DÉMULTIPLICATION DES RÔLES ET L'ACTEUR PORTE-VOIX

Les sept jeunes comédiens de la distribution jouent tous les personnages de la geste épique: hommes, femmes et dieux, mais aussi chœur et narrateur. Ce principe de mise à distance est renforcé par le choix des jeunes comédiens qui jouent à inverser leur « genre ». Les déesses sont interprétées par les garçons qui s'amuse sur une tonalité héroï-comiques à carnavaliser la comédie humaine des Dieux. Achille est joué par une jeune femme androgyne au jeu puissant. L'effet dramatique est double: d'une part mettre à distance la représentation en neutralisant les effets psychologiques et la possible identification aux personnages, d'autre part valoriser le chant et la parole. L'identité de l'acteur soumise aux possibles interprétations s'efface au profit d'une mise en avant du texte et de la langue. L'acteur traduit en langage contemporain le registre de l'épopée: le spectateur dépasse son émotion personnelle (il n'y a pas d'identification), au profit d'une émotion plus collective adressée par des acteurs devenus porte-voix du chant épique.

Le jeu de l'acteur recherche à restituer la force, l'énergie de la parole héroïque. Son jeu n'est plus personnel, encore moins individuel. Les sept comédiens sont soumis aux mêmes conventions théâtrales: jeu choral face public, puissant, texte propulsé proche de la déclamation, travail organique sur le texte respecté dans une traduction littéraire. Comme une totalité collective, ils incarnent cette « puissance de raconter » dans un langage scénique qui rejoint sans l'imiter l'esprit du poème homérique.

Le texte homérique contient le paradoxe d'une forme narrative versifiée et lyrique (voir en première partie de dossier les enjeux relatifs à cette question).

Pour traiter scéniquement cette question Pauline Bayle imagine en alternances 3 types d'énonciation dramatique différents:





1. La mise en espace du récit : Pauline Bayle choisit de garder des parties narratives de l'épopée. Par exemple, de façon surprenante et inattendue, les scènes de guerre qu'on aurait plutôt imaginé transcrites en scène d'action, sont pleinement assumées dans la puissance du récit. Comme dans le théâtre antique, la dimension spectaculaire naît de l'imagination suscitée par l'évocation de la choralité des acteurs. Il n'est pas question de bienséances (on rappelle que ce concept n'existe pas chez les grecs) mais sûrement d'une volonté de respecter et de convoquer la force originelle de la narration épique : puissance de l'émotion collective, force de l'imaginaire visuel suscité par la langue et ses images. Mais aussi parti pris assumé de porter haut la beauté du Verbe en l'assumant comme poème à dire.

avec le personnage. Ce dernier, n'est plus sujet d'un récit, il devient héros de sa propre parole. Cette transposition dans la réécriture du texte garantit la proximité avec la représentation et le plaisir qui va avec elle.



2. Du récit à la scène : la transposition du Il au Je : Certaines scènes originellement traitées sur le mode narratif chez Homère sont transposées en scène. L'acteur endosse une parole à la première personne : il devient le narrateur des actions de son personnage. Ce procédé épique au sens brechtien (qui permet de mettre à distance le personnage de son propre jeu) garantit surtout une grande proximité du spectateur

3. Le dernier dispositif, plus classique, est la transposition du récit en scène dialoguée. Par exemple, la mise en scène des dieux va dans le sens assumé d'une mise en scène héroï-comique qui singe la vie capricieuse des dieux grecs. En ce sens le jeu dialogué et l'incarnation parodique des personnages fonctionne avec une esthétique du vaudeville qui tranche avec les tonalités, les autres formes d'énonciation, moins légères et surtout plus proches du format épique.

Ainsi, le principe d'alternance – scène narrée/scène jouée garantit une réelle dynamique dramaturgique. L'adaptation réussit de façon très efficace et subtile à tenir le spectateur dans un jeu contemporain qui réinvente tout en respectant l'esprit et la langue d'Homère. Le principe de plaisir lié au fait de se faire jouer et raconter une histoire est associé à l'exigence d'un haut respect de la langue et de la culture homérique.





## L'ESPACE

L'exploitation de l'espace scénographique s'appuie sur une esthétique de l'épure. Quelques chaises, des accessoires élémentaires, des variations de lumière pour définir des lieux et/ou l'atmosphère de l'action jouée. La choralité des acteurs définit également les différentes énonciations théâtrales: espace de la guerre ou espace du récit de la guerre. Les accessoires élémentaires sont utilisés de façon métaphorique pour déterminer une situation ou caractériser un personnage. La perruque ou un soutien-gorge à paillettes pour le carnaval des déesses, quelques seaux remplis de sang pour suggérer la violence et l'espace sacrificiel de la guerre. On pense à l'esthétique de l'espace vide de Peter Brook: la théâtralité ne naît pas de la représentation d'une scénographie spectaculaire, ni des signes complexes qui pourraient se dégager de ses divers agencements, mais de la recherche minimaliste et essentialiste de quelques objets et du jeu de l'acteur. La force visuelle vient du travail du spectateur lui-même et non des effets de « scénographie ».

On remarquera que le travail des accessoires suggère également de manière métaphorique une géographie des éléments naturels très présents chez Homère: sang, terre, eau et feu sont représentés alors qu'on remarquera par exemple qu'il n'y a pas d'épée pour jouer le combat. L'accessoire ne fonctionne pas comme objet signifiant mais comme métaphore; on pourrait même dire qu'il fonctionne avec la puissance évocatoire du vers poétique.

## VIDE

## UNE ESTHÉTIQUE DE L'HÉRITAGE

Par les choix de mise en scène Pauline Bayle se place dans la mise en œuvre d'un langage scénique contemporain hérité des grandes figures tutélaires du théâtre brechtien: nous avons évoqué Peter Brook pour le traitement de l'espace mais aussi pour l'attachement aux grands récits fondateurs auquel le dramaturge anglais est attaché depuis la mise en scène du *Mahabarata*.

La dimension épique d'un texte porté par une jeunesse engagée qui réinvente un langage codé avec une économie de moyens rappelle les premières mises en scène du Théâtre du Soleil. Plus récemment, on pense aux tragédies de Wajdi Mouawad: le goût affirmé contre les avant-garde d'un théâtre de récit associé à une croyance quasi mystique en la toute-puissance du Verbe. Dans le choix de mettre en scène Homère, il y a sûrement une façon de se positionner à rebours des avant-garde en promouvant un théâtre d'épuration et d'héritage: on pense à ces chaises d'écoliers en bois, symbole explicite des économies de moyens et du premier objet dont on fait « école » dans les cours de théâtre. « Faire théâtre de tout » de façon « élitaire »: la leçon d'Antoine Vitez pourrait également convenir à cette mise en scène de *l'Iliade*.

## RESSOURCE COMPLÉMENTAIRE

---

ENTRETIEN DE PAULINE BAYLE  
[bitly/cc-iliadeodyssee](https://bitly/cc-iliadeodyssee)

---

EXERCICES DE PRATIQUES ARTISTIQUES  
Endosser la puissance du texte de guerre: endosser la parole héroïque. À partir d'extraits choisis de *Illiade* on peut transposer la narration à la première personne puis demander aux élèves de lire en amplifiant progressivement la puissance et la cadence de lecture.

On peut également travailler sur la distribution chorale: un même personnage, une même voix peut être prise en charge par plusieurs élèves.

---

ROMAN PHOTO DE LA GUERRE  
On peut demander aux élèves de reconstituer le récit de *Illiade* en reprenant une narration théâtralisée sous forme de roman-photo. 10 tableaux réalisés sous la contrainte d'images immobiles, chacune venant prendre en charge un épisode marquant de *Illiade*. On s'appuiera avec eux sur la mémoire du spectacle pour recomposer le récit. Cet exercice a fait l'objet d'un atelier lors de la formation du 9 et 10 octobre 2019 animée par Christophe Luiz et Amélie Rouher.

---

PHOTOS DU DOSSIER © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

---

Dossier pédagogique réalisé par Amélie Rouher, professeur de lettres, correspondante culturelle auprès de la Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, missionnée par le rectorat – novembre 2019  
[amelie.rouher@ac-clermont.fr](mailto:amelie.rouher@ac-clermont.fr)



## Contact scolaire

Laure Canezin

Chargée des relations avec les publics  
[l.canezin@lacomediuedeclermont.com](mailto:l.canezin@lacomediuedeclermont.com) - t. 0473.170.180

*La Comédie  
de Clermont  
Ferrand  
scène nationale*