

Université de Montréal

Les chants du retour de Harambat : les enjeux de la réécriture de l'*Odyssée* en bande
dessinée

Par

Philippe Legault

Département de littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts en littératures de langue française

Août 2018

© Philippe Legault, 2018

Résumé

Ce mémoire se penche sur la réécriture des derniers chants de l'*Odyssée* que propose Jean Harambat dans *Ulysse, les chants du retour*, publié chez Actes Sud en 2014. Cette bande dessinée se distingue par son inclusion de métarécits au sein même de l'album dans le but d'éclairer mais aussi de questionner le texte source en explicitant, notamment par le truchement des figures d'historiens, tels Jean-Pierre Vernant et Jacqueline de Romilly, les difficultés liées à son interprétation et à sa réécriture.

Nous présentons, dans ce mémoire, une analyse de l'album de Harambat qui se centre sur les enjeux identitaires et relationnels de la figure d'Ulysse, tout en offrant une réflexion sur la place des récits antiques dans la modernité ainsi que sur les nouvelles formes que peuvent prendre ces récits afin de persister dans l'imaginaire collectif. Nous nous attachons en particulier aux métarécits qui représentent le trait le plus distinctif de cette adaptation du texte homérique. Nous nous penchons sur la spécificité du médium de la bande dessinée afin d'explicitier comment l'image et le texte peuvent se compléter, de manière à rendre compte des complexités du texte homérique et de son rapport à l'identité.

Un corpus secondaire composé d'albums parus dans les mêmes années que *Les chants du retour* permet également de rendre compte de la diversité des réceptions de l'*Odyssée* au sein de la bande dessinée d'aujourd'hui. Ce mémoire se penche ainsi sur la pertinence des récits antiques dans notre contemporanéité en rendant compte des thèmes de la transmission et de la filiation, présents chez Homère et développés de manière à la fois respectueuse et imaginative par Harambat.

Mots-clés : Ulysse, Odyssée, Harambat, bande dessinée, réécriture

Summary

This thesis focuses on Jean Harambat's album *Ulysse, les chants du retour*, published by Actes Sud in 2014. This comic book, which adapts the last chapters of Homer's *Odyssey*, distinguishes itself by its inclusion of metanarratives inside the main story which put into question the original text, notably by its use of historian figures, like Jean-Pierre Vernant and Jacqueline de Romilly, by explicating the difficulties linked to its adaptation.

We present, all along this thesis, a thorough analysis of Harambat's album while offering a reflection on ancient texts' place in today's world and of the new forms they can take as they persist in our collective imagination. We focus specifically on the metanarratives of Harambat's book that distinguishes that work from other adaptations. We also study closely the specific characteristics of comics' medium as to explicit how they can use pictures and text in a complementary relationship, as to show the complexities of Homer's text and its relationship to identity.

A secondary corpus has been formed with books published in the same years as *Les chants du retour* to consider the diversity of representations of the *Odyssey* we entertain in our contemporaneity's comic book world. This thesis communicates the relevance of the themes of transmission and legacy which are explored and developed by Harambat in a new and imaginative way while still being respectful of the original text.

Key words: Odysseus, Odyssey, Harambat, comic book, adaptation.

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Les enjeux de la réécriture dans <i>Les chants du retour</i>	8
Chapitre 2 : Aborder <i>Ulysse, les chants du retour</i>	16
Chapitre 3 : Les alliés d’Ulysse dans les chants XIV à XVII.....	33
Chapitre 4 : Ulysse au palais : Iros, les prétendants et le cyclope.....	58
Chapitre 5 : Les miroirs d’Ulysse : Pénélope et Jean-Pierre Vernant.....	89
Conclusion : L’héritage d’Ulysse dans la contemporanéité.....	117
Bibliographie.....	123

*Merci à Jean-Philippe Beaulieu pour sa patience, malgré tous les délais accumulés,
et à Florence et Andrea, pour les avoir causés.*

Introduction

Selon Queneau, toute grande œuvre narrative se rattacherait à l'une des deux facettes du cycle homérique. *L'Odyssée* serait un récit de temps plein¹, tandis que *L'Iliade* constituerait une recherche du temps perdu. Ulysse, présent dans les deux épopées, a tout autant connu un univers que l'autre, assumant le rôle de stratège lors de la guerre de Troie, puis, celui de voyageur sur le chemin du retour à Ithaque. Est-on heureux de revenir chez soi, après une errance de vingt ans, sur les champs de bataille autant que sur les mers, comme l'évoque Du Bellay dans le sonnet 31 des *Regrets* ? Lorsqu'Ulysse arrive à Ithaque, son périple est encore loin d'être terminé. Ulysse est-il encore lui-même après une si longue absence et autant d'épreuves ? Ithaque et les gens qu'il a laissés derrière lui sont-ils encore les mêmes ? Non seulement ces questions ont-elles fait l'objet de diverses réflexions sur le sens de l'issue du voyage², mais elles ont nourri, au fil du temps, les réinterprétations et réécritures de *L'Odyssée*. L'album *Ulysse, les chants du retour* de Jean Harambat se penche précisément sur ces questions du retour après l'exil³.

Cet ouvrage, désigné comme une bande dessinée par la maison d'édition, mais souvent qualifié de roman graphique par les auteurs de compte rendu⁴, reprend les chants XIII à XXIV, qui relatent le retour d'Ulysse à Ithaque. Couronnée par le prix de la BD 2014 du

¹ Raymond Queneau, « Bouvard et Pécuchet » (1947), dans Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, St-Amand, Gallimard folio classique, 2015 [1881], p. 48.

² Notamment dans la perspective du retour au foyer en tant que réintégration du soi. Voir notamment Titus Burckhardt, « Le retour d'Ulysse », *Études traditionnelles*, vol. 80, n° 363, 1979, p. 12-20.

³ Jean Harambat, *Ulysse, les chants du retour*, Arles, Actes Sud, 2014, 240p.

⁴ Dans ce mémoire, nous utiliserons « bande dessinée » comme le terme le plus général pour désigner tout récit relevant d'un « art séquentiel » qui consiste à réunir sur une planche des images solidaires les unes des autres (Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 21). Au sujet de la difficulté à définir cet objet, voir Éric Dacheux, « Introduction générale » au dossier « La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu », *Hermès, La Revue*, vol. 54, n° 2, 2009, p. 11-17.

magazine *Le Point*, ainsi que le prix Château de Cheverny 2015 de la BD historique, cette œuvre insère, dans le récit homérique, des micro-récits de nature métadiégétique mettant en scène des hellénistes notoires (Jean-Pierre Vernant, Jacqueline de Romilly) ainsi que des habitants de l’Ithaque moderne qui servent à « éclairer les dilemmes qu’eut à affronter Ulysse, mais également [à] préciser le sens de cette aventure pour le lecteur contemporain⁵». Ces commentateurs rythment la diégèse et guident notre lecture en établissant des parallèles entre les actions d’Ulysse et certains événements de l’histoire récente (notamment le retour en France du journaliste Jean-Paul Kauffman après son emprisonnement au Liban entre 1985 et 1988), de manière à souligner qu’Ulysse est encore une figure d’intérêt pour la sensibilité d’aujourd’hui, comme le suggère Harambat grâce à des références aux adaptations récentes de l’*Odyssée* en bande dessinée, au cinéma et en littérature.

Car *Les chants du retour* ne sont pas une publication anecdotique sortant de l’oubli un matériau ancien. Ulysse est encore bien présent dans la sphère culturelle contemporaine, comme le montre la parution récente de récits tels *La fille d’Ulysse* (Marie-Pascale Huglo, 2015), *Le voyage d’Ulysse* (Yvon Paré, 2013) et *Heureux qui comme Ulysse* (Alain Poissant, 2012). On le retrouve aussi bien dans la littérature jeunesse (que ce soit dans les versions simplifiées, les réimaginations de l’*Odyssée* ou encore dans des encyclopédies pour enfants), où son apparition sert principalement une mission pédagogique, que dans le cinéma grand public ou les séries télévisuelles⁶. Dans le seul domaine de la bande dessinée,

⁵ Joël Dubos, « Ulysse, les chants du retour, par Jean Harambat », BDZoom, mis en ligne le 20 octobre 2014. En ligne : <http://bdzoom.com/79310/bd-de-la-semaine/%C2%AB-ulyse-le-chant-du-retour-%C2%BB-par-jean-harambat/>

⁶ Par exemple, *Odyseus*, série télévisée en 12 épisodes réalisée par Stéphane Giusti en 2013.

pensons notamment à l'*Ulysse* de Sébastien Ferran⁷ ou à celui de Christine Palluy et Benjamin Adam⁸, adressé à des lecteurs plus jeunes, sans compter des ouvrages en préparation comme celui de la collection du journal *Le Monde*⁹. Mentionnons également les nombreux albums qui, sans reprendre la trame du texte homérique, y font allusion en utilisant l'univers grec antique à des degrés variés, comme *Little Odyssée* de Fred Bernard¹⁰, qui met en scène des jeunes poursuivis par la police, ou encore *Les voyages d'Ulysse* d'Emmanuel Lepage¹¹, qui relate les aventures, à la fin du XIX^e siècle, d'une femme, capitaine de l'Odysseus, qui n'est pas sans faire penser à Ulysse.

Si, dans les réécritures bédéistiques de l'*Odyssée*, l'épisode du cyclope Polyphème est l'événement le plus souvent mis en relief – ce qui permet d'illustrer non seulement la ruse d'Ulysse mais également le genre de décors que trace le récit homérique tout au long du voyage, l'ouvrage de Harambat, en relatant le seul retour à Ithaque, délaisse les péripéties surnaturelles de l'épopée pour se centrer sur les enjeux humains de l'expérience d'Ulysse. L'auteur privilégie une structure narrative accueillant la voix de divers commentateurs qui sont mis en rapport direct avec l'homme aux mille ruses de manière à montrer qu'Ulysse nous touche encore malgré la distance temporelle qui nous sépare du texte original. En faisant une place significative à l'île d'Ithaque et à ses habitants d'aujourd'hui, Harambat souligne d'ailleurs le caractère problématique de l'héritage homérique dans la société grecque moderne, où la culture semble délaissée.

⁷ Sébastien Ferran, *Ulysse*, Paris, Emmanuel Proust Éditions, 2002-2004.

⁸ Christine Palluy et Benjamin Adam, *Ulysse*, Toulouse, BD Kids (éd. Milan), 2012.

⁹ *Les Grands Classiques de la littérature en bande dessinée*, Le Monde.fr, En ligne : http://mobile.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2017/01/12/les-grands-classiques-de-la-litterature-en-bande-dessinee_5061397_4420272.html?xtref=http%3A%2F%2Fm.facebook.com%2F

¹⁰ Fred Bernard, *Little Odyssée*, Bruxelles, Casterman, 2008.

¹¹ Emmanuel Lepage, *Les voyages d'Ulysse*, Paris, Daniel Maghen, 2016.

L'album de Harambat ne cesse de multiplier les références aux différentes représentations d'Ulysse, se questionnant sur la réception et les interprétations d'Ulysse à travers divers médiums. Dans ce même esprit, il semble opportun, au fil de notre analyse de l'ouvrage de Harambat, de faire référence à d'autres livres récents illustrant la diversité des variantes d'Ulysse que l'on retrouve en bande dessinée. Nous utiliserons principalement *Ulysse 1781*¹², qui transpose l'*Odyssée* peu après la Guerre d'Indépendance américaine, et le deuxième tome de *Socrate le demi-chien*¹³, album satirique faisant dialoguer les personnages d'Héraclès et d'Ulysse. Ces ouvrages, assez proches dans le temps de celui de Harambat, permettront de comprendre la place médiane qu'occupe *Les chants du retour* dans le spectre des stratégies d'actualisation de l'œuvre homérique, entre écriture paraphrastique (Béatrice Bottret et Émilie Harel, *Les aventures d'Ulysse*, tome 2 – *Le retour à Ithaque*, Tournai, Casterman, 2015) et transposition ludique (*Socrate le demi-chien*). En effet, *Les chants du retour* proposent une relecture de l'original à la fois respectueuse (le matériau narratif est bien celui de l'*Odyssée*) et imaginative (par certaines libertés dans la structuration du récit et, surtout, par les éclairages variés que jettent les métarécits sur le texte source). Tout au long de notre analyse, nous ferons dialoguer les trois ouvrages en nous penchant sur la caractérisation des personnages et leur dynamique relationnelle, qui est si importante dans l'original. De cette manière, nous serons en mesure de rendre compte des distinctions entre notre corpus principal, qui offre une lecture fidèle et optimiste du récit homérique, et notre corpus secondaire, bien plus iconoclaste face à l'hypotexte.

¹² Xavier Dorison et Éric Hérenguel. *Ulysse 1781: Le cyclope*, Paris, Delcourt, tome 1, 2015 ; tome 2, 2016.

¹³ Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien, tome 2 : Ulysse*, Paris, Dargaud, 2004.

Une recherche portant sur la réécriture doit forcément s'appuyer sur les notions d'intertexte et de paratexte développées par Gérard Genette (et que nous survolerons brièvement dans le premier chapitre, consacré aux enjeux narratifs et formels de l'ouvrage), de manière à mettre en lumière la façon dont, relativement à l'hypotexte que représente l'*Odyssée*, *Les chants du retour* refaçonnent la figure d'Ulysse et mettent ses actions en récit. Nous utiliserons également *Dans l'œil du miroir* de Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant¹⁴ afin de saisir la figure d'Ulysse telle que la conçoivent les spécialistes d'aujourd'hui, en plus de permettre un dialogue entre le Vernant historien et le Vernant fictionnel qui, en raison de sa présence dans bon nombre de micro-récits de l'ouvrage de Harambat, devient, pour le bénéfice du lecteur, le principal commentateur du texte homérique.

Au cours de ce mémoire, nous nous pencherons donc sur les modalités de la présence d'Ulysse dans *Les chants du retour* et, un peu plus largement, mais de manière très partielle, dans la bande dessinée contemporaine. En focalisant le récit sur le retour à Ithaque, l'album de Jean Harambat met en lumière un héros au crépuscule de son aventure, bien différent du jeune père parti vingt ans plus tôt à Troie. Tout en se centrant sur le dénouement du texte source, *Les chants du retour* n'en font pas moins appel à de nombreuses analepses afin de revenir sur le voyage qui a transformé Ulysse en vieillard. Il convient de se demander comment Harambat manie les effets analeptiques et proleptiques, qui ne sont pas étrangers au texte homérique original, mais qui dialoguent ici avec d'autres raccourcis temporels, ceux que proposent les interpolations formées par les métarécits.

¹⁴ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

En ne retenant que les derniers chants du texte homérique, l'ouvrage fait du motif du retour, devenu éponymique, l'élément central de l'histoire d'Ulysse. Dès l'arrivée à Ithaque, l'identité et le retour sont confrontés l'un à l'autre. Nous nous pencherons donc en premier lieu, principalement dans le chapitre 2, sur les éléments d'Ithaque qui, par leur permanence, permettent à Ulysse de reconnaître son pays. La terre d'Ithaque devient elle-même un élément de l'identité du héros. L'île évolue tout au long de l'*Odyssée* et perdure dans la contemporanéité puisqu'elle est encore présente, à notre époque, dans *Les chants du retour* de Harambat. Ithaque ne touche alors plus seulement Ulysse et devient un moteur d'identité tout au long de l'album, définissant aussi bien ses habitants que sa littérature. Le chapitre 3, quant à lui, sera consacré à la façon dont le récit met en scène les différents alliés qu'Ulysse se fait afin d'effectuer son retour. De manière complémentaire, le chapitre 4 se centre sur les adversaires, principalement les prétendants qui courtisent Pénélope. Cette dernière fait l'objet d'une réflexion dans le chapitre 5, portant sur les miroirs d'Ulysse. En effet, tant dans l'original que chez Harambat, l'épouse jouit d'un statut privilégié qui fait d'elle une forme d'*alter ego* d'Ulysse. Mais c'est également à travers la figure de Jean-Pierre Vernant, en tant qu'intervenant de la métadiégèse, qu'une fonction spéculaire est mise en place, permettant de lier le passé au présent grâce au regard informé de ce spécialiste. À travers les interventions métadiégétiques que favorise le langage bédéistique, ce n'est pas seulement l'hypotexte qui est mis en lumière, mais aussi le travail du dialogue qu'on établit avec l'Antiquité, par le truchement de diverses voix qui commentent à la fois le mythe et ses résonances modernes. C'est l'importance de ce travail de glose que souligne l'auteur d'un compte-rendu : « Au-delà de l'excellente adaptation des chants du

retour d'Ulysse, cet ouvrage est un brillant hommage aux travaux des historiens, des intellectuels ainsi qu'un rappel sur leur attachement personnel avec l'objet de leur recherche¹⁵ ».

¹⁵ Owainpwyll, « *Ulysse, les chants du retour* de Jean Harambat », *Les boggans*, 20 février 2015. En ligne : <https://lesboggans.wordpress.com/2015/02/20/ulysses-les-chants-du-retour-de-jean-harambat/>

Chapitre 1

Les enjeux de la réécriture dans *Les chants du retour*

L'hypertextualité

Le voyage d'Ulysse est utilisé sous différentes formes dans la bande dessinée. La simple analogie ou référence est déjà en soi une forme hypertextuelle qui s'inscrit dans une chaîne de réécriture et participe à l'entretien du mythe. Au sein d'*Ulysse, les chants du retour*, l'utilisation de micro-récits métatextuels permet d'explicitier ce processus de réécriture puisque l'adaptation bédéistique du récit homérique est décortiquée dans ses métarécits, ajouts qui mettent en évidence l'héritage culturel que représente l'*Odyssée*. Bien que le récit homérique soit réécrit et que son adaptation en bande dessinée soit déjà en elle-même une modification apportée à l'hypotexte, le dialogue qui s'établit entre le récit homérique et les métarécits dans l'ouvrage de Harambat révèle un processus de réécriture où hypotexte et hypertexte semblent en perpétuel échange.

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette note que l'*Odyssée* est d'emblée une œuvre hypertextuelle puisqu'elle représente la continuation ou même l'épilogue de l'*Iliade*¹⁶. Après tout, la Télémaachie, c'est-à-dire le volet du récit qui relate les périples de Télémaque afin d'obtenir des nouvelles de son père, présente Ulysse comme le seul guerrier qui n'a toujours pas complété le voyage de retour, en énumérant les guerriers qui, eux, ont pu retourner dans leur domaine respectif. L'*Odyssée*, par sa nature hypertextuelle, est tout à la fois œuvre originale et prolongation d'une autre. Ce texte homérique s'inscrit toutefois

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Points, Paris, Le Seuil, 1982, p. 246.

au sein d'un univers mythologique qui concerne d'autres enjeux que l'*Illiade* et répond aux interrogations laissées après celle-ci quant au sens de l'exploit guerrier et de la gloire. De même, les métarécits se trouvant dans *Ulysse, les chants du retour* interrogent l'*Odyssée* en se penchant sur les problèmes de la figure auctoriale, de la représentation graphique d'Ulysse (aussi bien au cinéma, qu'en sculpture ou littérature imagée) et de l'inscription de l'univers homérique au sein de notre propre univers. D'une autre façon, *Ulysse 1781* et *Socrate le demi chien*, en transposant le récit homérique dans un nouveau contexte historico-géographique ou en satirisant le texte original, questionnent également leur hypotexte en considérant que ce dernier est familier aux lecteurs. Ainsi, ces réécritures relèvent de l'hypertextualité non seulement en raison de leur nature de réécriture, mais également parce qu'elles s'identifient en tant que réécritures, dévoilant leur richesse sémantique à ceux capables de se retrouver au sein de cet univers hypertextuel.

Hypertextualité et littérature jeunesse

Toutefois, pour comprendre les liens sémantiques qui unissent un hypotexte à ses hypertextes, les lecteurs et lectrices doivent avoir établi leur propre réseau référentiel afin de pouvoir apprécier la nature hypertextuelle des réécritures. Ce réseau peut, bien entendu, se développer à n'importe quel moment du parcours littéraire d'un individu. Bien plus qu'une simple réécriture de l'*Odyssée*, *Les chants du retour* se présentent comme un ouvrage critique permettant la découverte ou redécouverte du texte homérique en raison des métarécits qui viennent commenter le périple d'Ulysse. Cela n'est pas sans faire penser, mais à un degré de complexité plus grand, aux efforts que déploient les ouvrages jeunesse, avec une visée souvent pédagogique, pour expliquer cet imaginaire antique.

Plusieurs ouvrages cherchent ainsi à présenter aux jeunes lecteurs un éventail de récits provenant de la mythologie grecque et pouvant servir de tremplin à des lectures subséquentes. À cette fin, de nombreuses maisons d'édition considèrent la bande dessinée comme un outil particulièrement apte à la pédagogie. C'est le cas de la collection *La sagesse des mythes*¹⁷, de Luc Ferry, tout comme les *Contes et légendes de la mythologie grecque en bandes dessinées* de Stéphane Nappez aux éditions Petit à Petit¹⁸. Ces lectures permettent d'éveiller la curiosité du jeune lecteur tout en mettant en place les connaissances de base nécessaires à une représentation sommaire des grands mythes ou textes antiques, dont l'*Odyssée* d'Homère. Les héros se ressemblent d'une histoire à l'autre : ils sont courageux, forts et loyaux. Ce qui les distingue avant tout, ce sont leurs pouvoirs s'ils en ont. Ulysse, contrairement à Héraclès ou à Achille, ne possède pas de dons surnaturels, bien sûr. En se familiarisant avec le récit du cheval de Troie ou l'histoire de Polyphème, le jeune lecteur en vient à comprendre que le trait le plus saillant d'Ulysse est la ruse, une habileté tout à fait humaine.

Ces lectures destinées à la jeunesse sont d'ailleurs évoquées dans l'ouvrage de Harambat où la découverte de l'univers homérique par un enfant, au sein d'un métarécit, est présentée comme un moment charnière. Ce personnage d'enfant semble autant fasciné par le récit lui-même que par les illustrations accompagnant le volume qu'il consulte (voir les figures 30 et 31 au chapitre 4). De la même façon, le personnage de Julien, petit-fils de Jean-Pierre Vernant, représente une autre figure d'enfant qui découvre l'*Odyssée* grâce à

¹⁷ Voir notamment Luc Ferry, Didier Poli, Clothilde Bruneau et Giovanni Lorusso, *L'Odyssée, t. 1 : La colère de Poséidon*, Paris, Glénat, coll. « La Sagesse des mythes », 2017.

¹⁸ Stéphane Nappez et al. *Contes et légendes de la mythologie grecque en bande dessinée*, Paris, Petit à petit, 2010.

l'enseignement oral de son grand-père. *Ulysse, les chants du retour* valorise donc la découverte de l'hypotexte, en soulignant l'importance de faciliter l'accès des textes classiques aux néophytes.

Les ouvrages du corpus secondaire, au contraire, n'affichent pas un tel souci didactique. Ils se présentent davantage comme des textes visant un lectorat habitué à l'univers homérique. Aussi bien dans *Ulysse 1781* que dans *Socrate le demi-chien*, le mythe est substantiellement modifié, voire déconstruit : c'est ce jeu avec l'original qui constitue la source du plaisir de lecture. *Ulysse 1781*, par sa recontextualisation géographique et historique, modifie plusieurs éléments de l'hypotexte, qui ne pourront être décelés que par un lecteur aguerri. Bien que l'hypotexte soit évoqué à certains moments de l'ouvrage (notamment par la présentation d'une citation de l'*Odyssée*, comme le montre la figure 28 du chapitre 4), cette recontextualisation ne se révèle en général que pour ceux et celles pouvant faire une comparaison satisfaisante avec l'original. De même, *Socrate le demi-chien* est une satire mettant à mal les idées reçues en lien avec l'hypotexte. Bien qu'une connaissance générale du mythe soit suffisante pour apprécier le travail de Joann Sfar et Christophe Blain, le fait que l'histoire d'Ulysse se trouve confondue avec celle d'Héraclès (sans compter l'ajout du personnage original du chien Socrate qui pastiche la philosophie du penseur du même nom), nécessite une bonne compréhension de l'univers antique. La dimension pédagogique associée à la bande dessinée jeunesse ne se retrouve donc pas dans le corpus secondaire, contrairement à l'ouvrage de Harambat qui, sans viser explicitement un lectorat jeune, célèbre la découverte de l'univers homérique.

Ulysse, les chants du retour et le langage de la bande dessinée

Au sein des chapitres suivants, nous étudierons l'ouvrage de Harambat en comparant la réécriture du texte homérique aux métarécits qui accompagnent le récit du retour d'Ulysse. Si ces métarécits, qui commentent l'*Odyssée* en tentant de tisser des liens entre l'épopée antique et notre contemporanéité, ont une valeur pédagogique servant à la revalorisation de l'hypotexte, ils n'en sont pas moins également des enrichissements du texte source puisque, par leur seule juxtaposition, ils établissent de nouvelles relations qui sont portées par le dialogue entre image et texte que propose le médium bédéistique. Certains éléments graphiques reviennent sous forme d'écho à plusieurs endroits du récit de manière à former un leitmotiv reliant plusieurs moments du récit (voir les figures 11 et 12 du chapitre 3). Scott McCloud, dans son ouvrage *Understanding Comics*, considère la bande dessinée comme un art principalement séquentiel¹⁹. En raison de ce caractère séquentiel, la transition entre les cases et ce qui est retenu lors de cette transition est ce qui influence le plus la compréhension d'un récit bédéistique. Ainsi, lors de la lecture d'*Ulysse, les chants du retour*, le glissement du récit homérique vers les métarécits repose sur l'usage de codes formels différents, ce qui facilite la transition en indiquant au lecteur qu'on passe d'un régime narratif à un autre (voir, par exemple, dans le chapitre 2, la figure 6, qui montre bien le métarécit faire l'économie des cadres qui séparent les images dans la partie dévolue au récit homérique). McCloud distingue six formes de transition au sein de la bande dessinée²⁰. Si les premiers types de transitions (moment à moment, action à action, sujet à

¹⁹ Scott McCloud, *Understanding Comics, The Invisible Art*, New York, William Morrow Paperbacks, 1994, [1993]. Son ouvrage est également un prolongement du travail de Will Eisner qui, le premier à avoir utilisé le terme « art séquentiel », a beaucoup inspiré les ouvrages théoriques sur la bande dessinée. (Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, New York, Poorhouse Press, 1985.)

²⁰ Scott McCloud, *op. cit.*, p. 70-75.

sujet) sont récurrents au sein d'un même niveau diégétique, les transitions qui semblent les plus riches sont celles qui permettent de passer du récit homérique à un métarécit ou encore d'un métarécit à un autre. Dans notre analyse de l'ouvrage de Harambat, nous tenterons de rendre compte des choix sémantiques qui unissent les différents récits les uns aux autres pour former un tout chronologique cohésif. Les trois transitions de McCloud qui nous intéressent le plus, soit de scène à scène, d'aspect à aspect ou encore en *non sequitur*, facilitent les changements diégétiques tout en assurant un minimum de liens entre les éléments des récits.

Il serait possible de voir en chaque métarécit de l'ouvrage de Harambat une transition de scène à scène, puisque la plupart des métarécits possèdent un titre et forment donc des chapitres au sein du récit principal, qui se distinguent par un changement spatio-temporel important (bien que plusieurs des métarécits, surtout vers la deuxième moitié de l'album, se situent à Ithaque, tout comme l'action d'Ulysse). Cependant, il ne s'agit pas simplement d'un déplacement à travers le temps et l'espace puisque les métarécits se trouvant au sein de l'album mettent en scène des personnages réels que Harambat a rencontrés en élaborant son album et qui, désormais, ont rejoint la fiction²¹. Les transitions d'aspect à aspect permettent donc d'explicitier les liens qui unissent deux niveaux diégétiques, puisque des éléments thématiques présents dans chaque récit au moment de la transition amplifient les liens qui unissent récit homérique et métarécits. Le dernier type de transition, celui de la *non sequitur*, évoque la possibilité d'une transition dépourvue de sens. Or, comme le note

²¹ En entrevue, Harambat affirme avoir eu des échanges, en préparant son livre, avec François Hartog, Jean-Paul Kauffmann et Julien Blanc, le petit-fils de Vernant : Yohan Radomski, « Jean Harambat : “Tout le monde a quelque chose à dire sur Ulysse” », *ActuaBD*, 25 octobre 2014, En ligne : <http://www.actuabd.com/Jean-Harambat-Tout-le-monde-a>

McCloud au moment où il parle de ce procédé : « peu importe à quel point une image est dissemblable d'une autre, une sorte d'alchimie dans l'espace interstitiel peut nous aider à trouver un sens ou une résonance même dans les combinaisons les plus abracadabrantes²² ». Bien que certains métarécits semblent parfois s'insérer de manière arbitraire au sein de l'ouvrage, ils invitent le lecteur à se mettre à la recherche d'un sens. Au cours de notre analyse, nous tenterons de rendre compte des éléments pouvant lier ces différents niveaux narratifs. En raison du rôle de glose du texte homérique qu'assurent certains des métarécits, notamment ceux où interviennent différents experts tels que les hellénistes Jean-Pierre Vernant (figure 7) et Jacqueline de Romilly (figures 26 et 39), l'historien François Hartog (voir le commentaire qui suit la figure 13) ou l'architecte Bruno Mazzali (figure 22), on peut constater que le texte écrit joue alors un rôle central, permettant également de faciliter la transition là où l'image semble parfois orpheline.

Ulysse en image

Comme nous le verrons, tout au long de l'ouvrage de Harambat, c'est la reconquête de l'identité après l'exil qui définit cette réécriture du récit homérique, accentuant un aspect important de l'original²³. Ulysse, en devenant étranger à lui-même en sa propre demeure, doit réussir à tromper ses proches tout en parvenant à reconquérir ceux qu'il croit lui être restés loyaux. Ulysse, alors déguisé et ayant renoncé à son identité, doit-il donc changer d'apparence ? Alors que la magie d'Athéna aidait Ulysse dans l'hypotexte, les réécritures

²² Scott McCloud, *op. cit.*, p. 73. (nous traduisons)

²³ « De retour à Ithaque, Ulysse entre dans un processus de reconquête de son identité qui met en jeu bien des personnages, il lui faut tour à tour être reconnu par son chien Argos, son fils Télémaque, son père Laërte, sa nourrice Eurycleé, pour redevenir le maître et le chef d'une maison, le fils et l'héritier du pouvoir royal, le père. » C'est dans ces termes que Pauline Schmitt Pantel résume le fil conducteur de la dynamique du retour d'Ulysse dans son compte rendu de *Dans l'œil du miroir* de Frontisi-Ducroux et Vernant (*Annales, Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 5, 1999, p. 1199-1200).

subséquentes ne semblent pas satisfaites de cette explication. Quelle part du déguisement est due à la magie ? Où est le mérite d'Ulysse s'il y a intervention divine ? Ce questionnement quant à la nature et au sens de l'image d'Ulysse, particulièrement intéressant dans un médium qui intègre la dimension graphique, est explicité dans l'ouvrage de Harambat, qui rend compte non seulement des interrogations que soulève l'interprétation de l'*Odyssee*, mais également des problèmes suscités par l'adaptation de ce texte au cinéma, où l'image est également essentielle. Tout au long d'*Ulysse, les chants du retour*, la question de la représentation du mythe en image est évoquée, non seulement en raison de la nature bédéistique de l'ouvrage, mais également en faisant appel aux autres médiums graphiques (sculpture, peinture et cinéma). L'ouvrage de Harambat se présente ainsi comme un ouvrage qui fait dialoguer Antiquité et modernité au moyen de l'intermédialité.

Chapitre 2

Aborder Ulysse, les chants du retour

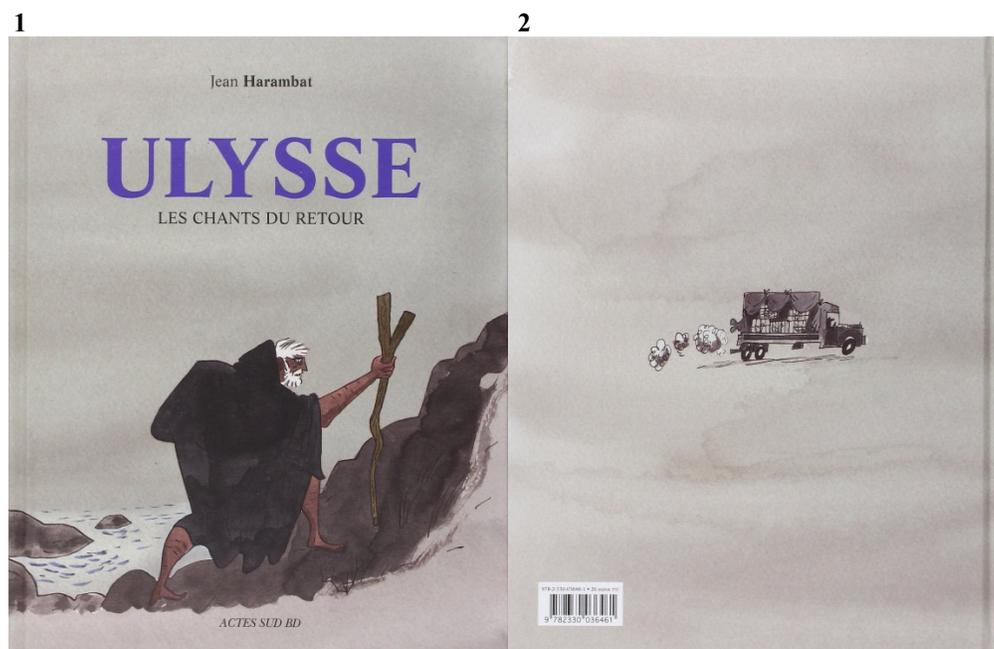
Le péritexte

En un seul volume, l'ouvrage de Harambat contient le récit homérique dans sa quasi-intégralité ; la sérialisation, pratique récurrente de l'univers bédéistique²⁴, n'est donc pas utilisée dans cette réécriture de la figure d'Ulysse. En première de couverture (voir la figure 1), Ulysse est le seul personnage présent avec son nom en majuscules renvoyant non seulement au protagoniste de ce récit mais également à l'hypotexte homérique puisque, rappelons-le, *Odysée* est une traduction d'*Odysseus*, le nom grec du roi d'Ithaque. L'ouvrage de Harambat, en annonçant qu'il se centre sur la seule figure d'Ulysse, revendique la même mission narrative que le texte d'origine c'est-à-dire, relater le voyage du héros après son départ de Troie. L'utilisation du sous-titre *Les chants du retour* ainsi que, dans l'image, la présence d'Ulysse âgé nous permettent de comprendre que c'est le retour à Ithaque qui constituera la matière centrale de ce récit. Ulysse est courbé par les années. Ses membres fatigués lui permettent néanmoins d'escalader la côte d'Ithaque. Son œil bleu est toujours perçant malgré sa vieillesse.

La quatrième de couverture, quant à elle, se distingue du reste du péritexte puisqu'on n'y trouve ni résumé, ni commentaires explicatifs ou réception critique, mais seulement l'illustration d'un petit camion transportant ce qui semble être un poulailler (voir la

²⁴ Sur les déterminismes de la série et du feuilleton en bande dessinée, voir notamment Jan Baetens, « Strip, série, séquences », *Transatlantica. Revue d'études américaines, American Studies Journal*, n° 1, 2010. Mis en ligne le 27 septembre 2012 : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4921>.

figure 2). C'est ce camion qui signale la dimension moderne de l'album. Non seulement par le statut de réécriture de ce dernier et donc, de réactualisation d'un matériau ancien, mais aussi par l'ajout de nouvelles trames narratives se situant dans un passé plus récent et qui font écho au récit homérique tout au long de la lecture. Ce même camion réapparaît dans l'épisode métadiégétique intitulé « Mon oncle » où Ulysse est représenté comme un allié des classes paysannes et ouvrières (nous reviendrons plus loin sur ce passage). C'est tout ce que nous trouvons en portant notre regard sur la seule couverture de l'album. Il nous faut donc, afin de poursuivre notre analyse, en ouvrir les pages.



© Jean Harambat, *Ulysse. Les chants du retour*²⁵.

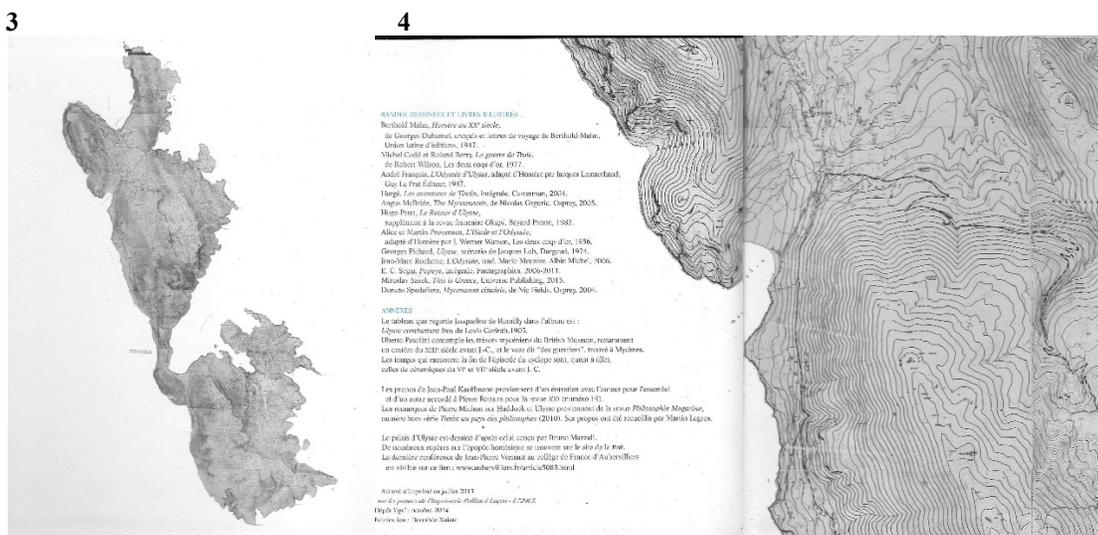
Figure 1 : première de couverture. Figure 2 : Quatrième de couverture
L'album renvoie, de chaque côté de sa couverture, à un niveau diégétique différent.

Sur la deuxième ainsi que sur la troisième de couverture, nous trouvons la même image : l'île d'Ithaque. Or, tandis que la deuxième de couverture nous montre la totalité de l'île, la troisième de couverture propose un détail de la carte qui se prolonge sur la page de garde

²⁵ Dorénavant, afin d'alléger la lecture, lorsque nous présenterons des citations ou des extraits, nous ferons référence à l'ouvrage de Harambat en utilisant le signe *UCR*.

adjacente (voir, plus bas, les figures 3 et 4). Ainsi, dès le début de l'album, le lecteur ou la lectrice obtient une vue d'ensemble de l'île et voit, en continuant son mouvement dans le sens de la lecture, le titre de l'album réitéré, sur la page de garde, en lettres noires sur fond blanc. Si cette présentation courante ne mérite peut-être pas qu'on s'y attarde, la relation de sens qui est entretenue entre la deuxième et la troisième de couverture dans cet ouvrage ne peut être laissée sous silence. En effet, ce double aperçu de l'île d'Ithaque indique de manière insistante, au lecteur ou à la lectrice, l'importance qu'a la terre d'Ulysse tout au long de récit. C'est la terre qui établit la continuité nécessaire à la mise en évidence de l'héritage culturel exprimé au fil de l'album (principalement, mais pas uniquement, par la figure du bibliothécaire Othonas que nous présenterons dans les dernières pages de ce chapitre). La transmission de la culture est non seulement un thème central du récit, elle est également le concept au cœur même de la réécriture telle que la conçoit la vision pédagogique évoquée dans le chapitre précédent. La troisième de couverture, en présentant à nouveau Ithaque, établit par la même occasion un parallèle entre la lecture de l'album et les différences de représentation de l'île. Ainsi, la page qui clôt le récit nous présente une Ithaque bien plus rapprochée, où la topographie est mise en évidence. Ce cadre rapproché de l'île est riche de sens puisque, en nous présentant une fraction de l'île bien plus détaillée que l'image qui pouvait être contemplée au moment de l'ouverture de l'album, il souligne à quel point notre connaissance d'Ithaque s'est développée au cours de la lecture. Au moment de la clôture de l'album, Ithaque apparaît comme une île encore bien vivante et riche tout autant dans son histoire que dans son présent. Il n'est pas non plus anodin que le dessin de cette troisième de couverture se prolonge sur la page précédente qui forme la fin d'une bibliographie amorcée trois pages plus tôt et invitant le lecteur à approfondir sa

connaissance de l'œuvre d'Homère. Cette bibliographie confirme la teneur documentaire de la carte typographique, qui donne un caractère tangible, concret à cette île que l'ouvrage de Harambat fait exister non seulement dans la légende mais dans la modernité.



Nous terminerons cette analyse du péri-texte en mentionnant deux derniers éléments. Une dédicace de l'auteur est placée après la page titre et une formule tirée de la *Vie de Lysandre* de Plutarque lui succède. C'est la citation qui revêt le plus d'intérêt, bien entendu. Ulysse, avant même que le véritable texte ne soit entamé, est défini par cette phrase de la *Vie de Lysandre* : « Si la peau du lion ne suffit pas, il faut y coudre celle du renard²⁷ ». Ces paroles, attribuées par Plutarque à Lysandre, chef militaire spartiate, ne concernent pas directement Ulysse mais peuvent s'appliquer à lui en tant que guerrier redoutable capable d'utiliser le mensonge et la tromperie à son avantage. Avant même que le récit n'ait commencé, une

²⁶ L'album original n'est malheureusement pas paginé. Nous utilisons donc notre propre pagination selon laquelle la page de dédicace est considérée comme la première page.

²⁷ Harambat reprend la traduction de Latzarus : Plutarque, *Vies parallèles*, tome V: *Vie de Lysandre*, VII, traduction française de Bernard Latzarus, Paris, classiques Garnier, 1950. En ligne : <http://ugo.bratelli.free.fr/PlutarqueLysandre.html>

telle formule propose de manière allusive les traits habituellement associés au roi d'Ithaque. Ulysse doit, à travers tout le récit de l'*Odyssée*, alterner entre sa position légitime de souverain et celle du vagabond, de l'inconnu ou du pauvre vieillard. Généralement décrit comme un renard, Ulysse n'en est pas moins un lion et ce, même si dans l'univers homérique, Achille est la figure la plus souvent associée au courage et à la force brute²⁸. La gloire, bien qu'occupant une place moins évidente dans l'*Odyssée* que dans l'*Iliade*, est tout de même valorisée chez Ulysse qui resplendit de lumière dans les moments où Athéna lui retire son déguisement devant Télémaque²⁹. L'exergue met ainsi en relief un dédoublement qui constitue l'un des thèmes les plus importants de l'ouvrage de Harambat.

Le chant XIII

La page qui suit pourrait bien relever du péri-texte, puisqu'on nous y propose un texte faisant le résumé de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais il nous semble que le texte débute à ce moment bien précis. En effet, le récit principal s'y met en place en liant le chant XIII à ce qui précède, de façon à contextualiser ce qui est indiqué dans la dernière ligne de cette page : « Lorsque Ulysse, en secret, aborde enfin son île, elle est plongée dans la brume ». Sur la droite, la première page de l'ouvrage illustre précisément l'île embrumée. Manifestement, la fin du texte de présentation sert d'amorce à la narration. Par ailleurs, en évoquant l'*Odyssée* ainsi que l'*Iliade*, *Ulysse, les chants du retour* revendique clairement une filiation avec l'ensemble du cycle homérique, qui constitue l'arrière-plan

²⁸ Pour une comparaison des deux figures, voir Gérard Bonnet, « Du héros tragique au héros ordinaire », *Adolescence*, t. 31, n° 2, 2013, p. 313-326.

²⁹ « Sur ce, Athéna le toucha de sa baguette d'or ; / Elle lui mit autour de la poitrine, une tunique, / Un manteau bien lavé, puis le grandit, le rajeunit ; [...] Son fils détourna ses regards, craignant de voir un dieu » : Homère, *Odyssée*, chant XVI, trad. de Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, 1995, p. 286.

incontournable de ce retour au foyer. La guerre de Troie prend, dans ce paragraphe, une place tout aussi importante que l'histoire personnelle d'Ulysse puisque ce n'est qu'à la treizième ligne qu'Ulysse est finalement nommé. Avant cette première apparition, l'univers homérique s'établit au sein de l'album grâce aux mentions de Priam, Pâris, Hélène, Ménélas et Agamemnon. De cette façon, les raisons de l'absence prolongée d'Ulysse nous sont rappelées : la guerre a chassé notre héros de sa demeure où il revient après une longue absence de 20 ans.

Le chant XIII : introduction des métarécits

Dès la première planche de l'ouvrage de Harambat, c'est le décor qui est mis en valeur, puisque, comme dans le péri-texte, l'élément central y est l'île d'Ithaque, lieu où arrive Ulysse au terme de son périple, se réveillant du sommeil qui était le sien pendant la traversée sur le bateau des Phéaciens. Le récit de Harambat ne mentionne pas ces derniers, de façon à montrer le personnage seul face à lui-même et pour souligner son désarroi, présent dans le texte original, que les éléments graphiques viennent renforcer. Ainsi, la brume qui recouvre l'île à l'arrivée d'Ulysse fait écho à l'incertitude du personnage alors qu'il tente de reconnaître sa terre natale. Le lecteur alternera ainsi entre une vue subjective permettant de partager l'expérience d'Ulysse et une vue à la troisième personne afin de souligner le débousolement du héros. Ce changement de perspective, accompagné par un balayement de gauche à droite du décor permet au lecteur de partager les incertitudes d'Ulysse qui scrute l'île dans son entièreté, à la recherche d'un élément qu'il pourrait identifier. Le sens de la lecture, comme l'a notamment étudié Benoît Peeters dans *Lire la bande dessinée* (2002), est l'élément bédéistique qui permet le mieux d'expliquer cet effet

de confusion dans les premières planches de l'ouvrage de Harambat. Une bande dessinée occidentale se lit habituellement dans le même sens que tout autre texte. Le lecteur doit donc, guidé par la bande reliant les cases, passer d'une image à l'autre en allant de gauche jusqu'à droite et de haut en bas (même si un bédéiste peut jouer avec l'ordre des cases afin de créer des effets particuliers³⁰). De cette façon, les objets qui permettent à l'œil de glisser vers la droite de la planche soulignent le sens de la lecture, alors que les objets en sens inverse tendent à ralentir ou à interrompre cette dernière. En alternant les perspectives ainsi que les positionnements d'Ulysse, Harambat souligne le sentiment de désorientation du héros ne pouvant reconnaître son île natale. Le fait que les éléments liés à la nature tels que la montagne, les arbres, la mer ou encore l'oiseau, se trouvent, selon le point de vue adopté, à un endroit différent de la case, accentue ce sentiment. Ulysse regarde successivement à gauche puis à droite avant de lever les yeux au ciel. Le lecteur est entraîné dans ce balayement de l'environnement et partage la confusion d'Ulysse.

Les paroles que prononcent Ulysse dans ce contexte sont similaires à celles de l'hypotexte, mais elles se voient réparties sur un grand nombre de cases et trouvent écho dans des vignettes sans texte, de manière à accentuer l'incertitude et l'isolement d'Ulysse. Celui-ci reconnaît finalement Ithaque grâce à Athéna, déguisée en berger venant à la rencontre de son guerrier favori. Les apparitions d'Athéna à travers l'ouvrage sont d'ailleurs toujours marquées par une même particularité : ses paroles sont présentées dans l'espace général de la case plutôt que dans les phylactères (voir la figure 5). Les propos d'Athéna semblent être représentés ainsi pour deux raisons. La première est le statut divin de Pallas-Athéna, dont

³⁰Peeters donne comme exemple une planche très intéressante de la série *Philémon* : Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p. 71.

les paroles ne peuvent être présentées de la même manière que celles des simples mortels. Ainsi, par ce simple effacement des phylactères, la déesse se distingue des autres instances du récit homérique. Une deuxième raison qui explique le choix de ce procédé vient lier Athéna aux glossateurs et glossatrices présentés dans l'ouvrage, qui sont étrangers à l'hypotexte. Lorsque des personnages commentateurs, comme Jean-Pierre Vernant, interviennent tout au long de cet album, leurs propos se distinguent également par l'absence de phylactères. La bulle ne fait toutefois pas entièrement défaut dans ces passages et sert habituellement à exprimer un dialogue direct ou à simuler l'entrevue³¹. Les paroles qui ne sont pas cernées par le phylactère se rapprochent cependant davantage du monologue ou de la narration et se trouvent parfois à cheval entre l'illustration de la glose et celle du récit homérique. Athéna, tout comme ces personnages de glose, aurait donc accès à un savoir extradiégétique dont sont privés les personnages du récit principal. À la fin de sa conversation avec la déesse, Ulysse obtient la confirmation qu'il se trouve bel et bien à Ithaque : à l'invitation d'Athéna (« [...] regarde avec moi le sol de ton Ithaque », *UCR*, p. 13), le protagoniste balaie du regard les alentours. Au terme de cette reconnaissance de la terre natale, Ulysse tombe au sol, recueilli par le sol maternel.

³¹ Comme nous l'avons signalé plus tôt, le phylactère possède un contour difficile à cerner dans la majorité des métarécits. Seul l'appendice du phylactère est présent afin d'indiquer l'énonciateur ou l'énonciatrice.

5



UCR, p. 13.

Les codes propres aux métarécits sont attribués de la même façon à la déesse Athéna.

Cette séquence représente la résolution de l'angoisse ou *unheimlich* (au sens d'étrange familiarité) éprouvée par Ulysse tout au long de ce premier chant du retour, mais qui est amplifiée par le traitement de Harambat qui privilégie l'affect que portent les images tout en réduisant le nombre de paroles présentes dans l'original. Cette résolution, qui correspond à la conclusion du chant XIII, conduit également à l'apparition de Jean-Pierre Vernant à la page suivante, première manifestation des métarécits propres à cet ouvrage. Mais ce métarécit est minimal, les personnages n'étant présentés que le temps d'assurer une transition au sein du récit d'Ulysse. La présence de la plage aide d'ailleurs à faciliter l'introduction du nouvel élément narratif puisque le lecteur n'est pas trop surpris par ce changement de décor au moment où il arrive à la double planche qui montre Ulysse à gauche et Vernant sur la page de droite (voir la figure 6). Le lecteur est ainsi assuré que cette coupure est planifiée au sein du récit et qu'il faudra s'attendre à des interventions dont la nature se précisera progressivement.

6



UCR, p. 16-17.

Les niveaux diégétiques fonctionnent selon des codes de représentation différents. Toutefois, la main entrant en contact avec la nature facilite la transition entre les deux.

Tout comme Ulysse prenait une poignée de terre en tombant au sol, Julien (que Vernant appelle Julius à la manière latine) reçoit la pluie dans sa paume à la page suivante. Ce passage intercalaire est bref, présentant avant tout un récit pantomimique qui montre Vernant abriter son petit-fils sous son manteau. Cette première apparition de la glose établit tout de même un lien thématique entre les trois événements que sont la rencontre entre Athéna et Ulysse, la promenade sous la pluie de Julien et Vernant et la dissimulation du butin à la planche suivante. L'ellipse entre les deux moments du récit d'Ulysse est moins perceptible grâce à la transition assurée par un autre niveau diégétique. La main d'Ulysse est liée à celle de Julien, mais c'est avant tout la pluie et le manteau qui constituent les aspects les plus intéressants. En effet, ces deux éléments qui lient Vernant et Julien l'un à l'autre connaissent des échos à la page suivante lorsque la diégèse revient à Ulysse. Le manteau est une conséquence directe de la pluie, une réaction naturelle du grand-père

protégeant son petit-fils, de manière à établir clairement une relation filiale entre les deux personnages. Or, à la page suivante, Ulysse cache son butin dans la caverne des naïades, ces nymphes aquatiques. L'association à l'eau qui se trouvait déjà sous forme de pluie à la page précédente se poursuit donc ici de manière plus allusive. Dans la même suite d'idées, le manteau couvrant Julien rappelle la caverne servant à protéger le trésor jusqu'au moment opportun. Si Julien ainsi protégé par le manteau peut alors être rapproché d'Ulysse, c'est plutôt le parallèle du roi d'Ithaque avec Vernant qui se précisera lors des gloses suivantes.

Après avoir caché son butin dans la grotte des naïades, Ulysse élabore la ruse qui lui permettra de retrouver sa place parmi les siens : il disparaît afin de laisser la place au Crétois Aithon. Pallas-Athéna s'efface par ailleurs de l'adaptation. Alors que la déesse est l'initiatrice de la nouvelle identité dans le texte homérique, Ulysse semble le seul responsable du stratagème dans cette planche. L'aspect divin ou magique du déguisement est manifeste dans la version originale au moment où « Athéna, l'ayant touché de sa baguette, / Rida sa délicate peau sur ses membres flexibles, / Fit tomber de son chef ses cheveux blonds et recouvrit / De la peau d'un vieillard chacun des membres de son corps³² ». Ulysse, chez Homère, ne semble pas connaître le poids des ans. Il est tout aussi vaillant et vigoureux qu'il l'était avant de partir pour Troie. La baguette d'Athéna, élément magique univoque, est le seul instrument qui permet de dénaturer cet Ulysse. En revanche, chez Harambat, le temps a su faire son œuvre et la magie n'est pas nécessaire pour rendre problématique l'identification du personnage. C'est l'âge et la différence de posture qu'adopte naturellement Ulysse, en vérité, qui permettent à la supercherie de réussir.

³² Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, Chant XIII, p. 241.

À la fin de ce passage qui expose le projet d'Ulysse, la glose de Vernant assure le lien entre hypotexte et hypertexte en rappelant le rôle de la déesse (« Athéna l'as transformé en un mendiant hirsute, tordu, couvert de haillons, qui pue ... /³³ Il est anonyme et étranger jusque dans son retour. Sans identité », *UCR*, p. 24, voir la figure 7), tout en insistant sur l'aspect humain du dédoublement dans le récit principal, qui s'exprime ainsi deux pages plus tôt : « Il ne reconnaît aucun lieu, aucun arbre, aucune pierre. Il est enveloppé dans la brume. Il n'est pas mort mais il n'est plus rien ni personne. Il lui faudra être reconnu pour reconnaître » (*UCR*, p. 19). Les propos de Vernant au sein de l'ouvrage de Harambat sont pratiquement identiques à ceux se trouvant dans *L'œil du miroir*, ouvrage que l'helléniste a rédigé avec Françoise Frontisi-Ducroux :

Perdre son identité, n'être plus personne, cela veut dire, pour un Grec de l'époque archaïque, que ce sont effacés les repères conférant à un individu dans sa singularité le statut d'être humain : son nom, sa terre, ses parents, sa lignée, son passé, sa gloire éventuelle³⁴.

Si Ulysse renonce à son nom et que sa propre famille ne le reconnaît plus, il s'efface bel et bien pour n'être personne. Le fait de ne pas reconnaître sa terre natale (qui est souligné par la multitude des plans d'Ithaque enveloppée de brume tout au long de cette première partie d'*Ulysse, les chants du retour*), est intimement lié au processus de récupération de son identité qu'entame alors Ulysse. Il ne reconnaît plus sa terre car elle n'est simplement pas la sienne. Il ne peut posséder une terre puisqu'il n'est personne.

La dernière phrase du passage, qui précède le commentaire de Vernant : « Ithaque, où les rois sont absents depuis vingt ans » (*UCR*, p. 23), souligne le désordre qui règne

³³ Le trait oblique signale le passage d'un phylactère à un autre.

³⁴ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 40.

présentement sur l'île en raison de l'absence prolongée d'Ulysse, mais elle permet surtout une transition vers les premiers métarécits de l'album où Jean-Pierre Vernant prend la parole pour gloser l'hypotexte.

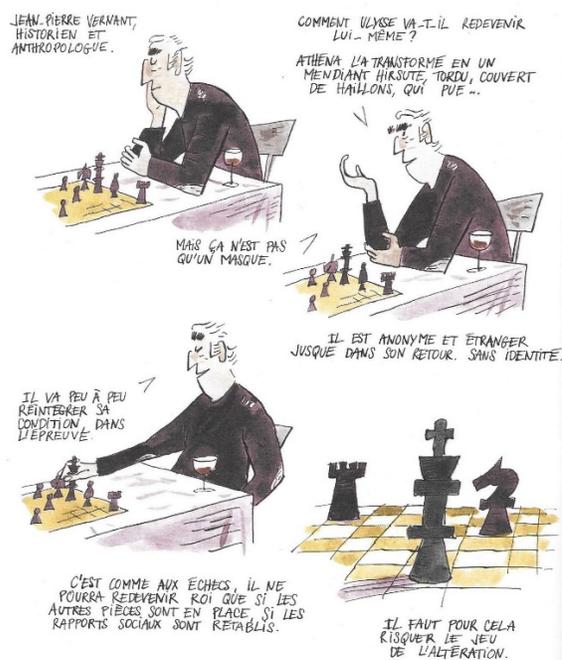
Le roi d'Ithaque

Nous entrons alors dans une dimension narrative qui est propre à *Ulysse, les chants du retour*. Ces métarécits, qui ont souvent une fonction de glose, explicitent l'hypotexte homérique, à la lumière de considérations archéologiques, historiques et littéraires. Ils sont l'occasion d'une explication ou d'un commentaire sur l'aventure d'Ulysse. Leur aspect métadiégétique se fait surtout sentir lorsqu'un même personnage réapparaît dans plus d'un commentaire à travers l'album. Ces personnages récurrents sont ceux qui nous intéressent le plus puisque leur récit vient se superposer à l'hypotexte homérique afin de dialoguer avec celui-ci. Les deux fragments qui se trouvent aux pages 24 à 27 introduisent d'ailleurs deux des figures qui habitent cet univers hypertextuel ; ils mettent en place une structure bédéistique qui se répète dans les passages de même nature dans l'album. En effet, la division par case disparaît dans les métarécits afin de laisser place au blanc interstitiel, tout comme les phylactères cèdent la place à une simple flèche qui permet d'identifier le locuteur.

Vernant, que nous avons déjà entraperçu quelques pages plus tôt, est ici proprement présenté, jouant aux échecs (figure 7). Le terme « roi » qui était utilisé à la page précédente est repris par Vernant dans une métaphore qui allie texte et dessin. Ulysse est roi d'Ithaque mais son pouvoir est nul tant et aussi longtemps que les autres pièces constituant son jeu

ne sont pas placées de manière à le défendre et à rendre légitimes ses revendications. Mis à part cette métaphore, l'intervention de Vernant est assez courte et n'existe avant tout que pour proposer une synthèse des enjeux de la dernière partie de l'*Odyssee*. Son statut est clair : on le présente comme un expert, à titre d'historien et d'anthropologue. L'orientation de son corps, qui s'oppose au sens de la lecture, suggère qu'il ne regarde pas vers l'avant mais bien vers l'arrière, vers ce qui a déjà été raconté. La métaphore des échecs, utile pour représenter la situation d'Ulysse, n'est pas anodine, puisqu'elle présente Vernant comme l'analyste de la partie. Il sera, dans l'ouvrage de Harambat, celui qui comprend l'*Odyssee* dans son ensemble, en considérant tous ses éléments et les relations qu'ils entretiennent entre eux. La métaphore qu'utilise Vernant et qui fait du retour d'Ulysse une entreprise stratégique organise la suite de notre analyse de l'ouvrage en fonction du déploiement de son projet. Ulysse devra premièrement se trouver des alliés, parmi ses serviteurs, avant de se manifester à son fils (nous examinerons cet aspect dans le chapitre 3). Il sera par la suite reconnu d'Euryclée, sa nourrice, qui rattachera celui qu'il est à celui qu'il était. Il rétablira son pouvoir face aux prétendants (chapitre 4) avant de finalement être accepté par son épouse, Pénélope (chapitre 5).

7



UCR, p. 24-25.

Chaque image flotte dans le blanc interstitiel. La séparation par case est absente dans les métarécits.

Othonas, le bibliothécaire d'Ithaque, dans le métarécit qui suit immédiatement, poursuit la réflexion sur la question de la royauté. Cette fois, en revanche, le royaume se résume à une bibliothèque dont les livres sont les sujets d'Othonas. Alors que le rouge-brun utilisé au départ exprime le bon vivant du libraire et le caractère chaleureux du cadre, la troisième case où le bleu domine établit un contraste immédiat avec ce qui précède, lorsqu'Othonas annonce la fermeture prochaine de la bibliothèque. Son royaume est donc en perdition, tout comme celui d'Ulysse. C'est avec Othonas que la question de l'hypertextualité est pour la première fois explicitée au sein de l'ouvrage. Non seulement le bibliothécaire cite-t-il l'*Odyssée*, établissant un parallèle entre l'île au temps présent et celle du récit homérique, il évoque également la pauvreté de ce petit territoire qui, même lorsqu'il était décrit par Homère, ne recelait aucune grande richesse. La question « L'île est aussi pauvre que du temps d'Ulysse n'est-ce pas ? » (UCR, p. 26) s'adresse directement au lecteur, auquel

Othonas semble toujours parler. Cette adresse crée donc un sentiment de connivence entre Othonas et le lecteur puisque celui-ci entre dans l'intimité de la bibliothèque et bénéficie d'une visite guidée offerte par le responsable. Cette connivence suggère par la même occasion une connaissance partagée des textes homériques puisque Othonas n'explique pas l'*Odyssée*, mais la cite de manière débonnaire en chantant. Dans les deux métarécits contigus, on trouve donc deux rapports à l'œuvre homérique : la première se révèle plus analytique alors que la seconde voit dans l'*Odyssée* un héritage, un cadeau du passé au présent. Le décor de la bibliothèque précise ainsi que cet héritage est culturel et public. La présentation par Othonas d'une *Odyssée* bilingue en grec ancien et moderne ajoute encore à ce thème d'un texte qui peut avoir une importance identitaire pour les Grecs de la modernité, plus particulièrement les habitants d'Ithaque, qui se trouvent mis en scène dans plusieurs des fragments métadiégétiques. Comme premier achat d'Othonas, ce livre est ainsi à la fois le texte fondateur de la littérature occidentale et celui de la bibliothèque d'Ithaque. Mais le fait que le livre n'ait jamais été emprunté semble indiquer que cet héritage n'est pas revendiqué, même si la citation de Raymond Queneau : « Toute grande œuvre est soit une Iliade soit une Odyssée » (*UCR*, p. 27), proposée à la même page, suggère tout de même que la littérature, par son caractère hypertextuel, continue à faire vivre les textes homériques à travers les nouvelles grandes œuvres contemporaines. Mais, pour pouvoir apprécier cette hypertextualité, il faut que la littérature soit fréquentée, ce qui n'est pas le cas ici, comme le révèlent les propos d'Othonas.

C'est avec cette figure de bibliothécaire que se clôt cette adaptation du chapitre XIII de l'*Odyssée* : Ulysse est de retour chez lui et, avec l'aide d'Athéna, se déguise afin de

retrouver sa place légitime par la ruse. Les métarécits qui suivent directement cette adaptation introduisent par la même occasion les particularités de l'ouvrage de Harambat, s'appuyant sur la figure d'expert de Vernant afin de faire valoir sa maîtrise du sujet hypotextuel et présentant Othonas comme une figure qui réfléchit à l'avenir incertain des textes du passé. Sous l'éclairage des problèmes que souligne cette mise en place, nous nous concentrerons donc, dans le chapitre 3, sur le déni de soi qui caractérise Ulysse au sein des chants suivants, ainsi que les métarécits qui accompagnent le déguisement du roi d'Ithaque.

Chapitre 3

Les alliés d'Ulysse dans les chants XIV à XVII

Après le chant XIII, où Ulysse prend l'apparence d'Aithon afin d'errer dans Ithaque incognito, le texte homérique montre le fils de Laërte rencontrer, dans les chants suivants, Eumée et ensuite Télémaque. L'ouvrage de Harambat met bien en relief ces rencontres qui permettent au personnage central d'identifier qui sont ses alliés sur l'île en ne se révélant que lorsqu'il a acquis la certitude de la loyauté de ses anciens amis. Si le porcher se montre hospitalier à l'égard du vieillard, il est sceptique quant aux nouvelles d'Ulysse que le mendiant pourrait lui donner : « Tous les gens d'aventure inventent des mensonges pour obtenir nos soins ! / Dès qu'un vagabond arrive en notre Ithaque... / Il court chez ma maîtresse et lui conte une histoire ! ... » (*UCR*, p. 35). Eumée, comme bien d'autres sur l'île, est exaspéré par les fabulations des étrangers qui profitent du chaos politique d'Ithaque pour obtenir la charité. D'une certaine façon, Ulysse fait de même puisque, lorsqu'il gagne la confiance du porcher en se présentant comme un mendiant différent des autres, Aithon/Ulysse ment également pour son profit personnel. À l'instar des voyageurs arrivant en Ithaque (mais pour des motifs différents), Ulysse se doit de mentir afin de s'introduire dans son palais sans éveiller les soupçons. Certes, Aithon annonce le retour d'Ulysse (qui est conforme à la réalité), mais il imagine des « rebondissements » (des voyages, Troie, l'Égypte, un naufrage, la prison) pour gagner la sympathie d'Eumée.

Cette scène occupe une planche où une voix narrative (qui, en rendant compte des paroles mensongères d'Ulysse, permet de ne pas les reproduire) compare le personnage au renard

(faisant ainsi écho à la citation de Plutarque utilisée en exergue) et au poulpe : « La mêtis, cette forme d'intelligence, faite tour à tour d'astuces, de dissimulation, de mensonges, caractérise Ulysse, fourbe comme un renard, souple comme un poulpe » (UCR, p. 39 ; figure 8). Notons la façon par laquelle sont représentées graphiquement ces deux créatures, qui deviennent ainsi des images emblématiques du personnage. Si le renard est souvent rattaché à la ruse, l'ajout du poulpe est riche en analogies. Ulysse est non seulement celui qui a voyagé sur la mer et en a exploré mille recoins mais, aussi, celui qui se camoufle et se faufile subrepticement sans jamais être vu à moins de le désirer. L'animal marin est donc tout à fait adéquat pour symboliser la ruse d'Ulysse. D'ailleurs, le jet d'encre n'est-il pas en soi l'analogie parfaite des mensonges d'Ulysse, qui font écran ?

8



UCR, p. 39.

Les éléments graphiques représentant la ruse entourent Aithon/Ulysse. Le dialogue n'est pas nécessaire puisque la narration de Vernant explicite le mensonge.

La *mêtis* est la forme d'habileté et de prudence avisée dans laquelle s'inscrit le mensonge chez Ulysse ; elle n'est pas un simple voile sur la vérité ou une quelconque supercherie en vue d'obtenir de rapides faveurs. La *mêtis* est la ruse sournoise et intelligente qu'Ulysse maîtrise comme nul autre. De ce fait, puisqu'Ulysse est le maître de la *mêtis*, il atteint sa plénitude en tant que personnage lorsqu'il déploie une de ses ruses. En se penchant sur le regard de l'autre qui traverse de nombreux mythes antiques, Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant avancent, dans leur ouvrage *Dans l'œil du miroir*, que, même lorsqu'il dit la vérité, Ulysse se présente toujours en utilisant l'épithète « aux mille ruses » afin de s'identifier. Ulysse doit être rusé pour être³⁵. Nous reviendrons à cet ouvrage au moment où nous croiserons Pénélope, qui doit reconnaître Ulysse afin de compléter le processus de rétablissement du roi d'Ithaque. Notons, pour l'instant que, en exploitant la dimension iconique, Harambat met en relief l'aptitude au mensonge d'Ulysse, mais sans suggérer, comme le fait Jean Giono dans son roman *Naissance de l'Odyssée* (1935), que tout ce qui émane d'Ulysse risque d'être mensonger et donc suspect³⁶.

Le commentaire narratif se trouvant sur cette page peut laisser perplexe : il ne renvoie pas à un narrateur identifiable. Bien que cette planche propose une perspective à caractère métadiégétique (comme les gloses avec lesquelles elle partage l'effacement de l'encadrement ou l'absence de phylactères), elle n'est cependant pas rattachée à un personnage métadiégétique. Néanmoins, étant donné ses similitudes avec ce qu'affirme Vernant dans un article où il se penche sur les comparants animaliers d'Ulysse « le

³⁵ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ Cyrille François, « Réécrire l'*Odyssée* au XX^e siècle. Mensonge et création littéraire dans *Naissance de l'Odyssée* de Jean Giono et *Strändernas svall* d'Eyvind Johnson », *Revue de littérature comparée*, vol. 326, n° 2, 2008, p. 151-174.

*polymêtis*³⁷ », le texte narratif qui figure ici pourrait implicitement être attribué à son personnage au sein des *Chants du retour*.

À la page suivante, cette « glose » au statut mal défini annonce : « L'histoire du manteau est un bon exemple de la mêtis d'Ulysse » (*UCR*, p. 40), en référence à l'anecdote du manteau, présente dans le chant XIV de l'hypotexte homérique, où Aithon raconte comment, grâce à la ruse d'Ulysse, il a pu obtenir un manteau pour se couvrir la nuit. La duplicité du roi d'Ithaque est d'ailleurs soulignée, dans ce récit, par le dessin qui montre Ulysse et Aithon face-à-face, en miroir l'un de l'autre, révélant au lecteur la supercherie identitaire que les porchers ne peuvent percevoir (voir la figure 9). Lorsqu'Ulysse se dédouble ainsi, son récit vantant les mérites d'Ulysse lui permet de gagner la sympathie d'Eumée (qu'il avait déjà charmé grâce à ses artifices mais qu'il séduit totalement avec ce récit, comme le prouve la conclusion de ce passage qui affirme : « Ulysse sait qu'il a retrouvé son serviteur, son frère, son allié dans la nuit », *UCR*, p. 46), en plus de celle des autres paysans qui sont venus les rejoindre pour le repas. La fiction est portée par la parole, mais elle est révélée par l'image qui propose au lecteur, une représentation graphique du mensonge.

L'image rend le lecteur ou la lectrice complice du dédoublement mis en scène par Ulysse. Aithon et Ulysse sont bel et bien la même personne : le déguisement de mendiant qu'il a adopté en arrivant à Ithaque ne peut dissimuler la supercherie à ceux qui connaissent la vérité. Cette création d'un autre soi-même est un jeu d'Ulysse, semblable à l'autoportrait,

³⁷ Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, « La mêtis du renard et du poulpe », *Revue des études grecques*, tome 82, n^{os} 391-393, 1969, p. 307.

qui lui permet de parler de lui-même aux serviteurs tout en conservant son déguisement. Ulysse est représenté comme un serviteur du peuple non seulement en raison de sa bienveillance envers les autres (au sein de l'histoire du manteau racontée par Aithon), mais également parce que ses mérites sont vantés par le mendiant, à la position sociale moindre et donc proche des paysans. Ulysse s'assure alors de la loyauté d'Eumée qui, tout comme le roi d'Ithaque l'avait supposément fait avec Aithon, offre son manteau au mendiant avant de retourner surveiller ses bêtes. Le porcher manifeste ainsi la même bonté d'âme qu'Aithon/Ulysse s'était attribuée dans son récit, en plus de prouver sa diligence dans son rôle de serviteur du roi d'Ithaque.

9



UCR, p. 44.

Aithon et Ulysse se renvoient la même image. La supercherie n'est explicite que pour le lecteur ou la lectrice.

Si le récit du manteau présentait Aithon et Ulysse comme des reflets identiques, le métarécit qui lui succède met en question cette mise en image du dédoublement, en faisant

état des discussions sur la manière de représenter Ulysse au moment de son retour à Ithaque. Celui-ci est Ulysse mais aussi Aïthon ; certes, il a été changé par le poids des années, mais Athéna a également déguisé ses traits grâce à la magie. Certains le reconnaissent malgré le déguisement, alors que d'autres nécessitent l'intervention de Pallas afin que le voile soit temporairement soulevé. Le métarécit, qui met alors en scène Uberto Pasolini, permet d'explorer ce rapport à l'image en faisant dialoguer bande dessinée, littérature antique et cinéma. Ulysse est, dans la majorité de ses itérations (aussi bien bédéistiques que cinématographiques), toujours semblable à lui-même au moment où il arrive à Ithaque. Il n'est bien entendu plus le même individu que celui qui, il y a vingt ans, a quitté l'île pour se rendre à Troie. Toutefois, ses traits ne sont pas dénaturés dans ses représentations cinématographiques, comme l'indique Pasolini : « Dans les versions de l'histoire du cinéma, c'est le même acteur qui l'incarne encore après sa transformation en vieux mendiant » (*UCR*, p. 48). Alors que le texte homérique insistait sur une transformation physique irréaliste, les adaptations modernes passant par l'image tendent à appuyer davantage la transformation par le comportement. Ulysse se métamorphose en Aïthon non pas grâce à une déformation corporelle mais bien parce qu'il devient autre dans ses gestes, ses paroles. Sa posture est autre tout autant que son attitude face à l'autre. La preuve en est apportée à la fin du métarécit lorsque Pasolini cite l'*Odyssée* à propos de l'épisode où Hélène se rappelle comment, déguisé, Ulysse pénètre dans Troie : « Il se contrefaisait, jouait le mendiant / Tout Troie se laissa prendre » (*UCR*, p. 51). Ce qui était déjà présent chez Homère est ainsi exacerbé dans l'ouvrage de Harambat car le dénigrement de soi (Aïthon) afin de valoriser l'autre (Ulysse) est ce qui permet à la ruse de réussir. Ulysse doit devenir étranger à lui-même, ce qu'aucune magie ne peut accomplir

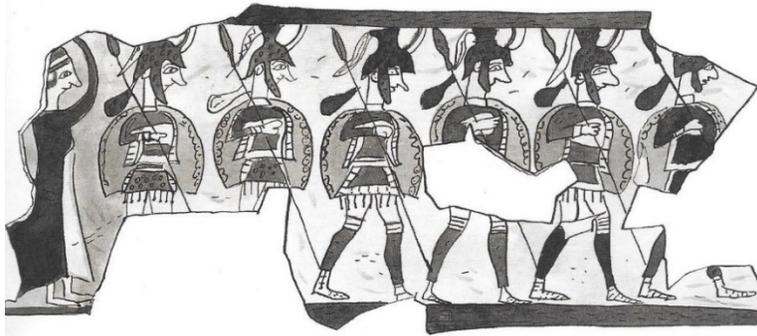
seule. L'intervention de Pasolini est une explicitation des questionnements sur la représentation d'Ulysse au sein de l'ouvrage de Harambat, ainsi qu'une réflexion plus large sur le thème du dédoublement. L'environnement muséal dans lequel est situé le métarécit n'est pas anodin non plus. Non seulement cette visite expose-t-elle l'héritage culturel considérable lié à la littérature antique (en présentant spécifiquement des objets associés à Ithaque comme la dague sur laquelle se penche Pasolini), mais elle réitère par la même occasion les éléments centraux de l'identité d'Ulysse qui ont été présentés jusqu'à maintenant. En effet, les objets qui accompagnent le métarécit sont décorés d'animaux bovins, rappelant ainsi Eumée et les champs où Ulysse tente présentement de se trouver des alliés dans le récit principal. La toute première image du métarécit semble représenter un sanglier, ce qui pourrait aussi être une référence à la nourrice Eurycle qui reconnaît la cicatrice faite par un phacochère à son maître (Pasolini fait mention de ce passage du chant XIX à la page suivante ; voir la figure 10). Ces premières images sont donc intimement liées aux sujets fidèles d'Ulysse et à sa vie à Ithaque. Progressivement au cours du métarécit, les images guerrières viennent se substituer aux éléments bucoliques. La dague que nous avons déjà mentionnée apparaît juste après que Pasolini ne se soit penché sur un vase présentant un poulpe. La vie adulte d'Ulysse est ainsi exposée : le poulpe est un symbole de ruse, comme nous l'avons déjà expliqué, tandis que la dague se rattache autant à ses exploits militaires qu'à sa noblesse. Ainsi, la fresque qui succède aux artefacts à la planche suivante illustre l'aspect guerrier d'Ulysse en plus de poursuivre le thème du déguisement.

En effet, alors que Pasolini explique les difficultés de l'adaptation cinématographique d'Ulysse, c'est cette fresque qui vient accompagner ses dires. Ulysse, comme nous l'avons déjà démontré, est un maître du déguisement grâce au jeu de rôle qui lui permet de passer inaperçu. Le bataillon ici représenté, où tout un chacun semble identique aux autres, sert d'écho au commentaire de Pasolini : « Il est lui-même, il est un autre. On s'y perd ! » Ulysse fascine encore aujourd'hui en raison de la complexité de son personnage. Cet individu difficile à cerner et qui, de plus, se joue de nos incertitudes, les exploite et nous confond à chaque tournant, est une figure moderne avant l'heure. Il ne possède aucun pouvoir divin (il n'a pas la force d'Héraclès ou l'invincibilité d'Achille), mais réussit tout de même à se distinguer grâce à son ingénuité. L'ouvrage de Harambat insiste sur la complexité de la figure d'Ulysse dans les quelques pages consacrées au contact avec Eumée qui établissent clairement quels sont les dons d'Ulysse et comment ceux-ci font du héros un être humain d'exception. Mais il importe surtout de souligner que, grâce au métarécit consacré à Pasolini, les *Chants du retour* tissent un réseau de renvois à Ulysse plus serré que ce que l'on trouve dans le chant XIV de l'*Odyssée*.

10

ATHÉNA A FAIT D'ULYSSE UN
MENDIANT POUILLEUX, PERSONNE
NE SEMBLE LE RECONNAÎTRE.

TOUTEFOIS, IL CONSERVE SA
CI CATRICE GRACE À LAQUELLE
IL SE FAIT IDENTIFIER PAR SA
VIEILLE NOURRICE EURYCLÉE.
ELLE DEVINERA AUSSI
SA VOIX, SES MAINS...



IROS, QUI L'AFFRONTERA,
AURA PEUR DE SES MUSCLES...

ON PEUT AUSSI PENSER QUE
DIX ANS DE GUERRE ET DIX ANS
D'ERRANCE VOUS CHANGENT UN HOMME.

MAIS C'EST TOUJOURS COMPLIQUÉ AVEC ULYSSE.

IL EST LUI-MÊME, IL EST UN AUTRE. ON S'Y PERD!

UCR, p. 49.

La fresque militaire accompagne la description des traits physiques d'Ulysse. Les fragments représentent à la fois cette identité difficile à reconstituer et le passé héroïque du roi d'Ithaque.

La Télémachie transformée

Le passage suivant permet au héros de retrouver son fils et de préparer son retour dans son domicile. Or, dans l'hypotexte homérique, n'oublions pas que la rencontre est précédée du récit, aux chant I à IV, de l'enquête de Télémaque auprès de Nestor et de Ménélas, ce qui permet d'établir les enjeux liés au retour d'Ulysse, c'est-à-dire la mise à mal de sa maison par les prétendants, le malheur de Pénélope et l'impuissance de Télémaque devant cette situation. Ce dernier n'a d'ailleurs jamais connu son père parti déjà depuis vingt ans, mais

la Télémaachie, où le fils est à de nombreuses reprises comparé à son père, établit un lien filial véritable ainsi qu'une motivation émotive qui justifie encore davantage la nécessité du retour d'Ulysse³⁸.

Ulysse, les chants du retour débute au moment où Ulysse a déjà atteint les côtes d'Ithaque et la Télémaachie se trouve effacée de l'hypertexte. Cela ne veut pas dire, cependant, que l'identification filiale à laquelle parvenait Télémaque est absente au sein de cette réécriture, mais qu'elle s'effectue dans la relation entre les deux personnages. En effet, le segment de l'ouvrage de Harambat intitulé « Père et fils » débute avec l'arrivée de Télémaque, de retour après son enquête ; c'est donc au moment de la rencontre entre père et fils, ainsi que grâce à la glose métadiégétique assurée par la figure de l'historien François Hartog et qui clôt l'épisode, que les thèmes de la Télémaachie originale se retrouvent également au sein de ce livre.

Commençons par rappeler l'importance de la dimension identitaire dans le récit de la Télémaachie, puisque Télémaque, incapable d'être pris au sérieux par les prétendants en raison de son jeune âge et de son inexpérience, doit se réaliser en tant qu'individu à travers son voyage. Télémaque doit devenir un héros, semblable à son père, afin d'assumer la responsabilité de défendre le trône d'Ithaque. Ce même trône n'est donc pas un simple symbole politique. Il ne suffit pas de s'asseoir sur le trône, il faut être semblable à Ulysse afin de mériter la couronne et imposer le respect. Alors qu'Ulysse, à son retour, choisit de

³⁸ Nancy Duval, *Le rôle de la Télémaachie dans l'Odyssée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, p. 8 et suiv. En ligne : http://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/Duval_Nancy_2011_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y

se contrefaire et se refaire, de manipuler vérité et mensonge afin de finalement redevenir l'Ulysse d'il y a vingt ans, Télémaque doit quant à lui simplement devenir quelqu'un. Le fils est contraint de se construire une identité, évaluant les mérites de son père dans le but de pouvoir construire sa propre personnalité et ainsi devenir un chef valable pour son royaume. Or, « l'étape finale, l'incorporation, durant laquelle la communauté reconnaît la nouvelle identité de Télémaque en tant que héros et adulte, prêt à assumer de plus grandes responsabilités, n'est pas présentée dans l'œuvre d'Homère³⁹». Ainsi, plutôt que de succéder à son père, Télémaque, qui n'a pas encore réussi à compléter son exploration identitaire, s'allie à Ulysse et contribue à assurer le retour au pouvoir de celui-ci. Ayant échoué dans sa quête de gloire, il se réalise néanmoins en combattant aux côtés de son père et en faisant preuve d'héroïsme lors de la confrontation finale avec les prétendants.

Si l'adaptation bédéistique de Harambat omet de montrer la Télémachie elle-même, le résultat du périple du jeune homme n'en est pas moins évident. Rentrant à Ithaque le cœur lourd, Télémaque revient sur l'île déterminé à régler le conflit maternel (développé davantage au sein du métarécit de Hartog qui suit ce passage) et à repousser les prétendants, encouragé par le prophète Théoclymène qui au moment de son retour, lui fait remarquer un oiseau, symbole de royauté, et donc d'approbation des dieux (voir la figure 12). Le lecteur attentif peut reconnaître l'oiseau qui planait au-dessus d'Ulysse dans les premières pages de l'album (voir la figure 11), établissant ainsi un lien direct entre Ulysse et Télémaque, tous deux du même sang. L'oiseau réapparaît même vers la fin de l'ouvrage où, lors du massacre des prétendants, il survole le palais d'Ithaque. Sans la Télémachie,

³⁹ *Ibid.*, p. i.

Ulysse, les chants du retour, réussit tout de même, grâce à ses éléments graphiques, à relier père et fils par la destinée et le sang.

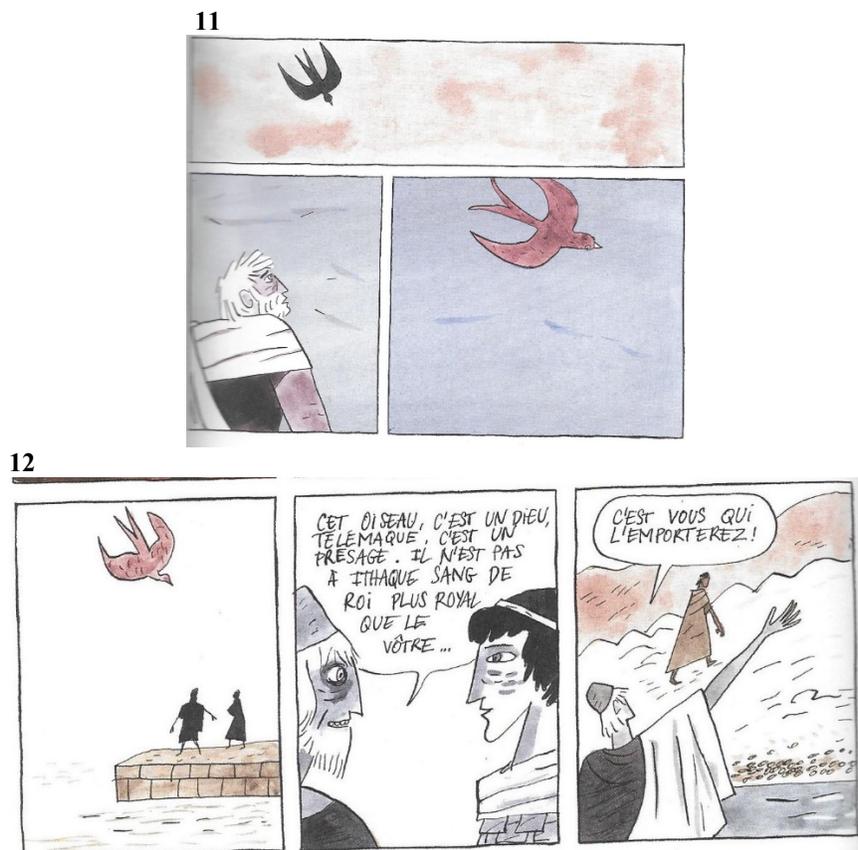


Figure 11 : UCR, p. 7 ; figure 12 : UCR, p. 54

L'oiseau rend légitime la quête de Télémaque, confirmant donc par association la quête d'Ulysse et liant le père et le fils thématiquement.

Télémaque se rend ensuite chez Eumée, confiant dans la légitimité de sa cause confirmée par la prédiction de Théoclymène. Cependant, lorsqu'Ulysse se révèle à son fils chez le porcher, Télémaque connaît le doute. Comment pourrait-il accepter que cet étranger soit le père absent depuis vingt ans qui vient de compromettre ses projets héroïques ? La pantomime en silhouettes noires utilisée à la page 61 (figure 13) est on ne peut plus claire : Télémaque recule de manière évidente au moment où Ulysse se découvre. Le père doit insister, approcher doucement le fils. Contrairement au texte original où Athéna rend Ulysse reconnaissable grâce à la magie, c'est à Télémaque seul que revient la responsabilité

d'identifier Ulysse ou non. Ce dernier ne peut être lui-même que si son fils l'accepte. De cette façon, Télémaque se réalise comme le fils d'Ulysse, non par une enquête à l'extérieur d'Ithaque mais bien au cœur des terres familiales, au moment où il obtient pour la première fois une forme de pouvoir : celui de la reconnaissance et de la légitimation.

13



UCR, p. 60-61.

Le lecteur est mis en retrait lors la rencontre père-fils. L'effet d'intimisme est rehaussé par l'utilisation de silhouettes ainsi que grâce à leur pantomime.

François Hartog, dans la glose de deux pages qui suit la rencontre d'Ulysse et de Télémaque, renchérit sur le rôle de la Télémachie, offrant au lecteur une interprétation informée de ce qu'offre le texte homérique. Le fils ne peut compléter son parcours initiatique tant que le retour d'Ulysse est possible. Le trône lui est donc refusé non seulement parce que la mort de son père n'est toujours qu'une hypothèse, mais aussi parce que Pénélope, sa mère, s'obstine à attendre le retour de son mari : « Pénélope souffre de l'absence d'Ulysse... / Télémaque souffre de l'absence d'Ulysse » (UCR, p. 63). Ces deux souffrances en parallèle, bien qu'elles ne soient pas développées par le personnage de

Hartog, entrent en confrontation. Ce deuil irrésolu qui est vécu par l'une et l'autre mène au désordre affligeant Ithaque : Pénélope devient un obstacle à son fils qui ne peut se réaliser pleinement et assumer son pouvoir face aux prétendants tant qu'Ulysse est considéré comme vivant. Avec la rencontre du père et du fils dans les pages précédentes, Télémaque se rapproche cependant de la position de sa mère puisqu'il reconnaît son père et rejette le deuil. En devenant l'allié de son père, il pourra finalement résoudre le conflit qu'il entretient avec sa mère et ramener Ithaque à un état paisible. Hartog souligne la complexité de ces retrouvailles : Télémaque retrouve un père, qu'il « engueule » presque aussitôt⁴⁰ ! L'absence d'Ulysse n'est pas facilement pardonnée par ce fils que son père a abandonné dans une situation aussi difficile.

Les enfers et la Télémachie : écho des liens filiaux

Il n'est pas anodin que la scène des enfers, qui se situe dans le chant XI du texte homérique, se trouve présentée par Harambat à la suite de la rencontre du père et du fils. Encore une fois, l'auteur modifie l'ordre des épisodes de l'*Odyssée* afin de souligner les similitudes thématiques. Comme la glose de Hartog le précise, l'*Odyssée* est l'épopée du deuil tout comme celle de la mémoire : pendant que Télémaque est à la recherche de ses origines, Ulysse, pour sa part, se montre curieux de ce que sont devenus ses propres parents et interroge Eumée à ce sujet. Si Télémaque ne peut continuer à vivre dans le doute face au destin de son père, il en va de même pour Ulysse qui craint d'avoir perdu ses parents pendant son absence. Dans l'*Odyssée* tout comme dans l'ouvrage de Harambat, le voyage aux enfers constitue en lui-même un épisode antérieur. Toutefois, dans l'hypertexte, la

⁴⁰ « Tous deux se retrouvent aussitôt en position de père et de fils : / Ils s'engueulent presque ! » UCR, p. 63.

référence de ce passage, qui se situe en dehors de la matière couverte par la réécriture, devient une parenthèse analeptique dont l’embrayage se trouve dans un métarécit mettant en scène Vernant et son petit-fils Julien. Évoquant la visite aux enfers d’Ulysse pour parler à sa mère, Vernant assure que : « [c]’est un passage important pour comprendre l’*Odyssee*... » C’est pourquoi après avoir affirmé : « Revenons en arrière. Avant le jour du retour à Ithaque » (*UCR*, p. 65), il s’engage dans un récit rétrospectif qui est illustré par les pages qui suivent. Ce rapprochement de la rencontre père-fils et du séjour aux enfers permet d’évoquer un parallèle entre le deuil de la mère et la résolution de la Télémachie, à travers les métapersonnages de Jean-Pierre Vernant et de Julien, qui incarnent eux aussi un rapport de filiation. Les réflexions sur la mort que formule Vernant font écho, d’une certaine façon, à la thématique du deuil dans le récit principal. Par ailleurs, la mort de l’helléniste en 2006 est inscrite dans le récit, lorsque, vers la fin, la voix narrative affirme au sujet d’une conférence qu’il donne en octobre 2006 : « Affaibli et amaigri, il sait sans doute que c’est sa dernière sortie » (*UCR*, p. 205). Dans le métarécit qui clôt la rencontre d’Ulysse et de son fils, François Hartog est désigné au passé comme un ami de Vernant : « François Hartog, historien, fut l’élève et l’ami de Jean-Pierre Vernant » (*UCR*, p. 62). Ce petit « fut » indique donc que la voix de Vernant s’est éteinte et que les métapersonnages liés à celui-ci commentent les éléments de deuil de l’*Odyssee* en vivant le deuil eux-mêmes. Le mythe trouve ainsi une résonance bien plus personnelle désormais.

Le passage aux enfers, tel qu’il est expliqué par Vernant dans la glose qui suit, est porteur d’une dimension optimiste. En continuant dans la logique de la filiation rattachée à Télémaque, la morale tirée de ce récit établit un rapport de sens entre les éléments de deuil

et d'héritage. C'est ici que Vernant est pour la première fois montré comme celui qui transmet l'*Odyssée*, puisqu'il enseigne le texte homérique à son petit-fils, Julien, en lui révélant les secrets du mythe original (voir la figure 14). Le récit d'Ulysse n'est d'ailleurs pas le seul que Vernant lègue à Julien, puisque celui-ci connaît également le mythe d'Orphée. Cette mention d'Orphée, qui pourrait sembler une simple référence à un autre mythe grec, permet pourtant d'établir un contraste intéressant avec Ulysse.

Les deux héros voyagent tous les deux aux enfers. Or, Orphée se rend dans l'Hadès pour secourir sa défunte fiancée, refusant la mort et les règles naturelles de l'existence. Quand Julien appréhende pour ce passage de l'*Odyssée* un dénouement semblable au mythe d'Orphée (« Est-ce que c'est comme Orphée ? Parce que je vais pleurer », *UCR*, p. 64), c'est avant tout parce que la morale de ce récit souligne le caractère inexorable de la mort, et notre impuissance face à celle-ci. Quant à lui, le voyage aux enfers d'Ulysse renverse cette morale, laissant de côté les enseignements plus morbides d'Orphée afin de valoriser, à l'opposé, le caractère précieux de la vie. Ulysse ne tente à aucun moment de ressusciter sa défunte mère. Au contraire, il comprend les règles du jeu, acceptant le deuil et les émotions négatives qui l'accompagnent. Accueillir la finitude de la vie rend cette même existence bien plus précieuse. Selon Vernant, Ulysse, tout au long de son épopée, montre son appréciation de la vie en tant que mortel. Contrairement à Héraclès ou Orphée, Ulysse reste toujours humain et ce, malgré sa recherche de gloire et ses aventures dans le royaume des dieux et des monstres. Héraclès, tout comme Orphée, tente souvent de déjouer la mort (avec plus de succès que ce dernier toutefois, puisqu'il ramène des enfers la jeune Alceste

ainsi que le chien Cerbère par la suite⁴¹) et devient un immortel en récompense de ses exploits. Vernant souligne que lorsque Ulysse, quant à lui, se voit proposer la même chose par Calypso, il refuse l'offre ; le dessin le montre pleurant sur le rivage, avec l'espoir de retrouver les siens un jour. L'immortalité est ainsi une non-existence, car il faut quitter les vivants afin de vivre parmi les dieux. Devenir immortel implique de rejeter son humanité. La rencontre avec Achille aux enfers renforce la leçon présentée par Vernant (« La vie éphémère a sa valeur. L'immortalité est sans doute bien pire »). Achille regrette sa mort prématurée et préférerait désormais une longue vie paisible sans gloire : « J'aimerais mieux être sur terre domestique d'un paysan que de régner ici » (*UCR*, p. 69). Si le décalage entre l'Achille de l'*Iliade* et celui de l'*Odyssée* peut surprendre au premier abord, il faut ici comprendre que ce qu'Achille affirme alors, c'est que tout rôle dans le monde des vivants, peu importe sa médiocrité, surpasse de loin une non-existence dans l'Hadès. La recherche de gloire qui se trouve au centre du récit de l'*Iliade* n'est donc pas rejetée. Ulysse, tout comme Achille, tente de retourner chez lui autant pour retrouver les siens que pour établir sa gloire. L'*Odyssée* ajoute toutefois à cette recherche de gloire une valeur qui la surpasse : la vie elle-même⁴². La quête de gloire aveugle et téméraire est ainsi rejetée au profit d'une existence noble et longue. L'ouvrage de Harambat propose une version très brève de cet épisode, en se concentrant sur des éléments liés à la mort et au deuil que le métarécit de Vernant et Julien – qui borne le début et la fin de l'analepse – permet d'amplifier.

⁴¹ Héraclès apparaît lui aussi énormément dans l'univers bédéistique contemporain. Il est un personnage important de la série *Socrate le demi-chien* qui fait partie de notre corpus secondaire. Sa vie et surtout ses douze travaux sont magnifiquement représentés dans l'ouvrage d'Édouard Cour intitulé *Herakles* (Édouard Cour, *Herakles – intégrale*, Talence, Akileos, 2016).

⁴² Sur les différences de l'imaginaire héroïque dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, voir Paul-Augustin Deproost, Laurence van Ypersele, Myriam Watthee-Delmotte, « Héros et héroïsation : approches théoriques », dans *Mémoires et identités, Parcours dans l'imaginaire occidental*, P-A Deproost, L. van Ypersele et M. Watthee-Delmotte (dir.), Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 58-60.

14



UCR, p. 70-71.

Vernant établit une chaîne intertextuelle entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Notons la représentation de Julien semblable à Télémaque à la quatrième case de la page de droite.

Ulysse, les chants du retour conclut la rencontre entre Ulysse et Télémaque avec ce récit. Aux pages suivantes, le père et le fils tenteront de reprendre la demeure familiale des mains des prétendants. Deux alliés au rôle moindre se trouvent toujours dans le château : le chien Argos et la servante Eurycleé, qui a déjà été mentionnée dans la glose de Pasolini. Ces alliés peuvent tous les deux être rattachés aux alliés déjà établis. Eurycleé est la servante fidèle ayant connu Ulysse avant son départ : elle est liée à Eumée par sa condition sociale. Argos, bien qu'il ait aussi connu Ulysse avant le départ pour Troie, est lié à Télémaque : il représente la loyauté. Eumée et Télémaque sont donc les alliés primordiaux d'Ulysse, c'est pourquoi ils sont présentés en premier au sein du récit puisqu'ils facilitent la présentation des alliés suivants. Comme Eumée est la personne la plus en mesure de répondre aux questions d'Ulysse sur la situation actuelle d'Ithaque, il devient le premier à illustrer la

situation politique de l'île (UCR, p. 34) ainsi que le premier à annoncer à Ulysse ce qui est arrivé à ses parents (p. 55). Télémaque, quant à lui, est l'allié auquel sont associés le plus d'enjeux dans l'ouvrage de Harambat à travers les questions de la filiation et de l'héritage, mises en relief par la présence des métarécits de Hartog et de Vernant, de même que par l'insertion du voyage aux enfers d'Ulysse. Nous ajouterions même que cette question de la filiation touche, au passage, le thème de la transmission des textes, en particulier dans le métarécit où Vernant révèle l'*Odyssée* à Julien. L'héritage s'exprime ici à travers la connaissance des textes, les œuvres homériques constituant le don du grand-père au petit-fils. *Ulysse, les chants du retour* représente donc un hypertexte de l'*Odyssée*, mais le livre porte également un discours sur l'hypertextualité elle-même et son rôle dans la transmission des œuvres, discours qui continue de se développer dans le reste de l'ouvrage.

Télémaque dans *Ulysse 1781*

Nous profitons de la fin de ce passage sur Télémaque au sein de l'ouvrage de Harambat pour brièvement évoquer d'autres interprétations de la relation filiale homérique dans l'univers bédéistique contemporain. *Ulysse 1781* présente une vision beaucoup plus tendue de la relation entre Ulysse et Télémaque. Reprise plutôt libre du mythe d'Ulysse, l'ensemble de l'ouvrage est davantage centré sur l'action et, bien qu'Ulysse McHendricks apparaisse ingénieux à certaines occasions, c'est son agressivité qui lui vaut souvent la victoire.

Ulysse est présenté au début de l'ouvrage au moment où il combat Achille dans une joute amicale. Ulysse feint de se laisser surprendre à plusieurs reprises afin de faire monter la

mise contre lui. Au dernier round, Ulysse attaque Achille au talon et remporte finalement le combat et le pactole que représentent les paris (figure 15). Ulysse fait preuve de ruse dans cet hypertexte mais cette ruse est bien plus liée à l'action que dans le mythe : elle ne fait pas appel à la dénégation de soi ou à la réinvention de son identité. Ulysse utilise le mensonge : il laisse croire qu'il perdra le combat afin de manipuler la foule, mais sa victoire finale est mise sous le signe de l'agression physique. Achille également, qui, dans l'original, était l'allié d'Ulysse, se confiant même à lui sous sa forme d'ombre aux enfers, n'est ici qu'une grande brute servant à illustrer l'ingéniosité sans scrupules de l'Ulysse écossais. Cette représentation d'Ulysse s'explique en partie par l'opposition évidente entre Télémaque et son père que propose cette nouvelle version.



© Xavier Dorison et Éric Héreguel, *Ulysse 1781*, t. 1, p. 11.
Ulysse McHendricks gagne en attaquant le « talon d'Achille ».

En effet, Télémaque participe dans *Ulysse 1781* au voyage de retour de son père en Écosse, étant venu le rejoindre au moment où celui-ci quittait la Nouvelle-Angleterre. Plutôt que d'effectuer seul un voyage initiatique, Télémaque doit désormais accompagner Ulysse et obtenir sa part de gloire, connaissant ainsi les mêmes inquiétudes que son père face à ce qui est advenu au domicile pendant son absence. Par ailleurs, Télémaque n'est pas non plus

à la recherche de liens filiaux envers un père inconnu. Au contraire, cette volonté de filiation passe maintenant par un conflit des personnalités entre père et fils. L'impossibilité du dialogue entre les deux personnages, qui pensent tous deux être incapables d'être compris par l'autre, devient centrale dans cette adaptation. Certains des traits habituellement associés à Ulysse sont ainsi délaissés afin d'en faire un personnage plus faillible qui pourra être confronté à celui de Télémaque. Ulysse exhibe davantage des qualités physiques et guerrières alors que son fils affiche des dons intellectuels. Pour accentuer la différence, Télémaque est bien plus frêle au sein de cet ouvrage, souvent intimidé par l'environnement viril et guerrier qui est celui d'Ulysse. La série est toujours inachevée, mais on ne peut que supposer que cette odyssee donnera l'occasion à Ulysse et à Télémaque d'établir un véritable rapport filial, de façon à montrer le fils comme l'héritier d'Ulysse et le prochain chef légitime de New Itakee (Ithaque). Dans le premier cycle, où le récit se concentre sur la rencontre avec le cyclope, les deux personnages sont pour l'instant aux antipodes. Télémaque, lorsqu'il est surpris à dessiner, refuse de montrer ses esquisses et souligne l'écart que le sépare de son père : « Mon père s'intéresse à son bourbon, à son navire, à ses batailles... Il n'a pas de place pour les dessins. / Il n'en a jamais eu⁴³ ». Le périple des deux hommes permettra un rapprochement. Télémaque apprendra premièrement qu'Ulysse a conservé ses dessins de jeunesse, avouant ainsi que le ressentiment qu'il entretient envers son père est dû à son abandon⁴⁴ (ce qui pourrait le plus se rapprocher du deuil élaboré chez Harambat). Télémaque ne prétend pas au trône dans cet hypertexte, au contraire, il a peur qu'Ulysse ne rentre jamais à Itakee et préfère l'errance à la vie familiale. Lors de l'épisode du cyclope, Ulysse est l'un des seuls à ne pas être

⁴³ Jean Dorison et Éric Hérenguel, *Ulysse 1781, le cyclope*, op. cit., p. 31

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

capturé par le monstre et c'est Télémaque qui se retrouve coincé avec les autres dans l'ancre du wendigo (le cyclope de cette adaptation).

Pendant qu'Ulysse affronte le monstre, Télémaque prouve son appartenance à sa lignée en agissant comme son père l'aurait fait dans cette situation. Or, ce n'est pas par la ruse que Télémaque (ou « Mack ») fait preuve de sa valeur. Il est finalement reconnu comme le fils d'Ulysse lorsqu'il tente de quitter la caverne et attaque sauvagement un des soldats, Reno, qui l'a insulté en le comparant à son père, pour qui la violence est la réponse à tout (figure 16). La relation filiale s'établit donc sous le signe de cette violence, évoquant ainsi un héritage maudit en opposition avec l'héritage que le Télémaque homérique s'acharnait à découvrir. Télémaque est donc en conflit constant avec son héritage. Il est rancunier face à l'absence du père, mais incapable de faire le deuil de l'absence puisque Ulysse n'est jamais supposé mort. Plutôt que de rechercher l'identité du père et de tenter de s'y conformer, le Télémaque de cette réécriture est en combat constant avec l'identité paternelle qu'il croit connaître, mais dont plusieurs détails lui échappent. Contrairement au Télémaque homérique qui recherche la ressemblance au père lors de la Télémachie, ce Télémaque s'offusque d'une telle comparaison et doit, au contraire, réapprivoiser la filiation plutôt que l'aborder pour la première fois.



Ulysse 1781, t. 2, p. 39.

Mack par sa cruauté envers Reno, devient le digne fils de son père.

Un tel détournement des valeurs associées à l'hypotexte homérique n'est pas réservé à *Ulysse 1781*. Les réécritures bédéistiques questionnent le matériau du récit original afin d'y répondre avec un œil moderne et critique. L'autre ouvrage de notre corpus secondaire, *Socrate le demi-chien : Ulysse* par Joann Sfar et Christophe Blain, en raison de sa franche position satirique, reprend chacun des éléments propres à l'*Odyssée* afin d'établir un dialogue entre la réalité contemporaine et l'épopée antique. Pendant qu'Héraclès a une relation avec la femme d'Ulysse (nous reviendrons sur ce renversement de la fidélité conjugale au moment où nous aborderons Pénélope, dans le chapitre 5), Télémaque tente d'attaquer le fils de Zeus et est tué sur le champ par le demi-dieu. C'est Socrate (le chien dont l'ouvrage tire son nom) qui doit expliquer à son maître, Héraclès, qui était le jeune homme puisque celui-ci est mort sans avoir pu faire quoi que ce soit. Télémaque n'atteint donc jamais la gloire et meurt de manière pathétique chez Sfar. Le récit inachevé du fils dans le texte homérique est ainsi tourné en dérision puisque, tout comme dans l'hypotexte,

Télémaque ne connaît aucune véritable résolution à son histoire, mais, cette fois-ci, de manière définitive. De même, le deuil incertain, si présent dans l'ouvrage de Harambat prend ici une autre tournure puisque c'est désormais Pénélope et Ulysse qui doivent pleurer le fils.

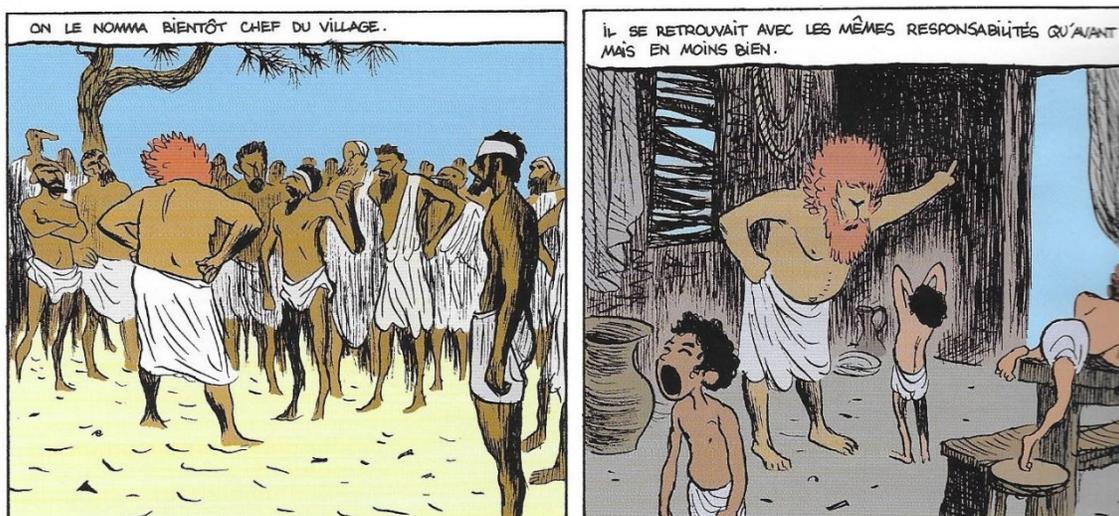
La chaîne filiale est ainsi rompue et Ulysse ne peut transmettre ni sa gloire ni son nom. Le destin prend toutefois une allure ironique dans l'ouvrage de Sfar, car Ulysse, qui quitte Ithaque et refuse à la fois le rôle de roi, de père et de mari, se retrouve finalement naufragé sur une île déserte au terme de quelques aventures avec Héraclès. Après avoir rencontré une indigène du nom de Circé avec qui il a des enfants, Ulysse devient chef de l'île ainsi que père de famille. Socrate conclut l'aventure avec ce commentaire : « Il se retrouvait avec les mêmes responsabilités qu'avant mais en moins bien » (voir la figure 17)⁴⁵.

Socrate le demi-chien n'est pas la première œuvre à suggérer une progéniture extra-conjugale à Ulysse, bien au contraire. On attribue des enfants à Ulysse et Circé dès les hypertextes antiques (Eugammon de Cyrène parle de Télégonos, fils d'Ulysse, qui commet un parricide⁴⁶). Dans ces écrits, les enfants sont cependant conçus lors du voyage de l'*Odyssée*, tandis que Sfar imagine plutôt un Ulysse fidèle pendant sa première absence mais qui, désabusé au moment de son retour, quitte le nid familial afin de fonder une famille ailleurs. Ulysse veut donc échapper à son rôle de père, mais se trouve voué à devenir une figure paternelle. La satire transforme la filiation mais lui laisse jouer un rôle central.

⁴⁵ Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien : Ulysse, op. cit.*, p. 48.

⁴⁶ Jean-Claude Carrière, « La réponse de Tirésias, le dernier voyage et la mort d'Ulysse selon l'*Odyssée* » *Persée*, n°463, 1992, p. 17-44. En ligne : http://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1992_ant_463_1_1335

17



© Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien* : Ulysse, p. 48.

Le destin est cruel dans *Socrate le demi-chien*, où la filiation est inévitable pour Ulysse, malgré sa révolte envers l'hypotexte.

Chapitre 4

Ulysse au palais : Iros, les prétendants et le cyclope

Quand Ulysse arrive au palais, il est en territoire hostile. Il réussira à vaincre ses ennemis non pas par la force mais plutôt grâce à son ingéniosité et à sa maîtrise du déguisement. Après le commentaire de Vernant sur le séjour aux enfers, le récit principal se centre sur les prétendants de Pénélope qu'Ulysse devra affronter tout au long des 110 pages qui, reprenant la matière des chants XVIII à XXII du texte homérique, forment le cœur de l'ouvrage. Au sein de ce passage, Harambat inscrit une autre figure d'opposition, le cyclope, dont l'ombre plane sur les prétendants. Effectivement, Polyphème, le monstre emblématique de l'*Odyssee* qu'Ulysse a affronté au tout début de son voyage est évoqué par l'auteur dans ces chants du retour à Ithaque afin d'établir un parallèle entre le séjour dans l'ancre du cyclope et la présence d'Ulysse au palais, où il doit vivre comme un étranger dans sa propre demeure. Dans les deux cas, Ulysse masque son identité et sa valeur devant la menace d'un adversaire dangereux. Ce sont dans ces moments que la *mêtis* ou ruse d'Ulysse est utilisée à son plein potentiel. Ce renoncement à l'*éthos* du héros entraîne une perte totale de gloire. Autant chez Polyphème qu'au palais d'Ithaque, Ulysse choisira de n'être personne, de devenir moins que rien. Le déguisement en mendiant oblige Ulysse à revivre, même dans sa propre maison, une situation d'impuissance semblable à celle de la captivité au chant IX de l'*Odyssee*, justifiant ainsi la comparaison avec l'épisode du cyclope.

En direction du palais, Ulysse, accompagné d'Eumée et toujours sous les traits d'un mendiant, est pris à partie par le chevrier Mélantheus, qui le considère comme le serviteur d'Eumée, désigné comme le « roi des gueux ». Ce court passage représente la première humiliation d'Ulysse par ses bourreaux, qui donne lieu au métarécit du journaliste Jean-Paul Kauffmann à la planche suivante intitulé « Le vin grec ».

Avant même que Kauffmann n'apparaisse au sein de ces cases, une ambiance intimiste s'instaure grâce à une adresse directe au lecteur où une voix à la première personne annonce l'ouverture d'une bouteille de vin : un La Louvière 1983 (*UCR*, p. 78). Le vin est, tout au long de ce métarécit, le motif qui permettra à ce « je » d'exprimer l'expérience de la captivité et de la récupération de son identité après la libération. Kauffmann, pris en otage au Liban de 1985 à 1988, a partagé le sentiment d'étrangeté d'Ulysse au moment de son retour au pays. C'est par les sens du goût et de l'odorat que la mémoire de Kauffmann a peu à peu réapprivoisé ce qui lui était autrefois familier. Inversement, la mémoire a également une influence sur les sens puisque, pendant son emprisonnement, le journaliste et écrivain était capable de recréer en bouche le goût de vins spécifiques seulement en se les imaginant. Le vin est, pour Kauffmann, particulièrement rattaché à la madeleine de Proust. Tout comme le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* retrouvait les expériences de sa jeunesse à travers la pâtisserie, Kauffmann, qui croit avoir perdu ses sens, doit les réactiver afin de se refaire une mémoire : « Dans un premier temps, le vin n'avait aucun effet. Je pensais avoir perdu la sensibilité qu'avait mon palais. / C'est revenu » (*UCR*, p. 81). Le retour ne consiste toutefois pas simplement en la récupération de la mémoire gustative : il s'agit à

vrai dire d'une «seconde naissance», qui, comme le précise Kauffmann, souligne qu'«on n'en a jamais fini avec le retour».

18

MAIS ON N'EN A JAMAIS FINI AVEC LE RETOUR.
LA BOUCLE S'OUVRE À NOUVEAU COMME UN BATEAU QUI FAIT EAU.



UCR, p. 82.

Kauffmann établit lui-même le parallèle entre sa captivité et le retour d'Ulysse. Le renard, symbole de ruse, fait ainsi écho à la contemplation du journaliste en rappelant Ulysse.

Ayant voyagé à Ithaque pour des recherches, Kauffmann établit lui-même un lien entre son calvaire et les épreuves d'Ulysse, personnage dont l'humanité fait en sorte que «[n]'importe qui peut s'identifier à lui» (UCR, p.79). La planche où Kauffmann se confie est emplie de mélancolie (voir la figure 18) alors que le journaliste fait dos au lecteur ou à

la lectrice et observe le décor pluvieux par la fenêtre. Dans la case supérieure, le renard renforce le lien thématique à Ulysse, puisque l'animal est lui-même rattaché au roi d'Ithaque. Cette contemplation de Kauffmann se termine toutefois avec une teinte d'ironie puisque le journaliste conclut l'entretien en critiquant le vin grec : « Entre nous, le vin grec n'est pas terrible ! » (*UCR*, p. 82). Ce changement de ton facilite le retour au récit principal où Ulysse, retrouvant finalement sa maison, vit un moment doux et amer à la fois, puisqu'il reconnaît des odeurs et des sons familiers : « J'entends la cithare. Je sens l'odeur de la graisse ». Ce à quoi Eumée répond : « Tu l'as bien reconnu » (*UCR*, p. 83), poursuivant ainsi le thème des sens et de la mémoire introduit par Kauffmann. La reconnaissance du palais s'effectue, accompagnée par la mélancolie, dans la double planche suivante (voir la figure 19). Dans les cases 1, 3 et 5, montrant des perspectives intérieures du château d'Ithaque (où aucune parole ne vient troubler le balayage visuel), le regard d'Ulysse et celui du lecteur se posent sur différents acteurs de la vie quotidienne du château, dont la présence permet à Ulysse, physiquement à l'extérieur du palais, dans les cases 2, 4 et 6, de percevoir comment le monde qu'il a quitté a continué de vivre.

C'est Argos qui met fin à la séquence contemplative, puisque la reconnaissance mutuelle de l'animal et du maître confronte Ulysse à son propre retour⁴⁷. Ce chien, qui a attendu Ulysse sans jamais fléchir pendant ses vingt ans d'absence, meurt subitement au moment même où il voit son maître. Aussi bien chez Homère que chez Harambat, Argos reconnaît son maître sous son déguisement : dans l'hypotexte, même la magie d'Athéna ne réussit pas à tromper le chien fidèle. Ayant déjà perdu sa mère, Ulysse se retrouve à nouveau en

⁴⁷ Claudine Pâque, « Être reconnu : l'expérience d'Ulysse de retour à Ithaque » *Sens-dessous*, vol. 4, n° 2, 2008, p. 100.

situation de deuil lorsqu'il voit Argos mourir sous ses yeux. Le commentaire narratif qui se trouve à la page suivante met en relief cette perte :

[...] le chien se retrouve en Ulysse et Ulysse se retrouve dans ce chien. Ulysse est rentré chez lui avec un aspect qui est comme celui d'Argos : sale, vieux, fatigué, oublié. / À travers la métamorphose du chien, c'est lui-même qu'il voit, son destin. Argos meurt et Ulysse d'une certaine manière prend sa place. (UCR, p. 88)

19



UCR, p. 84-85.

Les grandes bandes horizontales présentent un château vivant. Le point de fuite de la première case de la page de droite exacerbe le rôle de vigie d'Argos qui repère son maître au loin.

La mort d'Argos confirme à Ulysse que le temps a filé et qu'il ne peut s'attendre à retrouver tel quel le monde qu'il a quitté vingt ans plus tôt. Le commentaire narratif est d'ailleurs en porte-à-faux avec le dessin de la planche puisque le texte concernant le chien Argos est juxtaposé à une représentation de chats de ruelle (figure 20). On comprend implicitement que le chien ne montant plus la garde, les chats ont pris le contrôle des rues et s'attaquent aux oiseaux. Si Argos est mis en rapport avec Ulysse, les chats peuvent figurer les

prétendants, envahissant le château pour y imposer leur loi, en l'absence du maître de la maison. Une comparaison entre des animaux et les prétendants se trouve également dans le texte homérique. Au chant XIX, Pénélope rêve à un aigle massacrant des oisons : « Je voyais dans ma cour vingt oisons qui mangeaient du grain / Au sortir de l'étang ; je m'attendrissais à les voir, / Lorsque, venant de la montagne, un aigle au bec crochu / Vint leur briser le col et les tua tous⁴⁸ ». L'aigle du rêve réapparaît alors à Pénélope afin de lui expliquer le songe : « Les oisons sont les prétendants ; et moi qui, tout à l'heure, / Étais un aigle, me voici comme étant ton époux, / Et je vais infliger aux prétendants un sort infâme !⁴⁹ »

20



UCR, p. 88.

Le commentaire narratif sur la mort d'Argos est accompagné d'une scène de chats de ruelle. Les chats profitent de l'absence du chien de garde et s'installent en maîtres.

⁴⁸ Homère, *Odyssée*, op. cit., chant XIX, p. 348.

⁴⁹ *Ibid.*

Ulysse, déjà associé à l’oiseau afin d’établir une relation filiale avec Télémaque et, ainsi, confirmer le sang royal de ce dernier, est celui qui est rattaché à la prédation et à la violence dans le texte homérique. Toutefois, l’ouvrage de Harambat renverse la relation proie-prédateur en suggérant que les prétendants sont des prédateurs. Notons que le rêve de Pénélope dans le chant XIX connaît également un écho chez Harambat où il est utilisé afin d’illustrer un discours d’Eumée, plus tôt dans l’ouvrage (voir la figure 21), présentant l’aigle non comme Ulysse, mais pour figurer les prétendants pillant les biens du roi d’Ithaque et complotant contre Télémaque.



UCR, p. 34.

Le rêve de Pénélope du texte homérique est, chez Harambat, utilisé comme illustration pour le discours d’Eumée.

Ce sont les prétendants qui, chez Harambat, ont le haut du pavé : leur cruauté et leur manque de compassion sont clairement soulignés. Ulysse ne se présente pas comme une force de la nature dont le destin est de récupérer son trône, mais bien comme un homme assiégé de toutes parts par des difficultés qui semblent insurmontables.

Un autre élément qui vient ajouter à la charge de cette scène d'entrée au palais est l'interlude que constitue le métarécit consacré à Bruno Mazzali qui, dans un commentaire sur l'architecture du palais, interprète le tas de fumier sur lequel repose Argos comme un signe de richesse : « Le fumier était un signe de bétail, de richesses / On le présentait fièrement à l'entrée du palais » (*UCR*, p. 90). Cet ajout par Harambat permet de donner un autre sens au fumier qui n'apparaît pas comme un simple signe du statut misérable du chien : si Argos est pathétique en raison de sa saleté et de sa vieillesse, il est également le gardien fidèle des richesses d'Ulysse. Il veille sur celles-ci en attendant le retour de son maître. C'est seulement une fois Ulysse revenu qu'Argos peut finalement mourir, redonnant à son maître la responsabilité de la protection de ses biens. Signalons que les métarécits (comme celui de Bruno Mazzali) qui suivent l'arrivée d'Ulysse dans sa demeure se penchent systématiquement sur Ithaque, en cherchant à identifier les traces des événements de l'*Odyssée*.

Ainsi, Mazzali, en raison de son métier d'architecte, se penche sur les problèmes que soulève la représentation de ce qu'était le château d'Ithaque. Bien que l'architecture mycénienne soit présente sur le site de Pilikata où se trouve Mazzali, cette seule architecture ne suffit pas à représenter le palais décrit chez Homère. L'architecte est

d'ailleurs le premier dans l'ouvrage de Harambat à questionner la figure auctoriale d'Homère, dont nous ne possédons pas de véritables preuves d'existence : « Homère – ou ce qu'il y a derrière ce nom – a vécu près de quatre siècles après le monde qu'il prétend décrire : la Grèce mycénienne... l'âge de bronze... l'âge des héros » (*UCR*, p. 91 ; voir la figure 22). Les réalités du XIII^e siècle av. J.-C. se mélangent à celles du VIII^e av. J.-C. dans le récit homérique. Bien que l'origine orale de l'hypotexte⁵⁰ ne soit pas abordée par Mazzali, on comprend que la relation entre la fiction et la réalité historique et géographique d'Ithaque est profondément influencée par la distance temporelle qui existe entre les événements héroïques de l'âge de bronze et le texte homérique qui les relate. Le métarécit se conclut d'une manière semblable à celui d'Othonas, le bibliothécaire d'Ithaque : Mazzali, tout comme le bibliothécaire, fait remarquer que l'héritage culturel de l'île n'est pas revendiqué. Le tourisme, qui permettrait de stimuler l'économie locale et de revaloriser les sites archéologiques liés à Ulysse, ne répond pas à l'appel. Pour empirer les choses, les fouilles autour de Pilikata sont interrompues en raison du manque d'argent depuis la crise financière de 2007-2010. Ces propos, comme les autres métarécits de l'ouvrage, éclairent certains enjeux du texte homérique, selon une perspective généralement archéologique qui fait dialoguer l'Ithaque antique et celle de la modernité.

⁵⁰ Danièle Thibault, *La transmission: de la parole aux écrits*. Bibliothèque nationale de France, 2006. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/homere/arret/05.htm>

22

BIEN SÛR, DELIMITER L'ODYSSÉE
DANS UNE STRICTE CHRONOLOGIE
MYCÉNIENNE EST PROBLÉMATIQUE.



DANS L'ILIADÉ ET L'ODYSSÉE COEXISTENT
DES "RÉALITÉS" APPARTENANT À DES
DATES TRÈS DIFFÉRENTES...
POUR LES USAGES ET LES STRUCTURES
SOCIALES, ON DIT MÊME QUE
L'ODYSSÉE RENVOIE PLUTÔT AU
VIII^e SIÈCLE AVANT J.C.



HOMÈRE - OU CE QU'IL Y A
DERRIÈRE CE NOM - A VÉCU
PRÈS DE QUATRE SIÈCLES APRÈS
LE MONDE QU'IL PRÉTEND
DÉCRIRE : LA GRÈCE
MYCÉNIENNE, "L'ÂGE DE
BRONZE", "L'ÂGE DES HÉROS."



ICI À ITHAQUE, LES GENS
AIMERAIENT UN PEU PLUS DE
VISITEURS, UN PEU PLUS DE
PUBLICITÉ... POUR SURVIVRE!



MAIS DEPUIS LA CRISE LES
FOUILLES SONT INTERROMPUES.
PLUS D'ARGENT! ... PFFUIT!

UCR, p. 91.

Comment représenter un héros qui, même dans son hypotexte, emprunte à des époques passées qui se confondent ? L'architecte Mazzali énonce le problème tout en faisant écho aux propos du bibliothécaire Othonas.

De retour au récit principal, nous voyons Ulysse entrer dans le palais et entrer en contact avec les prétendants pour la première fois. La cruauté de ceux-ci envers Ulysse qui mendie montre leur irrespect envers les lois de l'hospitalité grecque ainsi qu'envers Télémaque qui, s'adressant à Antinoos, le meneur des prétendants, lui dit : « Offre-lui du pain sans crainte... » (UCR, p. 93). Ce à quoi Antinoos répond par des coups au mendiant en

enjoignant les autres à faire de même. Télémaque domine sa colère et demande à Eumée d'aller chercher des vivres pour la soirée. Le fils s'est donc rallié au plan du père et fait durer la ruse. Ulysse, quant à lui, a subi les coups d'Antinoos mais son supplice n'est pas terminé puisqu'Iros, poussé par les prétendants, vient le provoquer. Le passage, qui avait déjà été évoqué plus tôt par Uberto Pasolini (*UCR*, p. 49), se réalise ici majoritairement sous forme de pantomime (voir les figures 23 et 24). Ulysse retire ses haillons, laissant échapper un sourire confiant au moment où Iros se retourne vers les prétendants en laissant voir sa nervosité, représentée par des gouttes de sueur à la tempe.



Figure 23 : *UCR*, p. 98 ; figure 24 : *UCR*, p. 100.

Sans utiliser le dialogue, la bande dessinée montre clairement la surprise et la peur d'Iros devant les muscles d'Ulysse (figure 23). Le combat qui suit (figure 24) repose également sur la pantomime puisque la narration n'est pas nécessaire afin de rendre compte de l'affrontement.

Ulysse adopte le comportement du vieillard mendiant afin d'amadouer Iros et d'éviter l'affrontement direct, mais n'hésite pas à utiliser ses muscles si aucune autre option n'est disponible. Bien qu'Antinoos et les autres prétendants ne reconnaissent pas Ulysse, ils éprouvent de la surprise face à la force du vieux mendiant qu'ils ont sous les yeux. Cette

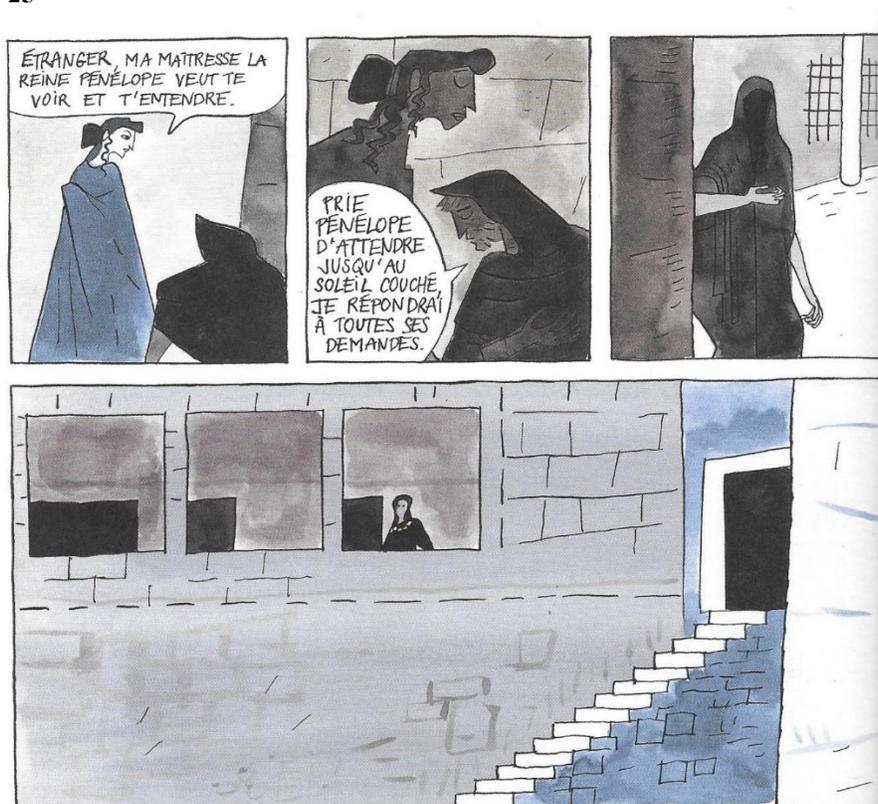
ruse d'Ulysse qui leurre l'adversaire jusqu'au dernier moment n'est pas sans rappeler un passage d'*Ulysse 1781* que nous avons déjà mentionné. Le combat d'Ulysse McHendricks contre Achille repose également sur cette même ruse d'Ulysse qui prétend être désavantagé face au colosse jusqu'à la dernière minute. La différence tient à ce que l'Ulysse de 1781, encore dans la force de l'âge, simule la vulnérabilité au cours de l'affrontement, tandis que l'Ulysse de Harambat, plus âgé, ne se montre vulnérable que lorsque l'affrontement peut encore être évité. Une fois dévêtu, cet Ulysse ne laisse aucune chance à son adversaire et Iros tombe au tapis après quelques minutes de lutte.

Le passage relatif à Iros se conclut avec deux éléments tout aussi importants. Ulysse tente de protéger Amphinomos, qui le rabroue, tandis que Pénélope est montrée pour la première fois, observant de loin Aithon/Ulysse. La première situation permet de conclure la présentation des prétendants en soulignant la magnanimité d'Ulysse, qui tente de sauver Amphinomos, l'avertissant de l'affrontement à venir. S'étant approché pour offrir du pain, celui-ci est toutefois piqué par les paroles du mendiant et reprend le pain qu'il offrait à Aithon. Dans le texte homérique, ce prétendant retourne à sa place, troublé par les paroles du vieillard, mais sans la colère que lui attribue la version de Harambat, montrant que tous les prétendants méritent le sort qui sera le leur.

Pénélope, quant à elle, est présentée de loin alors qu'elle observe Ulysse. Celui-ci a été averti que la reine désire lui parler. Les deux époux, s'observent à distance. Ulysse a le visage obscurci par son manteau, continuant ainsi la charade du déguisement. Pénélope ne se laissera pas bernier par une simple question d'apparence, nous le verrons au moment où

nous aborderons la relation des époux au prochain chapitre. La bande dessinée ajoute tout de même au jeu de la *mêtis* puisque le déguisement d'Ulysse est représenté en image. Ulysse reconnaît sa femme mais ne peut l'approcher tandis que Pénélope, ayant peut-être des doutes sur cet étranger, ne peut non plus l'approcher et ne voit ainsi qu'une silhouette au visage noir qui l'observe à distance. Ce face-à-face distant où les deux époux se dévisagent est un ajout de Harambat qui table sur la dimension visuelle (figure 25).

25



UCR, p. 106.

Les deux époux se dévisagent. La reconnaissance, unilatérale, est exprimée par le contraste entre le visage visible de Pénélope et celui invisible d'Ulysse.

La célèbre helléniste Jacqueline de Romilly, un autre personnage de métarécit qui réapparaîtra plus tard dans l'ouvrage, est ici introduite alors qu'elle observe le tableau intitulé *Odyseus im Kampf mit dem Bettler* (1903), de Lovis Corinth (figures 26 et 27). Malgré une préférence avouée pour l'*Illiade*, de Romilly souligne le caractère

profondément humain de l'*Odyssée* : « Il y a quelque chose de moderne chez Ulysse. / C'est quelqu'un qui nous ressemble dans sa simplicité et sa solitude » (*UCR*, p.108). Ce métarécit sert à insister sur la modernité du personnage. En effet, au contraire de l'*Illiade*, où les exploits guerriers et la colère d'Achille sont à l'honneur, l'*Odyssée* présente un récit où le destin d'une figure singulière est mise en relief⁵¹. Cette particularité est soulignée dès l'incipit de l'hypotexte : « Muse, dis-moi l'homme inventif, qui erra si longtemps, / Lorsqu'il eut renversé la sainte Ilion, / Qui visita bien des cités, connut bien des usages, / Et eut à endurer bien des souffrances sur les mers⁵² ». Ainsi, comme le note Jacqueline de Romilly, bien que la vengeance soit souvent ce que l'on retient de l'*Odyssée*, les autres émotions d'Ulysse sont explorées à maintes reprises : « Épictète trouve même qu'il pleure trop ! » (*UCR*, p. 108). Il est vrai que, dans l'original, Ulysse pleure à de nombreuses reprises : chez Calypso alors qu'il veut revoir sa famille (chant V), chez les Phéaciens alors que l'aède chante son histoire (chant VIII). L'ouvrage de Harambat accentue les dispositions que l'on trouve dans l'original. L'intériorité d'Ulysse y apparaît fort complexe et, ses émotions, nombreuses : « Il aurait pu tuer Iros, il retient son geste... par ruse seulement ? / Prudence, souplesse, modération, ironie... / Voilà les qualificatifs qui conviennent à Ulysse » (*UCR*, p. 108). Le combat entre Iros et Ulysse, qui préfigure la lutte entre Ulysse et les prétendants⁵³, est explorée dans l'ouvrage de Harambat, comme un autre

⁵¹ Cette différence entre les deux textes s'exprime entre autres dans la nature des manifestations divines, surtout celles de Pallas, mises à l'avant-plan dans l'*Odyssée*, sous le signe de la *mêtis* en miroir avec celle d'Ulysse ; Pietro Pucci, « Les figures de la Mêtis dans l'*Odyssée* », *Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n° 1, 1986, p. 9-10.

⁵² Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, chant I, p. 9.

⁵³ Cette préfiguration est soulignée par divers commentateurs ; voir Nancy Felson, « Paradigmes de la paternité : père, fils et prouesses athlétiques/sexuelles dans l'*Odyssée* d'Homère », dans *La mythologie et l'Odyssée. Hommage à Gabriel Germain*, André Hurst et François Létoublon (dir.) p.269.

questionnement sur la complexité, non seulement de la *mêtis*, mais, à travers elle, de l'individualité d'Ulysse.

26



27



Figure 26 : UCR, p. 107.

Figure 27 : Lovis Corinth, *Odysseus im Kampf mit dem Bettler*, 1903, Galerie nationale de Prague. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lovis_Corinth_Odysseus_im_Kampf_mit_dem_Bettler_1903.jpg)

La bande dessinée permet de se pencher sur l'hypotexte littéraire tout en se réappropriant d'autres œuvres picturales.

Les pages suivantes servent à mettre en place l'affrontement qui aura lieu entre les prétendants et Ulysse. Hommes et femmes ridiculisent le mendiant, confirmant ce qui avait déjà été présenté lors de l'altercation avec Amphinomos. Une fête se prépare et Aithon/Ulysse, plutôt que d'être respecté, tel que le demande les lois grecques, est chassé de la place :

La société d'Ithaque est dérégulée. C'est le chaos. Les prétendants sont à ce point impies qu'ils ignorent l'accueil dû à un hôte, fût-il un mendiant. Ils transgressent les lois du Zeus hospitalier. Chez les Grecs, Il faut ménager les vagabonds dont le statut renvoie au plus bas et au plus haut : ils sont liés au divin. / En allant quêter parmi les prétendants, Ulysse sonde aussi leur cœur. (UCR, p. 112)

Quand la voix narrative confirme l'impiété des prétendants, l'ouvrage l'a déjà illustrée à trois reprises grâce à Antinoos, Amphinomos et Eurymaque. Antinoos, a lancé Iros sur Ulysse après avoir lui-même frappé le mendiant à plusieurs reprises et avoir enjoint les autres à faire de même. Amphinomos rabroue Ulysse après avoir été averti de ne pas rester avec les autres. Eurymaque, quant à lui, insulte ouvertement Ulysse en se moquant de sa condition de mendiant. Ivre, il est finalement arrêté par Télémaque. Ulysse, après son altercation avec Eurymaque, a pris une décision : les armes se trouvant sur les murs seront retirées pendant la nuit. Si Ulysse continue à jouer le jeu de la *mêtis* par la suite, l'objectif n'est plus le même. Il ne tente plus de sonder les prétendants ; ce passage s'est conclu grâce au commentaire cité plus haut. Ulysse conserve désormais le déguisement afin de préparer son attaque et de profiter de l'effet de surprise.

Dans les pages suivantes, Ulysse s'entretient avec Pénélope ainsi qu'avec sa servante, Euryclée. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant consacré à Pénélope. Cet épisode, qui occupe le chant XIX de l'hypotexte, est suivi par l'épisode de l'arc (chant XXI) et de l'affrontement avec les prétendants (chant XXII). L'ouvrage de Harambat respecte l'ordre des derniers chants de l'*Odyssée*, mais s'attache longuement au combat qu'il relate en 13 pages en mettant en relief l'action, sans la dimension mythologique que constitue la présence d'Athéna sous les traits de Mentor et sans la série de discours qui se trouvent dans le chant XXII. L'adresse d'Ulysse est bien soulignée, mais aussi le danger que court le quatuor formé par le père, le fils, Eumée et Philoetios devant la foule des prétendants armés par les soins de Mélanthéus. Cependant, comme le précise la case 8 de la page 187 au sujet des prétendants : « Rien ne put les sauver ». Si le récit fait l'économie de bien des détails

présents dans l'original, curieusement, il insère un commentaire sur l'épisode du cyclope (chant IX) qui n'appartient pas à ce volet de l'histoire, mais semble particulièrement intéressant en lien avec les règles de l'hospitalité et le sort des prétendants.

Le cyclope

Peu d'épisodes ont connu une remédiation aussi importante, dans la culture populaire, que celui du cyclope⁵⁴. Il semblerait que cet épisode représente l'un des passages les mieux connus de l'*Odyssee*. Cela pourrait déjà s'expliquer par le fait que la résolution de la péripétie n'est due qu'aux mérites d'Ulysse sans intervention des dieux. Rappelons, en effet, à quel point le texte homérique fait des divinités les acteurs du récit⁵⁵. Ainsi, dans l'hypotexte, Athéna détermine le déguisement d'Ulysse et participe à la bataille finale contre les prétendants. La magicienne Circé, sans être une déesse, dicte tout de même à Ulysse ce qu'il doit faire pour se rendre aux enfers alors que, plus tôt, Hermès avait permis à Ulysse de déjouer cette même Circé afin de sauver ses amis. Par contraste, lors de la rencontre avec Polyphème, Ulysse ne reçoit l'aide de personne. Il parvient à s'échapper de l'ancre du monstre grâce à sa ruse seulement. Une fois hors de danger, celui qui s'était désigné comme « personne » réclame son identité en chantant sa victoire : « Cyclope, si jamais quelque humain vient te demander / Qui t'infligea la honte d'être privé de ton œil, / Dis-lui que celui qui l'a fait, c'est le fils de Laërte, / Le grand saccageur de cité, l'homme d'Ithaque, Ulysse !⁵⁶ ». Le texte homérique est une ode à la gloire d'Ulysse. En oblitérant

⁵⁴ Ida Iwaszko, « Réception de l'Antiquité dans la littérature de jeunesse contemporaine », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 7, n° 1, 2013, p. 59-60.

⁵⁵ Jacqueline de Romilly, « Les dieux et le merveilleux », *Homère*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » p. 77-94.

⁵⁶ Homère, *Odyssee*, *op. cit.*, chant IX, p. 165.

son identité, Ulysse réussit à déjouer le cyclope et fait valoir sa supériorité. Toutefois, dès que la ruse se termine, Ulysse se doit de retrouver son identité afin que sa gloire soit connue. C'est une forme d'hubris qui, par la divulgation orgueilleuse de son identité, a pour conséquence la prière qu'adresse Polyphème à Poséidon de vouer Ulysse à une errance sur les mers pendant encore plusieurs années. C'est cet événement qui, dans le texte homérique, dresse un portrait d'Ulysse semblable aux autres héros grecs : il démontre la ruse nécessaire pour vaincre des forces surhumaines (le cyclope), avant de compromettre le succès de son périple en raison de son hubris (la révélation de son nom).

En présentant l'épisode du cyclope au moment où Ulysse est toujours déguisé en Aithon dans sa propre demeure, l'ouvrage de Harambat ne fait aucune référence à l'hubris en soulignant plutôt le parallèle des identités mensongères. Tout comme les prétendants dans le palais d'Ithaque, Polyphème ne respecte pas les règles de l'hospitalité. Ulysse décide, dans les deux cas, de renoncer à son identité et de jouer le rôle du plus faible afin d'amadouer ceux qui sont en position avantageuse. Vernant, qui commente ici l'épisode, souligne par la même occasion l'importance du terme *outis* dans l'hypotexte :

Il y a là un jeu de mots parce que les deux syllabes de « ou-tis » peuvent se remplacer par une autre façon de dire, « mè-tis ». « Ou » et « mè » sont en grec les deux formes de la négation, mais si « outis » signifie « personne », « mètis » désigne aussi la ruse, cette astuce retorse qui est l'apanage d'Ulysse⁵⁷. (*UCR*, p. 138)

Aithon et Outis sont au final deux renoncements par Ulysse de son identité réelle. Le terme *outis*, toutefois, est à la fois un effacement de l'identité et une révélation de ce qui constitue Ulysse. Lorsqu'il se désigne comme Outis, celui-ci laisse de côté tout ce qui se trouve en

⁵⁷ Nous ajoutons des guillemets afin de faciliter la compréhension du passage.

périphérie de son identité afin de n’y laisser que le noyau de son être : la *mêtis*. Au moment où il se présente comme Outis, Ulysse dit la vérité et ment dans la même phrase. Son nom légitime est certes caché mais sa ruse est rendue manifeste pour le lecteur, même si elle n’est révélée au cyclope qu’une fois l’évasion de la grotte réussie. En éliminant le passage du texte homérique où Ulysse révèle son nom au cyclope, l’ouvrage de Harambat délaisse le thème de l’hubris afin de valoriser la reconquête légitime de son identité qu’Ulysse entreprend à Ithaque. Comme le dit Vernant : « Il y a dans l’épisode du cyclope comme un rabaissement du nom. De retour à Ithaque, Ulysse le vagabond, Ulysse-Personne, doit redevenir ‘Ulysse en personne’ » (UCR, p. 138). La reconquête de l’identité devient ainsi la finalité et la conclusion du voyage dans la bande dessinée. Cela ne surprend guère : l’hypertexte du début du XXI^e siècle, héritier des préoccupations de la modernité, met particulièrement en relief les enjeux de la quête identitaire allégorique présente dans l’original⁵⁸, et qui vise à réduire l’écart entre l’autrefois et le maintenant, entre le départ et le retour. À ce propos, François Dingremont affirme que, dans l’*Odyssée*, Ulysse « craint les effets d’une trop grande distance entre heure de départ et heure de retour. L’idée du temps qui passe et du chemin à parcourir l’angoisse. La dissemblance, conséquence de l’éloignement, l’effraie⁵⁹ ». La version de Harambat exacerbe ces enjeux identitaires et les développe avec une sensibilité contemporaine dont la glose des métarécits vient toutefois souligner la validité historique.

⁵⁸ Corinne Jouanno, *Ulysse. Odyssée d’un personnage d’Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013, p. 38.

⁵⁹ François Dingremont, « Homère, le génie du paganisme et les philosophes », *L’Homme*, n° 201, 2012, p.46, mis en ligne le 15 février 2014 : <http://journals.openedition.org/lhomme/22939>

Dans ce contexte, l'épisode du cyclope permet de mettre en scène la question de la perte de l'identité tout en démontrant la ruse d'Ulysse. Le parallèle de Polyphème avec les prétendants s'établit chez Héracles grâce à deux éléments : l'irrespect des règles de l'hospitalité par les deux opposants (les prétendants et le cyclope) et la *mêtis* d'Ulysse (le renoncement du nom). Dans notre corpus secondaire, le cyclope est présent dans chacune des variations de l'Odyssée. Polyphème constitue une référence emblématique de cette épopée que les réécritures hypertextuelles n'osent pas laisser de côté.

***Ulysse 1781* et le cyclope : vengeance et hubris**

Dans *Ulysse 1781*, le cyclope occupe une place centrale puisque les deux premiers tomes de la série partagent le sous-titre *Le cyclope*. Le monstre en question, qui possède deux yeux, est en réalité un wendigo, un monstre anthropophage créé par les amérindiens de la région. Toutefois, le wendigo arbore un immense œil peint sur son torse qui est à la source de l'enchantement lui permettant d'exister. Ulysse transpercera finalement l'œil peint afin de terrasser le monstre, mais l'ouvrage de Dorison et Hérenghuel, bien plus tourné vers l'action, délaisse la *mêtis* classique d'Ulysse afin de faire de la rencontre un duel principalement physique. De plus, puisque Télémaque est présent auprès de son père dans ce voyage, la collaboration entre le père et le fils devient l'élément le plus important de cet épisode, laissant moins la chance à Ulysse de faire la preuve de son ingéniosité. La transformation du monstre, d'un géant à l'œil unique doué de la parole à un homme monstrueux possédant une force surnaturelle, vient également changer les règles de l'affrontement. Ulysse ne peut plus amadouer le cyclope, puisque celui-ci ne possède pas de raison propre. En effet, le wendigo d'*Ulysse 1781* a été créé afin de se venger d'un

groupe de colons blancs qui avaient exploité les populations autochtones de la région pour la traite des fourrures avant de passer à l'esclavage une fois les réserves de fourrures épuisées. Il est un instrument de vengeance incontrôlable qu'Ulysse McHendricks tente de déjouer à plusieurs reprises grâce à des pièges physiques : briser un pont afin de faire tomber le wendigo dans un ravin, puis le noyer dans des sables marécageux. Le monstre, au moyen de ses pouvoirs surhumains, réussit à déjouer ces pièges les uns après les autres.

Mais Ulysse l'emporte finalement en perçant l'œil sur la poitrine, tandis que, dans l'hypotexte, cette action n'est que la première étape du plan d'Ulysse. Chez Dorison et Hérenguel, la mutilation du monstre n'est pas planifiée puisqu'Ulysse attaque le cyclope sous l'effet de la colère au moment où il veut protéger son fils. Au final, dans ce passage, le texte homérique, bien que directement convoqué au moyen d'une citation présentée dans une forme de cartouche (voir la figure 28), est soumis à une réécriture du mythe du cyclope, développé sous un autre jour grâce au contexte historique et géographique propre à cet ouvrage. La vengeance, avant tout développée au moment du retour à Ithaque dans l'*Odyssee*, prend une bien plus grande importance dans *Ulysse 1781* en raison de la nature du cyclope présent dans l'ouvrage, ce wendigo qui, constitue une forme de justice sauvage, protégeant la terre ancestrale contre les envahisseurs blancs.



Éric Dorison et Xavier Hérenguel, *Ulysse 1781*, t. 2, p. 12.

Le texte homérique sert de cadre à *Ulysse 1781*. Il est utilisé afin de rappeler au lecteur les sources de l'hypertexte mais celui-ci prend ensuite ses libertés avec l'hypotexte.

Ulysse se trouve par mégarde sur ce territoire ancestral et encourt donc la furie vengeresse du wendigo, redouté désormais tout autant par les colons que par les amérindiens. Alors qu'*Ulysse, les chants du retour* de Harambat gomme le thème de l'hubris qui sert de conclusion à l'épisode du cyclope, *Ulysse 1781* souligne au contraire ce thème en présentant un Ulysse fougueux et revanchard. En renouvelant le cycle de vengeance, Ulysse sera puni par les Grands Esprits et condamné à errer avant de pouvoir retourner chez lui. Puisque le cycle reste inachevé, il est difficile de faire un portrait complet d'Ulysse McHendrick. On peut cependant constater que cet Ulysse entre en tension avec son modèle hypotextuel. Face au choix qui lui a été offert d'épargner le monstre, Ulysse a préféré perpétuer le cycle de vengeance ayant débuté avec l'invasion des missionnaires blancs. Devrait-on supposer que l'Ulysse de 1781, si ses aventures se poursuivent, se verra offrir

un choix similaire qui lui permettra finalement de se libérer de son désir de vengeance ? Il n'en reste pas moins que, tel que présenté dans ces épisodes sur le cyclope, Ulysse McHendricks, en tuant le géant (figure 29), montre qu'il ne possède pas la magnanimité de l'Ulysse homérique sondant le cœur des prétendants, cherchant à prévenir ceux qui pourraient être sauvés. En utilisant un contexte historique plus moderne, dont les répercussions (impérialisme britannique, colonialisme en Amérique) se font encore sentir aujourd'hui, ce cycle qui se veut le début d'une série de longue haleine joue davantage sur les défauts de ses personnages, laissant ainsi place à un développement psychologique éventuel.

29



Éric Dorison et Xavier Hérenguel, *Ulysse 1781*, t. 2, p. 47.

Le choix d'Ulysse est explicite : il succombe volontairement à l'hubris et prolonge le cycle de la vengeance.

Socrate le demi-chien : Polyphème et Homère

L'ouvrage humoristique de Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien*, ne représente pas la première rencontre d'Ulysse avec le cyclope, mais le met en scène au moment où Ulysse a complété son voyage et que le cyclope a quant à lui déjà été éborgné. Par ailleurs, le cyclope se nomme Homère plutôt que Polyphème. Fils de Poséidon qui élève des chèvres sur une île, il était autrefois un poète dont la taille s'est mise à croître en même temps que sa célébrité. Le demi-chien Socrate et Homère entretiennent une relation d'opposition tout au long de l'album en raison de la haine que nourrit le géant à l'égard des philosophes. Socrate, qui est le personnage principal de cette série, se montre en désaccord total avec la poésie d'Homère, tandis que celui-ci, en retour, s'oppose au rejet du poète de la république tel que l'énonce Platon⁶⁰. Ainsi, au sein de la satire, le personnage d'Ulysse se retrouve en confrontation, non plus avec Polyphème, mais avec l'auteur de son texte source qui est ici un monstre cherchant à se venger du roi d'Ithaque. Or, la malédiction du cyclope dans l'original, visant à empêcher Ulysse d'arriver à bon port, ne peut affecter cet Ulysse satirique qui rejette le domicile familial et ne cherche pas à retourner chez lui. Homère doit désormais trouver une nouvelle forme de vengeance. Cette revanche passe encore ici par un détournement du texte homérique où le cyclope révèle à Ulysse une supercherie (plutôt que l'inverse comme dans l'*Odyssée*). Ulysse, qui est reparti en voyage avec Héraclès, ne sait pas que son compagnon d'aventure est l'assassin de son fils. Ulysse avait été présenté au début de l'album *Socrate le demi-chien* comme un personnage errant, perpétuant ainsi le don de la *mêtis* qu'Ulysse possède, mais qu'il n'utilise plus au sein de l'album après avoir révélé son identité à Héraclès et Socrate. C'est donc Homère qui, sans

⁶⁰ L'ouvrage de Sfar ne fait toutefois pas référence à Platon et désigne seulement son professeur, Socrate, afin d'explicitier la relation sémantique qui existe entre le philosophe et le demi-chien du même nom.

exercer la *mêtis*, mais en ayant conscience de la tromperie qui existe entre Héraclès et Ulysse, pourra finalement exposer la vérité afin de blesser Ulysse. L'épisode du cyclope, habituellement le symbole de l'ingéniosité d'Ulysse, devient ici l'emblème de la satire du texte homérique puisqu'il représente à lui seul le renversement de la *mêtis*, en plus d'être une figure métadiégétique en raison de son nouveau nom.

Nous évoquons ces divers cas de présence du cyclope dans les adaptations bédéistiques de l'*Odyssée*, parce qu'ils font ressortir les traits les plus significatifs de l'Ulysse qui se trouve en opposition au monstre. Que ce soit pour mettre en valeur la ruse du héros, sa fougue et sa violence (*Ulysse 1781*) ou encore son caractère iconoclaste (*Socrate le demi-chien*), le personnage du cyclope apparaît comme un incontournable de la réécriture de l'*Odyssée* qui, dans l'ouvrage de Harambat, trouve sa place à un moment où on ne l'attend pas, de manière à resserrer les liens entre les chants du retour et certains éléments des chants consacrés au voyage.

L'affrontement avec les prétendants

Une fois le test de l'arc réussi par Ulysse, la *mêtis* est finalement complète lorsqu'Ulysse, de manière similaire à la rencontre avec le cyclope, se révèle finalement comme le roi d'Ithaque revenu au logis. Après s'être également assuré la fidélité du bouvier Philoetios, Ulysse montre sa cicatrice aux deux serviteurs. Le métarécit qui suit cette révélation, intitulé « Mon oncle », tente de dresser le portrait d'un Ulysse bien disposé à l'égard du peuple. Cet aspect semble assez important pour que l'auteur ait fait figurer, en quatrième de couverture sur l'album de Harambat, le camion que l'on trouve dans ce métarécit. Le

véhicule contient de la volaille, rappelant ainsi les deux serviteurs qui s'occupaient du bétail d'Ulysse. Andronikos, le narrateur du métarécit, habite l'île d'Ithaque et a connu l'*Odyssée* à travers son oncle, qui donne son titre au passage. L'oncle a dû s'exiler en raison de ses convictions communistes. De ce fait, aux yeux d'Andronikos, Ulysse et l'oncle Lianoris (de son vrai nom Panayotis Arethas), se rejoignent en raison de la lecture de l'*Odyssée* faite par ce dernier, qui voit en Ulysse un combattant du pouvoir en place, favorisant les prolétaires que sont les serviteurs d'Ithaque contre l'aristocratie que forment les prétendants. En retour, Lianoris est lui-même un reflet d'Ulysse puisqu'il a été exilé d'Ithaque et a dû passer sept ans sur une île déserte. Andronikos compare l'exil de son oncle au séjour d'Ulysse sur l'île de Calypso, plaignant davantage Lianoris qui, contrairement au héros homérique, n'avait pas une déesse à ses côtés. Le récit, outre sa dimension politique, fait écho au métarécit de Jean-Paul Kauffmann – commenté plus tôt dans ce chapitre – en relatant un exil récent. Ces deux métarécits en préparent également un autre se trouvant à la fin de l'album, où Vernant est comparé à Ulysse en raison de son expérience de la guerre (nous y reviendrons au chapitre 5). Le texte homérique permet à ces personnages, qui parcourent Ithaque, de trouver, en Ulysse, des réponses, ou du moins des reflets de leur propre expérience.

Tel que le dit Vernant à la page 152 : « La tension monte », au moment où l'affrontement devient imminent. L'ouvrage de Harambat met en évidence à nouveau les éléments liés au renoncement identitaire d'Ulysse : la figure de l'aigle chasseur réapparaît à la page 150 et Ulysse est comparé à un chien ayant pris la place d'Argos. Ainsi, afin d'introduire le commentaire, Harambat illustre Vernant présentant à Julien les constellations : « Dans le

ciel étoilé, juste à côté du bouvier, les chiens de chasse (canes venatici) » (*UCR*, p. 152). Jouant toujours le rôle d'Aithon, Ulysse se voit offrir du pain par Philoetios, mais il est ridiculisé tout de suite après par les prétendants qui lui jettent de la viande. La figure de l'aigle, à ce moment, a alors une double signification. Elle rappelle, telle qu'elle avait déjà été utilisée auparavant chez Harambat, la présomption sacrilège des prétendants dans le palais d'Ithaque. Toutefois, pour ceux connaissant la métaphore de l'hypotexte, l'image peut également servir de message annonciateur, puisqu'Ulysse est désormais sur le point d'obtenir sa vengeance et de massacrer les prétendants. L'image, sans texte, présente une ambivalence sémantique qui accroît le suspense chez le lecteur ou la lectrice connaissant Homère. L'épisode du devin Théoclymène, qui concluait le chant XX du texte homérique, ajoute à la tension menant à l'affrontement, puisqu'il annonce clairement, tout comme dans l'hypotexte, la mort des prétendants.

Après l'épreuve de l'arc, Ulysse est révélé aux prétendants tel qu'il est. La violence de l'affrontement et la détermination de l'Ulysse guerrier sont au centre des métarécits juxtaposés au massacre des prétendants. Le regard d'Ulysse, que tente de représenter le sculpteur Giacomo Manzù, est le regard de « celui qui a vu. Celui qui sait. Le regard est emblématique d'une attitude de la civilisation grecque où l'œil l'emporte sur les autres sens : voir c'est savoir. [...] dans ce regard ... / ... Il y avait l'humanité toute entière » (*UCR*, p. 155). L'écrivain Pierre Michon succède à Manzù dans les métarécits qui mènent au massacre. Le regard d'Ulysse, chez Manzù, est présenté comme universel, alors que Michon voit en Haddock, le personnage de la série Tintin, l'émule du roi d'Ithaque. Au sein des deux métarécits, le regard est central, puisqu'Ulysse est celui qui connaît la vérité,

contrôlant l'information. La comparaison à Haddock faite par la figure de Michon n'est pas anodine, puisque elle permet d'introduire le domaine de la bande dessinée au sein même de l'album, où Tintin réapparaît dans quelques métarécits. Michon propose un Ulysse plutôt rustre, car Haddock, après tout, est un personnage au caractère brûlant dans l'univers de Tintin : « Un vieil Ulysse, un marin furieux, mais casanier qui ne pense qu'à rentrer à Ithaque-Moulinsart... Haddock, le vieux fils, le père indigne... » (*UCR*, p. 156). En le comparant au vieux loup de mer bien connu, Michon brosse d'Ulysse un portrait d'homme caractériel endurci par les épreuves, mais qui aspire à la vie domestique, en contraste avec *Socrate le demi-chien*, où Ulysse préfère le voyage au foyer familial.

L'affrontement avec les prétendants est, dans l'ouvrage de Harambat, une occasion de se pencher sur l'Ulysse guerrier qui est présent dans les premiers chants de l'*Odyssée*, où l'aventure et le danger sont plus évidents. Le métarécit intitulé « En haut de l'escalier », où la voix narrative est assumée par un enfant dont le nom nous est inconnu, établit un parallèle entre les exploits accomplis lors du voyage et la victoire contre les prétendants. Bien qu'il n'affronte que des hommes, le mérite qui revient à Ulysse pour cet exploit est rehaussé par la juxtaposition avec des rencontres surnaturelles faites lors du voyage : « Le peintre avait fondu les grandes scènes de l'*Odyssée*. / Le sang jaillissait de l'œil du cyclope, les flèches se fichaient dans le cou des prétendants. / Ulysse, face à moi, le regard noir » (*UCR*, p. 174-175). Le peintre en question est Michael Codd : à la page 174, on voit l'enfant se pencher sur un livre dont on comprend (figure 30) qu'il correspond à la réécriture proposée en 1985 par Catherine Storr des moments forts de l'*Odyssée*, accompagnée par

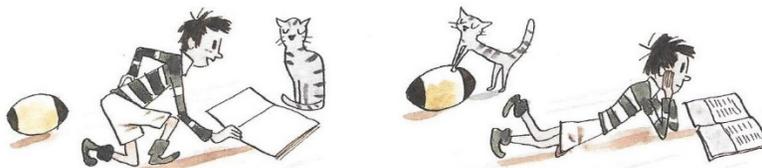
des illustrations de Codd⁶¹. La juxtaposition est rendue claire par le dessin de la dernière case de la page 174 qui, en plus de montrer le cyclope, représente la rencontre avec les sirènes et celle de Charybde et Scylla (chant XII du texte homérique). L'enfant de ce métarécit rend compte de la diffusion de l'*Odyssée* dans la littérature jeunesse. Qui est cet enfant ? S'agit-il de Julien, le petit-fils de Jean-Pierre Vernant ? Est-ce un jeune Harambat, dont la figure auctoriale apparaîtrait subtilement dans l'ouvrage au moment où il prend connaissance d'Ulysse ? Ou ce jeune représente-t-il une figure générique, illustrant la découverte de l'*Odyssée* avec une naïveté enfantine qui accueille sans prétention toutes les formes de littérature ? L'émerveillement associé à la découverte de ce livre est toutefois claire, car l'enfant « connai[t] par cœur l'emplacement de sa tranche bleue » et ne semble jamais quitter le livre, avec lequel on le voit dans chaque case, aussi bien à l'intérieur de la maison qu'à l'extérieur. La transition faite entre le métarécit, où Ulysse est représenté dans une case qui rappelle la peinture (voir les figures 31 et 32), et le récit des chants du retour souligne la parenté des deux univers, puisque l'Ulysse de Harambat adopte la même position que dans l'illustration de Michael Codd. L'enfant, et le lecteur ou la lectrice de Harambat par la même occasion, semblent ainsi plongés dans la lecture de Codd afin d'accéder au récit dynamique présenté à la page suivante. La métalepse est alors facilitée, non seulement par la posture d'Ulysse, mais également par les répliques que celui-ci énonce en continuant naturellement ce qui avait déjà été commencé dans les illustrations de peinture. Le regard sombre et déterminé d'Ulysse, souligné par le texte qui surplombe le dessin de la page 175, est repris à la page 176, venant compléter, par une insistance sur

⁶¹ Catherine Storr, *Odysseus and the Enchantress*, illustrations de Mike Codd, Milwaukee, Raintree Publishers, 1985.

l'usage de l'arc pour tuer les prétendants, ce qu'avaient préparé les métarécits de Manzù et de Michon.

30

LES ILLUSTRATIONS À LA PEINTURE, D'UN RÉALISME ACADEMIQUE, PAR MICHAEL CODD REPRÉSENTAIENT LE TRÉSOR DE SCHLIEMANN, L'HISTOIRE D'AGAMEMNON, LE CHEVAL DE TROIE, LA FIN DU MONDE D'HOMÈRE.



SUR UNE DOUBLE PAGE AYANT POUR TITRE "LES PÉRÉGRINATIONS D'ULYSSE", LE PEINTRE AVAIT FONDU LES GRANDES SCÈNES DE L'ODYSSÉE.



UCR, p. 174.

31

ULYSSE, FACE À MOI, LE REGARD NOIR.



32



UCR, p. 175-176.

La transition d'une planche à l'autre est facilitée par la similarité des postures et la continuation du dialogue. Les représentations d'Ulysse se confondent.

Contrairement à Iros, au cyclope, ou aux prétendants, Ulysse est celui qui voit et comprend la situation, ce qui lui permet de piéger ses ennemis. Ce thème, déjà présent dans le texte homérique lors de la rencontre avec Polyphème (qui perd la vue en croisant le destin et le regard d'Ulysse), est explicité chez Harambat, qui juxtapose ces trois affrontements en soulignant l'importance du regard chez le héros de l'*Odyssée*. En présentant Ulysse sous ses différentes facettes (sage, marin bourru, combattant aguerri, homme du peuple), *Les chants du retour* mettent en évidence la pluralité des interprétations du texte homérique et, par ce fait, soulignent la pertinence du mythe dans notre contemporanéité.

Chapitre 5

Les miroirs d'Ulysse : Pénélope et Jean-Pierre Vernant

La relation conjugale qui unit Ulysse et Pénélope est centrale dans l'*Odyssée*. Pénélope, à l'instar des autres personnages féminins de l'âge des héros, est considérée comme un modèle de fidélité, contrairement à Hélène et Clytemnestre qui causent respectivement la guerre de Troie et l'Orestie en raison de leur adultère. Pénélope est la maîtresse de la maison en l'absence d'Ulysse et démontre une ingéniosité égale à celle de son mari, en repoussant à toujours plus tard le moment de prendre une décision⁶². Les prétendants, menés par Antinoos, saignent la maison royale, mais dépendent de Pénélope en espérant que l'un d'entre eux sera choisi par elle. De la même façon, lorsqu'Ulysse se débarrassera des prétendants, il ne redevient pas roi pour autant : il doit d'abord être reconnu par sa femme, qui a le dernier mot.

L'adultère chez Ulysse et le thème de la fidélité

En comparaison avec *Les chants du retour*, qui ne modifient guère les données de l'hypotexte homérique, les ouvrages de notre corpus secondaire se concentrent davantage sur la fidélité de Pénélope en insistant sur la mise à l'épreuve de celle-ci. C'est pourquoi nous commencerons, dans ce chapitre, par le traitement réservé à Pénélope dans les deux tomes d'*Ulysse 1781*, qui présentent la femme d'Ulysse assaillie, à New Itakee, par les demandes en mariage de plusieurs soldats britanniques. Puisque le couple royal ne se

⁶² Sylvie Rougier-Blanc, « Héroïsme au féminin chez Homère », *Clio. Histoire, femmes et société*, n°30, 2009, p. 32.

rencontre jamais au sein de cet ouvrage, la relation identitaire qui existe dans le récit homérique et qui se développera sous le thème de l'*homophrosunè* ne peut être présenté dans *Ulysse 1781*. *Les chants du retour* évoque également la fidélité de Pénélope mais cette particularité de son personnage s'inscrit dans une logique de communion des âmes, car Pénélope n'est fidèle qu'à un homme : l'Ulysse de sa jeunesse. Le deuxième tome de *Ulysse 1781* se termine au moment où Pénélope semble se résoudre à subir les avances de l'ennemi en attendant son mari dans une chambre qu'elle a saccagée.

Une incertitude plane donc quant au destin de Pénélope dans ce cycle inachevé, où Mack (Télémaque) est aux côtés de son père plutôt que de sa mère, cette dernière étant en quelque sorte livrée à elle-même et sans appui. La série *Ulysse 1781*, qui présente un Ulysse plus brutal et physique, accorde un rôle plus central et actif à Pénélope, confrontée à l'éventualité d'un adultère inévitable à la fin du deuxième tome (figure 33). Puisque Pénélope et Ulysse ne se croisent jamais au cours de la série, les seuls éléments qui les relient réellement sont leur fils et le thème de la fidélité.

33

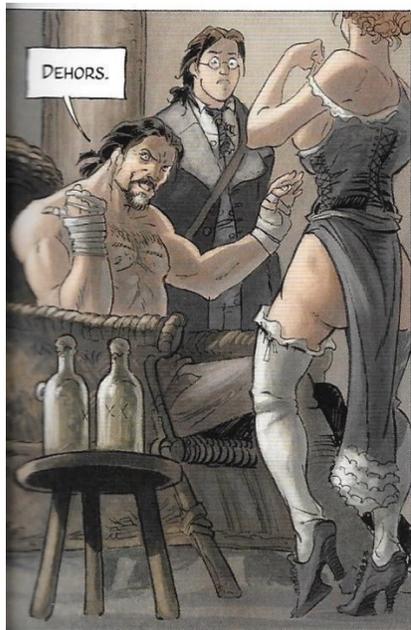


Xavier Dorison et Éric Héreguel, *Ulysse 1781*, t. 2, p. 56.

Aux abois, Pénélope espère qu'Ulysse revienne avant qu'elle ne doive sacrifier son honneur. Cette planche est la dernière de l'album et on a l'impression que Pénélope ne sait plus quels stratagèmes employer afin de faire patienter ses prétendants.

Ulysse, tout comme sa femme, est l'objet d'avances, principalement au sein du premier tome du cycle. Si les refus d'Ulysse sont clairs et montrent bien sa fidélité (figures 34 et 35), la sensualité qui est présente contraste avec le statut des avances faites à Pénélope. Contrairement à ce que nous verrons dans *Ulysse, les chants du retour*, les devoirs conjugaux d'Ulysse et de Pénélope sont ici de nature différente : Pénélope se doit de protéger son honneur tandis qu'Ulysse peut céder au désir sans que cela ait des conséquences. La prostituée qui apparaît à la page 13 du premier tome semble même suggérer qu'elle a déjà passé la nuit avec Ulysse ; la présence de son fils lors de la rencontre pourrait à elle seule expliquer le refus rapide du héros.

34



35



Xavier Dorison et Éric Hérenguel, *Ulysse 1781*, t. 1, p. 13 et 23.

Dans les deux cas, Ulysse refuse clairement les avances des femmes. Toutefois, contrairement aux avances faites à Pénélope, qui sont présentées comme révoltantes, de telles occasions permettent d'étaler la nudité féminine. L'image 35 laisse même planer le mystère puisque le sein, qu'Ulysse ne touche jamais, reste un objet de tentation.

Dans l'ouvrage de Sfar et Blain, la fidélité et l'adultère sont des thèmes centraux puisqu'ils justifient la visite d'Héraclès à Ithaque. Socrate, le demi-chien qui accompagne Alcide, tente de présenter le mariage de Pénélope et d'Ulysse comme un modèle, espérant ainsi encourager Héraclès à fonder sa propre famille afin de calmer ses ardeurs sexuelles. Socrate présente dès la première planche la relation entre Ulysse et Pénélope en la distinguant des autres récits d'amour de la mythologie : « Vois-tu vieillard, Ulysse, c'est l'amour vrai. Par opposition aux passions papillonnes et narcissiques. Ulysse, il aime comme on construit sa maison⁶³ ». L'ironie de cette présentation ne tarde pas à se révéler puisque le vieillard auquel s'adresse le demi-chien est Ulysse en personne, qui ridiculise les propos de Socrate et dénigre les louanges adressées à son mariage. *Socrate le demi-*

⁶³ Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien : Ulysse, op. cit.*, p. 3.

chien : *Ulysse* présente dès le départ la vision traditionnelle du mythe, affirmant ainsi que la relation amoureuse et conjugale de Pénélope et d'Ulysse constitue un modèle à suivre. Une fois ce fait affirmé, par contre, les auteurs malmènent cette relation conjugale, mais pas par simple intention sacrilège, car l'album renvoie à plusieurs reprises à d'autres éléments de l'Odyssée afin de démontrer qu'Ulysse n'est peut-être pas le modèle de fidélité que l'on en fait habituellement. Nous avons déjà mentionné, dans notre troisième chapitre, des hypertextes antiques qui attribuent des enfants à Ulysse et Circé. Mais c'est surtout sa désillusion devant son mariage à Pénélope qui semble préoccuper l'Ulysse de Sfar et Blain. En plus des relations sexuelles qu'Ulysse a eues avec d'autres femmes au sein de l'album (une au temple de Corinthe à la page 16, puis plusieurs femmes sur une île avant d'épouser la version de Circé à la page 47), la relation amoureuse adultérine qui revêt le plus d'importance pour le personnage est celle qui unit Héraclès à Ulysse. Ce dernier avoue avoir une préférence pour les hommes : « Il a fallu que j'attende d'avoir une femme, trois gosses, vingt maîtresses et une guerre mondiale à mon actif pour m'apercevoir que j'aimais au-delà de tout la compagnie des garçons⁶⁴ ». La succession des événements semble embrouillée ici puisque les paroles d'Ulysse suggèrent une infidélité de longue date, contredisant donc les propos de Socrate en début d'album. Si la sexualité fluide d'Ulysse se veut comme une autre façon de ridiculiser le modèle homérique, le passage sur l'homosexualité permet également d'aborder le problème de l'orgueil maladif d'Héraclès qui ne peut accepter d'être perçu comme homosexuel. Et même si Ulysse n'a aucune difficulté à avouer sa propre homosexualité à Alcide, il deviendra complice de meurtre en tuant et dévorant la jeune fille qui a été témoin de leurs étreintes. L'identité d'Ulysse est

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

complexe chez Sfar, puisqu'il est à la fois désabusé par rapport à son rôle officiel et, soucieux de conserver sa réputation d'homme d'État. Ulysse n'est pas le protagoniste de cette série : il sert surtout de faire-valoir à Héraclès, qui se retrouve quant à lui coincé dans un triangle amoureux digne des tragédies antiques auxquelles les autres couples classiques sont habituellement associés. Lorsque Socrate rencontre le cyclope dans l'album de Sfar et Blain, le monstre se réjouit de pouvoir révéler à Ulysse l'imbroglio dans lequel tous les personnages se sont retrouvés : Ulysse a quitté Ithaque en vitesse, sans réaliser qu'Héraclès a couché avec Pénélope et assassiné Télémaque.

Ulysse partage donc son amour avec sa femme, qui a toujours été fidèle avant l'arrivée d'Héraclès. Si ce n'était pas déjà suffisant, Ulysse a de surcroît pris comme amante l'assassin de son fils. La tension entre les trois personnages culmine dans la seconde partie de l'album où, après un différend qui n'est jamais explicité, Héraclès et Ulysse se font la guerre. Pénélope, quant à elle, après avoir commis l'adultère avec Héraclès semble être le seul personnage qui, malgré son écart de conduite en début d'album, continue à jouer le même rôle que dans le texte homérique. En effet, elle s'enferme dans sa chambre, accomplissant les mêmes actions que dans l'*Odyssée*. En faisant et défaisant une tapisserie, Pénélope annonce être en attente de celui qu'elle a perdu. L'ironie se joue par contre dans l'identité de cette personne que la reine attend, car Ulysse croit d'abord y voir la figure de Télémaque. Or, quand Ulysse révèle à sa femme la mort de leur fils, celle-ci répond : « C'est mon roi que j'attends [...] / Et tant que le roi Ulysse n'aura pas regagné le foyer, cette porte restera close⁶⁵ ». Pénélope, restant fidèle à son rôle hypotextuel, se fait donc la juge

⁶⁵ Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien : Ulysse*, op. cit., p. 33.

d'Ulysse, refusant de reconnaître son mari en cet homme qui préfère l'aventure à la douceur du foyer. En refusant à Ulysse même ses appartements, sans que celui-ci ne soit déguisé, Pénélope démontre le pouvoir de reconnaissance que la situation lui confère. Ulysse, lors de cet énième retour à Ithaque, ne peut cette fois-ci retrouver sa place sur le trône. Sans qu'il ne cache son identité, Pénélope refuse de le reconnaître comme son mari. L'ironie réside ici dans le fait qu'Ulysse a cette fois quitté l'île alors qu'il était déguisé (il est pris par un vieillard par Socrate et ne dévoile son véritable nom qu'une fois sur le bateau) et revient sans artifice à Ithaque sans pour autant être reconnu par ses proches. L'ouvrage de Sfar se conclut d'ailleurs au moment où Pénélope se remarie avec le cyclope (qui, rappelons-le, a été rebaptisé Homère plutôt que Polyphème dans cette adaptation) au terme de l'épreuve de l'arc, détournée de son objectif original (voir la figure 36). Le rejet d'Ulysse est donc complet, puisque la figure auctoriale hypotextuelle se retrouve désormais sur le trône alors que l'Ulysse de la satire, préférant le voyage, quitte le domicile familial après avoir été renié par Pénélope.



Joann Sfar et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien : Ulysse*, p. 45.

Homère est reconnu comme le véritable roi d'Ithaque grâce au test de l'arc. Il remplace Ulysse qui, dans cette version satirique, a été rejeté par Pénélope.

Au sein des deux ouvrages de notre corpus secondaire, Pénélope est celle qui, comme dans l'*Odyssee*, garde le foyer. Épouse modèle, Pénélope se doit de rester fidèle à son mari et d'adopter un mode de vie typiquement féminin. Le travail de tissage auquel se livre Pénélope est traditionnellement rattaché à sa fidélité. Dans *L'œil du miroir*, Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux se penchent sur la symbolique du miroir, mais également sur celle du tissage, en notant : « Athéna qui enseigne aux femmes les travaux de la laine, [est] irréductiblement vouée à la virginité ⁶⁶ ». Bien que le travail de la laine soit polysémique dans les œuvres d'Homère, ce lien avec la virginité se reconnaît en

⁶⁶ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 100-101.

Pénélope⁶⁷ ; les réécritures contemporaines reprennent d'ailleurs surtout ce motif lorsqu'elles présentent le personnage de la reine d'Ithaque. Ulysse, quant à lui, ne semble pas être rattaché aux mêmes contraintes de fidélité et chaque récit présente un rapport au mariage différent pour son protagoniste. Si *Ulysse 1789* dresse le portrait d'un Ulysse à la fidélité incertaine, le deuxième tome de *Socrate le demi-chien* montre un Ulysse explicitement infidèle. Dans les deux cas, les ouvrages suggèrent qu'Ulysse préfère le voyage à la sédentarité, et que le retour à Ithaque et à Pénélope est davantage une obligation qu'un désir. Nous verrons que *Les chants du retour*, à l'inverse du corpus secondaire – qui prend plus de libertés par rapport avec l'hypotexte –, présentent un Ulysse, dont l'objectif est avant tout de revenir parmi les siens. D'ailleurs, en ne relatant pas le voyage qui mène à Ithaque, Harambat écarte les personnages de Circé et de Calypso et évite, de ce fait, d'aborder l'adultère au profit de la seule relation affective d'Ulysse avec Pénélope.

Le test de l'arc

Pénélope, en incarnant la figure du refus face aux prétendants, obtient un pouvoir tout aussi grand que celui d'Ulysse ; valider la légitimité des prétendants au trône d'Ithaque. Pénélope est l'ultime figure de reconnaissance et Ulysse, qui a déjà été accepté par Argos et par Télémaque, ne peut reprendre sa place au palais qu'après avoir réussi les tests mis en place par Pénélope.

Ainsi, chez Harambat, tout comme dans l'hypotexte, Pénélope est celle qui redonne à Ulysse son identité puisqu'elle retrouve en ce vieux voyageur l'époux qui l'avait quittée

⁶⁷ Ioanna Papodopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, Paris, Berlin, 1994, p. 101.

pour Troie vingt ans plus tôt. Ulysse, après avoir sondé les prétendants, prépare son plan en cachant les armes du palais, aidé de Télémaque. Vernant, à la page suivante, introduit la rencontre entre le mari et la femme, alimentant le suspense puisqu'il lie la rencontre au plan contre les prétendants. L'entretien entre Ulysse et Pénélope permet principalement de faire briller les qualités de l'épouse qui, dans l'esprit de la tradition homérique, se présente comme une égale de son mari au jeu de la *mêtis*⁶⁸. Ulysse, niant encore son identité, supplie Pénélope de ne pas l'obliger à parler de ses origines, refusant ainsi de mentir directement à son épouse. Le mystère réside ici dans le fait que Pénélope a probablement déjà reconnu Ulysse sous les traits du mendiant, mais refuse de dévoiler le subterfuge. Le métarécit suivant se penche d'ailleurs sur cette possibilité et Pénélope, ayant reconnu ou non Ulysse, se confie au mendiant au sujet de la ruse du tissage et prouve du même coup sa fidélité et son intelligence.

C'est toutefois le test des haches qui suggère le plus que Pénélope sait à qui elle a réellement affaire durant cet entretien avec le mendiant. Ce test, qui repose sur l'emploi d'un arc que seul Ulysse sait manier, est proposé aux prétendants par Pénélope afin de prouver leur démerite face à Ulysse. Au métarécit suivant, intitulé « La plage (Anastasia) », deux femmes discutent la rencontre entre Aithon et Pénélope. L'amie d'Anastasia voit dans les paroles de Pénélope une reconnaissance d'Ulysse : « Elle dit l'air de rien : “Ulysse a ces pieds-là, Ulysse a ces mains-là !” » (UCR, p. 122). Les paroles de ce personnage ne sont pas tendres envers Ulysse : « Moi je ne l'aurais pas oublié, ce traître. / Un homme qui t'abandonne avec un bébé pendant vingt ans, / pour aller à la guerre ! »

⁶⁸ François Dingremont, « Pénélope, la meilleure des achéennes », *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n°15, 2012, p. 12.

La discussion entre les deux femmes illustre l'importance du récit homérique dans la contemporanéité (et, encore davantage, sur l'île d'Ithaque où les gens peuvent fouler le même sol qu'Ulysse), mais aussi l'importance de la relation familiale dans l'*Odyssee*. Autant pour Ulysse que pour Pénélope, le domicile est mis à mal par le déclenchement de la Guerre de Troie.

Pénélope se retrouve seule avec Télémaque, mais, selon Anastasia, qui reprend des éléments d'Hygin et du Pseudo-Apollodore⁶⁹, Ulysse aurait tenté d'éviter la conscription pour la Guerre de Troie en simulant la folie. L'ouvrage de Harambat inclut donc les textes antiques ayant prolongé le récit homérique afin de dresser le portrait d'un Ulysse aimant tout aussi torturé par son départ que l'est sa femme. Anastasia rejette toutefois la possibilité que Pénélope ait reconnu Ulysse en se basant sur les propriétés divines du déguisement du héros dans le texte homérique. L'ouvrage de Harambat qui, dans sa présentation des chants du retour, a effacé la présence d'Athéna, la rappelle néanmoins au sein du métarécit afin de susciter le débat de la reconnaissance et d'amplifier l'incertitude dans la dynamique de la relation entre Pénélope et Aithon. Y a-t-il reconnaissance ou non ? Quelle que soit la réponse, Pénélope permet à Ulysse de continuer sa supercherie puisqu'elle n'a pas encore décidé si elle peut accepter le retour de son mari.

La scène avec Euryclée, où Ulysse est reconnu en raison de sa cicatrice, est présentée après le métarécit d'Anastasia. Annoncée plus tôt, notamment lors du métarécit d'Uberto

⁶⁹ Voir la fable 95 d'Hygin ainsi que l'Épître d'Apollodore (III, 6-7) :
Agnès Vinas, « Ulysse et les préliminaires de la guerre de Troie », *Méditerranées*, 10 avril. 2016.
En ligne : https://mediterranees.net/mythes/ulyse/guerre_troie/avant.html

Pasolini (*UCR*, p.49), la reconnaissance physique s'amorce ici sans que le doute ne puisse s'immiscer. Télémaque et Pénélope ont tout deux un pouvoir de reconnaissance, puisque le fils, du moins chez Harambat, hésite plus tôt devant la figure dévoilée du père. Pour Euryclée, et pour les autres serviteurs peu avant la bataille avec les prétendants, la simple présentation de cette cicatrice est suffisante pour prouver l'identité d'Ulysse. Vernant, à la page suivante, s'attache d'ailleurs à préciser les attentes de ces divers personnages dans le processus de reconnaissance du maître de la maison :

Télémaque voulait avoir un père. Euryclée voulait un maître. Ils le reconnaissent facilement. / Avec Eumée et Philoetios aussi, ça va tout seul... / Mais pour Pénélope, c'est plus délicat. Elle ne veut pas de mari... / Elle en a cinquante dans ses jupes... Elle veut Ulysse ! Elle veut l'Ulysse de sa jeunesse ! (*UCR*, p. 129)

Afin de pouvoir redevenir le même et de regagner sa place à Ithaque, Ulysse est parvenu à se faire reconnaître de son fils et des servant(e)s lui étant resté(e)s fidèles. Or, Pénélope est l'élément central dans ce processus identitaire, non seulement en tant que reine d'Ithaque mais également parce que c'est elle qui le connaissait le mieux avant son départ. En soulignant les désirs de Télémaque et d'Euryclée, le personnage de Vernant montre qu'Ulysse est facilement reconnu par ceux-ci avant tout parce que le fils et la nourrice voient en lui la figure du père ou du maître. Pénélope, quant à elle, se montre plus hésitante : c'est moins un mari qu'elle souhaite que l'Ulysse d'autrefois, ce qui constitue un obstacle puisque, comme on l'a vu, le voyage a transformé le roi d'Ithaque. Le souvenir d'Euryclée (figure 37) constitue une première étape du travail de la mémoire auquel doivent se livrer les familiers, car la preuve physique rappelle à la mémoire de la nourrice des souvenirs de l'adolescence d'Ulysse. Ce dernier récupère ainsi un passé qui le lie à

intérieur⁷¹, procédé qui, repris par les auteurs grecs ultérieurs, a donné naissance à la psychologie⁷². Le roman *Ulysse* de James Joyce (1922) est également cité, comme exploitation moderniste d'un procédé stylistique - le courant de conscience (*stream of consciousness*) – qui trouverait son origine chez Homère⁷³. L'ouvrage de Harambat, à travers la figure de Romilly, qui observe l'action comme si elle était aux côtés d'Ulysse (voir la figure 39), rappelle l'importance du discours intérieur dans l'*Odyssée* tout en évoquant au passage un autre hypertexte du texte homérique - *Ulysses* de Joyce - qui a porté à son summum l'expression de l'intériorité.

39



UCR, p.131

De Romilly commente le récit en observant Ulysse. La métalepse est ici explicite.

⁷¹ Harambat reprend ici la teneur de ce que Romilly a écrit dans *Patience, mon cœur ! L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, les Belles Lettres, 1984.

⁷² Françoise Létoublon, « Patience, mon cœur ! *Geduld mein herze* », *GALA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n°7, 2003, p. 321-346.

⁷³ À propos de la modernité d'Homère, voir Leah Culligan Flack, *Modernism and Homer, The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam and Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 195-205.

Le matin suivant, Pénélope sort de ses appartements avec l'arc de son mari. On ne sait si Pénélope a reconnu ou non Ulysse sous les traits d'Aithon ; l'incertitude règne face au dénouement de cette épreuve lorsque Pénélope verse une larme en serrant l'arc contre elle. Celui qui accédera au trône devra se montrer, en force et en adresse, l'égal d'Ulysse, en bandant un arc que seul Ulysse a su manier, puis en utilisant ce même arc afin de faire passer une flèche entre douze haches. Le simple fait de bander l'arc est déjà une épreuve impossible pour les prétendants. Les deux premiers hommes qui tentent l'épreuve sont toutefois mis à part du reste du groupe : Télémaque, d'abord, qui ne fait bien entendu pas partie du groupe des prétendants et qui tente l'épreuve afin de laisser la chance à sa mère de ne pas prendre mari. Par la suite, Liodès, tout comme dans l'hypotexte, sera le premier prétendant à essayer de bander l'arc. Présenté comme un amoureux sincère de Pénélope qui s'oppose aux autres prétendants, Liodès tente de remplacer Ulysse auprès de la reine en évitant à celle-ci un autre mari plus cruel. Télémaque ne pourra bander l'arc, son moment de gloire n'étant pas encore arrivé, comme le montre la position relative du père et du fils : le prince se trouve à l'arrière tandis qu'Ulysse occupe le premier plan. Liodès est, quant à lui, présenté dans un sens de lecture différent des autres prétendants dans ces cases, explicitant ainsi la relation d'opposition qui existe entre lui et les fidèles d'Antinoos. Les tentatives suivantes, vouées elles aussi à l'échec, permettent à Ulysse de préparer avec Eumée et Philoetios le piège qui se refermera sur les prétendants. Alors qu'il ne reste qu'Antinoos, Ulysse, toujours sous le déguisement d'Aithon, interpelle l'assemblée afin de tester sa force. Pendant qu'Antinoos et ses comparses tentent, aussi bien par les railleries que par les menaces, d'empêcher le mendiant d'utiliser l'arc, Pénélope raisonne avec ceux-ci : « Crois-tu qu'en sa maison, il pourrait m'amener et m'avoir pour compagne ? / Mais

lui-même, en son cœur, n'eut jamais cet espoir. / [...] S'il tend l'arc, je lui donne les habits neufs, et le conduis où il le désire » (*UCR*, p. 166). Les paroles de Pénélope n'indiquent en rien qu'elle a reconnu son mari, mais elles sont formulées de sorte que rien ne serait faux même si le mendiant se révélait finalement être Ulysse. En effet, le mendiant n'emmènerait pas Pénélope en sa maison, puisqu'il est sans logis ; s'il s'agissait d'Ulysse, ce serait également vrai puisque c'est Pénélope qui, lui offrant de nouveaux vêtements, l'accueillerait à nouveau dans ses anciens appartements. Pénélope donne donc un sens double à ses mots sans jamais mentir aux prétendants. La reine réussit ainsi à amadouer la foule sans pour autant se trahir face à Aïthon, en qui elle a peut-être reconnu Ulysse.

Aïthon/Ulysse réussit évidemment à bander l'arc en semant aussitôt l'effroi chez les prétendants, qui reconnaissent en lui le guerrier redoutable qu'est le roi d'Ithaque. Le texte de la page suivante se concentre sur la symbolique de l'arc dans la mythologie (voir la figure 40) :

L'arc est une arme ambiguë, aux valeurs tour à tour héroïques ou perverses : c'est celle du dieu Apollon et du traître Pandaros, une arme de l'entre-deux, une arme de l'ombre, de ruse, de sage. / Ulysse, mendiant, vagabond, se proclame devant tous roi et guerrier, comme si Homère voulait désigner dans son personnage toutes les composantes de la condition humaine... (*UCR*, p. 170)

40



C'EST ENFIN LE JOUR DU RETOUR.

UCR, p. 170

Ulysse, à la fois mendiant et roi, héros vaillant et traître fourbe.

L'Ulysse d'Homère est un personnage à deux visages dont les attributs illustrent la dualité. L'arc se rapproche autant du divin que du scélérat (Pandaros a brisé une trêve en décochant une flèche lors de la Guerre de Troie). De la même façon, Harambat, par les personnages de ses métarécits, établit, tout au long de l'ouvrage, un éventail des représentations d'Ulysse qui reflète sa complexité, en passant du vulgaire jusqu'au sublime. L'importance de l'épreuve de l'arc est relevée par le métarécit suivant où le personnage de Thomas Edward Lawrence (Lawrence d'Arabie) analyse minutieusement les détails de l'épreuve, en indiquant que l'arme du texte homérique est celle d'un archer expérimenté.

Traducteur de l'*Odyssée*⁷⁴, Lawrence introduit un effet de réalisme historique en se penchant sur la possibilité d'une telle épreuve. Toutefois, il reconnaît l'exploit que représente le fait de faire passer une flèche à travers ces six haches alignées. Le métarécit peut sembler, au premier abord, affaiblir la véracité du texte homérique. Il est intéressant de constater que les métarécits qui suivent la révélation de l'identité d'Ulysse - aussi bien les commentaires éditoriaux de T.E. Lawrence que le récit suivant présentant les illustrations de Michael Codd (figures 30 et 31) - se centrent tous sur les difficultés de comprendre et d'adapter la révélation d'Ulysse. Certains problèmes soulevés par le travail d'adaptation sont ainsi mis en scène par l'ouvrage de Harambat qui cherche à rendre compte de l'hypotexte au moyen d'un traitement narratif et graphique qui multiplie les occasions de réfléchir à l'écrit original, abordés de manière nuancée à travers les gloses.

Si on revient au fil du récit, la formule « C'est enfin le jour du retour » (*UCR*, p. 170) constitue le moment où Ulysse abandonne la *mêtis* puisqu'il se présente aux prétendants comme le roi légitime tout en explicitant sa fourberie, que l'arc vient symboliser. Cela ne veut pourtant pas dire qu'Ulysse a retrouvé totalement son identité, bien au contraire. Le retour après l'exil n'est pas simple : c'est ce que démontre amplement l'ouvrage de Harambat, à travers ses métarécits, tout particulièrement celui de Jean-Paul Kauffmann. Il n'en reste pas moins que ce moment représente un moment charnière. Ulysse revendique officiellement son identité en abandonnant le masque d'Aithon. De plus, Ulysse parle désormais au « je » et utilise des déterminants possessifs à la première personne en référence au palais d'Ithaque. L'illustration du massacre des prétendants (qui, dans

⁷⁴ Cette traduction en anglais a été publiée en 1932. À ce sujet, voir B. M. W. Knox, « Lawrence's *Odyssey* », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n° 3, 1991, p. 17-28.

l'hypotexte, rappelle l'*Iliade* en raison de ses duels et de ses morts successives) est facilitée par le médium bédéistique qui peut consacrer une case à chaque coup porté (voir la figure 41). La séquence des combats, qui tend à devenir énumérative dans l'hypotexte, se voit ainsi dynamisée au moyen d'un rythme visuel alerte. Quant à elle, la narration qui accompagne cette séquence rappelle le style homérique, et fait même apparaître la figure de l'aède dans la case 9 de la page 187 (figure 41) : « Tous, sur le vaste sol allèrent mordre la poussière / [...] Tel, un troupeau de bœufs qu'au retour du printemps, lorsque les jours s'allongent, tourmente un taon agile » (UCR, p. 187-188).

41



UCR, p. 187

Le passage rappelle les combats de l'*Iliade*. Le caractère épique du récit est souligné par la présence de l'aède (dernière case) qui chante la gloire d'Ulysse et de ses compagnons.

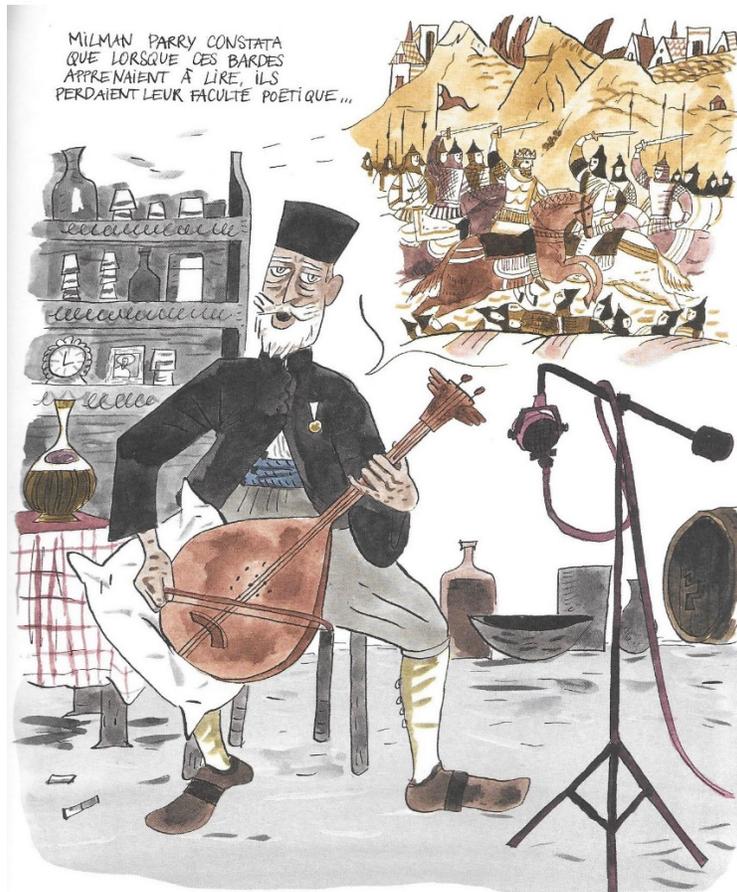
Le métarécit qui fait suite au massacre des prétendants prolonge d'ailleurs cette idée de l'aède en se penchant sur l'oralité de l'hypotexte. Cet ajout permet de passer sous silence

le moment qui suit immédiatement le combat et d'effacer momentanément le récit principal juste après le massacre ; l'ouvrage de Harambat offre donc un répit après la violence qui permet ainsi d'effacer le deuil des prétendants, qui prenaient plus d'importance dans l'hypotexte (notamment au chant XXIV où on revoyait ceux-ci aux enfers et où Ulysse cherchait à faire la paix avec leurs familles⁷⁵), afin d'éviter de s'attarder sur le crime d'Ulysse. Le métarécit, intitulé « Rhapsodie », est utilisé comme interlude afin de présenter les recherches effectuées sur la poésie d'Homère par Lord et Parry⁷⁶ (voir la figure 42). En soulignant la façon dont la dimension épithétique d'Homère se retrouve à travers les chants serbo-croates, *Les chants du retour* évoquent l'universalité du texte homérique et ses rapports avec les procédés traditionnels de déclamation narrative. L'*Odyssée* n'est pas seulement un texte classique, c'est également, comme le suggère ce métarécit, une manifestation fondatrice de l'essence même de la poésie narrative. L'oralité de l'*Odyssée* est donc mise en relief, faisant écho aux métarécits précédents où Vernant raconte oralement le texte homérique à Julius. Ces situations de communication instaurent un environnement intime qui sert à la fois de paraphrase et de commentaire dynamique à l'hypotexte, dont l'oralité est ainsi réactualisée sur un mode différent.

⁷⁵ Ce deuxième événement sera tout de même évoqué un peu plus tard dans l'ouvrage mais son importance est nettement moindre que dans l'original et prend une signification différente en raison des métarécits qui l'accompagnent.

⁷⁶ Voir Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

42



UCR, p. 191.

Le métarécit permet d'éclipser la conclusion du massacre des prétendants, tout en établissant des liens avec d'autres récits fondateurs et leurs particularités stylistiques.

Bien qu'Ulysse ait vaincu les prétendants, son identité ne sera complète que lorsque sa femme confirmera qu'il s'agit bien de lui. Vernant, dans le métarécit qui suit « Rhapsodie », commente le rôle de Pénélope dans la reconquête de l'identité, profitant de l'occasion pour évoquer le voyage en Phéacie et la rencontre avec Nausicaa, pendant que son petit-fils dessine Olive, de la série *Popeye*. Lors de cette rencontre, Ulysse compare la jeune princesse à un grand palmier plein de vigueur afin de l'amadouer, ce qui incite Vernant à conclure, en regardant son petit-fils : « Tu en croiseras toi aussi, des jeunes femmes belles comme le rejet d'un palmier qui monte vers le ciel. » (UCR, p. 194). Si Julius ne semble pas interpellé par la remarque de son grand-père, le renvoi à Nausicaa

permet de mettre en place le concept de l'*homophrosunè* (communauté de pensées et de sentiments) qui caractérise la relation entre Ulysse et Pénélope⁷⁷. En parlant ainsi à Nausicaa, Ulysse tente seulement de rassurer la jeune fille afin d'être accueilli en Phéacie (Athéna l'aide d'ailleurs dans le texte homérique en le transformant, de la même façon qu'elle le fait devant Télémaque⁷⁸). Les paroles douces énoncées par Ulysse représentent donc un stratagème rhétorique plutôt qu'un véritable acte de séduction, et le métarécit de l'ouvrage de Harnbat qui met en scène cette analepse tend à montrer que Nausicaa, bien que complimentée par Ulysse, n'a pas la même valeur que Pénélope. Alors que Vernant promet à Julius des rencontres variées avec la gent féminine, Lida Nahimovitch, épouse de Vernant, apparaît afin d'interrompre le discours de Vernant et ramener les deux hommes vers le domicile. Le parallèle établi entre Ulysse et ce métarécit renvoie à l'*homophrosunè* : à l'amour conjugal et à la complicité que l'on peut sentir dans la relation paisible entre Vernant et son épouse. Le texte homérique se trouve ainsi des résonances modernes à travers la mise en récit et en image du commentaire explicatif métadiégétique

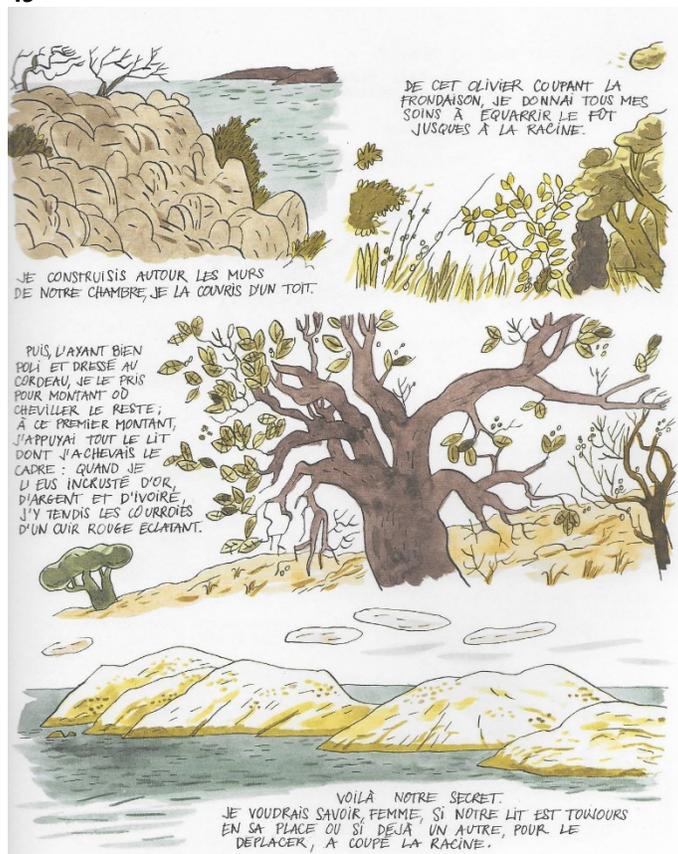
Ulysse agit donc en tant que roi d'Ithaque lorsqu'il ordonne à ses serviteurs de nettoyer le palais et de retirer le corps des prétendants. Avant que ses ordres n'aient été donnés, Pénélope a déjà descendu les marches qui mènent à sa chambre afin de venir observer son époux. La renaissance du couple passe par des signes autant physiques que psychologiques, puisque Ulysse prend un bain et revêt des vêtements blancs. Pénélope n'est pas en reste puisque ses servantes font également sa toilette. Le renouveau est ainsi exprimé non pas

⁷⁷ Vernant a développé cette idée de la communauté de pensées entre Ulysse et Pénélope dans *Œuvres, Religions, rationalités, politique*, Paris, Seuil, 2007, t. 1, p. 105. À ce sujet, voir Jacqueline Risset, « Vernant, conteur d'Ulysse », *Le Genre humain*, vol. 53, n°2, 2012, p. 63.

⁷⁸ Homère, *Odyssée*, chant VI, v. 229-234.

seulement chez Ulysse, mais bien par le couple, qui pourra à nouveau communier. Tout comme dans l'hypotexte, Ulysse est finalement reconnu par Pénélope lorsqu'il déjoue le piège qu'elle lui tend. En s'offusquant que Pénélope suggère de déplacer le lit conjugal, il prouve à son épouse qu'il est bien l'Ulysse d'autrefois, celui qui avait conçu ce lit de manière à ce qu'il ne puisse être déplacé, puisque, construit à même une souche d'arbre, ce meuble sert donc de soutien à toute la maison. La métaphore forte de l'hypotexte, qui fait du couple royal la fondation du palais puisque leur lit en est la racine, est renforcée par Harambat, qui montre l'olivier ayant servi à la construction du lit au moment où Ulysse y fait référence. Les cases du haut et du bas présentent la végétation de l'île d'Ithaque en montrant, tout comme au début de l'album, un survol du royaume d'Ulysse. Ici, toutefois, c'est l'arbre qui se trouve au centre de ce survol (voir figure 43). Le thème végétal, qui continue avec Laërte, le père d'Ulysse, quelques pages plus loin, renforce l'idée d'un Ulysse profondément attaché à ses racines. Le test en lui-même n'est pas une preuve irréfutable de l'identité d'Ulysse, mais il est la preuve qui suffit à Pénélope, qui reconnaît en lui l'époux de sa jeunesse prêt à s'installer à Ithaque avec elle.

43



UCR, p. 203.

Alors qu'Ulysse réussit le dernier test de Pénélope, l'image ne se centre pas sur le couple, mais bien sur l'arbre qui sert de fondation à leur maison. Ulysse est profondément enraciné à Ithaque malgré son absence de vingt ans.

Vernant termine par la même occasion sa lecture du récit de l'*Odyssee*. La mort de l'helléniste qui avait été annoncée lors du métarécit de François Hartog approche, puisque l'énoncé qui introduit Vernant précise qu'« il sait sans doute que c'est sa dernière sortie » (UCR, p. 205). Les célébrations qui accompagnent le retour d'Ulysse sont mentionnées tout autant dans le récit homérique que dans le métarécit, où les images qui suivent la conférence de Vernant présentent le panégyrique (simplement *panegyris* dans le texte) ou « assemblée générale », où les personnages qui étaient à Ithaque au sein des métarécits semblent également réunis pour célébrer le retour d'Ulysse et le dévoilement de son identité (on reconnaît notamment le pharmacien Andronikos des pages 147 à 149,

Anastasia des pages 122 à 125 et l'architecte Bruno Mazzali des pages 89 à 91). Il est naturel que le récit principal et ses métarécits convergent, mais les propos de Vernant ajoutent un lien supplémentaire qui, dans ce passage, permet de nouer les métarécits. « Ulysse invite les siens à jouer, à danser, faire un bruit de fête ». Les personnages ici rassemblés dans un même espace visuel apparaissent ainsi comme appartenant à l'univers d'Ulysse et se réjouissent avec lui de son succès⁷⁹.

Au terme de notre lecture des *Chants du retour*, on peut affirmer que nombreux ont été les miroirs d'Ulysse qui ont parsemé l'ouvrage. Jean-Paul Kauffmann et l'oncle Lianoris ont tous deux connu l'exil et ont été liés à Ulysse, autant en raison des juxtapositions soulignées par l'ouvrage de Harambat, que par leur lien avec Ithaque (Kauffmann avouant avoir visité l'île après son retour et Lianoris y étant né). Si un personnage devait être particulièrement identifié à ces métarécits, il s'agirait sans nul doute de Jean-Pierre Vernant, qui, par le nombre de ses apparitions tout au long du récit, représente le glosateur principal de l'*Odyssée* dans *Les chants du retour*. La série des métarécits se termine avec un renvoi à Vernant, malheureusement décédé, qu'effectue Julien, désormais adulte, qui représentait la figure de l'élève auprès de son grand-père. On apprend que Jean-Pierre Vernant a combattu pour la résistance française⁸⁰, changeant d'identité et se faisant appeler « colonel Berthier ». Julien établit alors une analogie entre Ulysse et son grand-père en tant que guerriers adroits et habiles communicateurs : « Jipé se retrouvait dans la “mètis”... / il était

⁷⁹ Rappelons que, si le texte homérique fait de la fête avant tout un subterfuge afin de taire la mort des prétendants, l'ouvrage de Harambat élimine cet élément de fourberie afin de proposer une vision plus univoque des réjouissances.

⁸⁰ Vincent Duclert, « Le modèle Vernant. Engagements, résistants, philosophe, combattant », *Le Genre humain* n°53, 2012, p. 65-97.

un rusé renard, l'homme à la parole habile » (*UCR*, p. 212, voir la figure 44). Sous cet éclairage, les leçons de Vernant à Julien à propos de l'*Odyssée*, notamment sur le deuil et le caractère précieux de la vie, prennent une nouvelle signification au terme de l'ouvrage. Cet enseignement du texte homérique forme un héritage, légué à son petit-fils Julien Blanc et transmis, à travers lui (qui est d'ailleurs devenu historien spécialiste de la Résistance), aux générations futures afin de garder le texte antique vivant. Ainsi, il n'est pas anodin que le discours de Julien, associant son grand-père à Ulysse, survienne, dans le récit, peu après la dernière apparition publique de Vernant, où celui-ci commente l'*Odyssée*, non pour le seul bénéfice de son petit-fils mais pour celui d'une classe tout entière. Les commentateurs d'Ulysse sont nombreux au sein des *Chants du retour*, mais Vernant, en raison de sa posture d'expert, devient le miroir contemporain de la figure homérique.



UCR, p. 212

Julien explicite le lien entre Vernant et Ulysse alors qu'il contemple la paysage français (Belle-Île-en-Mer)

Cette présentation de la mort de Vernant dans la métadiégèse prépare également la fin de l'*Odyssée*, où le chant XXIV parle du deuil en référence aux prétendants arrivés aux enfers et aux négociations de paix avec leurs familles. À ce sujet, contrairement au texte homérique, l'ouvrage d'Harambat, sans totalement occulter les événements liés à la mort des prétendants, a tendance à minimiser leur importance afin de se concentrer sur Ulysse. Ainsi, la visite aux enfers est passée sous silence, les prétendants, déjà présentés comme odieux, ne méritant pas qu'on s'attarde à eux. La résolution du conflit est brièvement présentée en une page, afin de souligner l'importance de la paix et de l'ordre qui règne de nouveau à Ithaque.

C'est la visite qu'effectue Ulysse au jardin de son père Laërte qui revêt le plus d'importance dans cette réécriture du chant XXIV. Le lien qui unit Ulysse à la terre d'Ithaque (et qui s'exprime notamment par l'olivier ayant permis à Ulysse de reprendre sa place auprès de Pénélope) se trouve transposé à Laërte. Celui-ci, tout comme son fils, travaille la terre et ne fait qu'un avec elle en attendant le retour de son fils. Au moyen de paroles qu'il adresse silencieusement à son père, Ulysse désigne son passé grâce à une énumération des arbres de ce jardin : « J'eus ces treize poiriers, / ... Ces quarante figuiers, avec ces dix pommiers. Voici cinquante rangs de ces ceps dont tu me fis don » (*UCR*, p. 215). Une dernière page avec Vernant, qui conclut le récit d'Ulysse, renforce cette symbolique de l'arbre, en comparant les humains à des feuilles. L'analogie avec le végétal devient l'occasion d'une référence au deuil, puisque Vernant nous parle désormais explicitement depuis la tombe. Les êtres sont donc des feuilles car ils sont portés par le vent, sans pouvoir contrôler leur destinée. Le terme *outis* réapparaît chez Vernant afin de qualifier ces feuilles, mais la similitude entre *outis* et *mêtis* renvoie surtout au discours, à l'aptitude à manier le langage.

Les êtres, par leurs capacités fabulatrices, évoluent sous des formes de civilisation toujours changeantes. La conclusion de Vernant : « L’homme est soi et les autres » (*UCR*, p. 217), établit un dernier parallèle avec Ulysse comme figure du dédoublement de soi.

Le mythe ainsi transformé, aussi bien par l’ajout des métarécits que par sa forme bédéistique, se modernise dans une tentative de revaloriser le message hypotextuel tout en insistant sur sa pertinence transcendante. Si Pénélope constitue le miroir d’Ulysse au sein du récit homérique, la réécriture de Harambat multiplie, dans les métarécits, les figures spéculaires – surtout Vernant – nous permettant d’avoir accès au texte source et de comprendre comment Ulysse est à la reconquête de soi, selon la formule de l’helléniste dans *L’Univers, les dieux, les hommes* (Seuil, 1999) et que reprend le texte publicitaire d’Actes Sud à propos des *Chants du retour*. La réécriture que propose Harambat fait de Vernant un « conteur d’Ulysse⁸¹ », un truchement privilégié qui fournit des outils permettant au monde actuel de saisir l’univers du roi d’Ithaque. Harambat précise que les interventions métadiégétiques sont issues de lectures, surtout celles des livres de Vernant⁸², mais il indique aussi avoir eu des échanges avec Hartog et Kauffmann, de même qu’avec Julien Blanc, qui a fourni des informations plus personnelles sur son grand-père⁸³. L’auteur affirme que l’aisance dans la rigueur qui caractérisent Vernant – dont on sait qu’il racontait d’abord avant de retranscrire et d’affiner son propos – lui ont servi d’inspiration, le langage bédéistique ayant l’avantage de permettre de transposer cette forme d’oralité⁸⁴.

⁸¹ Nous reprenons ici la formule de Jacqueline Risset, « Vernant, conteur d’Ulysse », *loc. cit.*

⁸² Bruno Moulary, « Quelques questions à Jean Harambat », *Le coin de la limule*, 28 novembre 2014. En ligne : <http://lecoindelalimule.blogspot.com/2014/11/quelques-questions-jean-harambat.html>

⁸³ Yohan Radomski, « Jean Harambat : “Tout le monde a quelque chose à dire sur Ulysse” », *loc. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

Conclusion

L'héritage d'Ulysse dans la contemporanéité

L'ouvrage d'Harambat se termine sur une note ambiguë. La relation établie entre les personnages des métarécits et le récit homérique s'est finalisé avec l'explicitation du lien privilégié entre Ulysse et Vernant. L'héritage culturel que représentent ces mythes a été transmis, non seulement aux personnages qui habitent l'île d'Ithaque, qui portent un discours sur le récit homérique tout en le rattachant à leur propre univers, mais également à Julius, qui a reçu cette histoire mythique en cadeau de son grand-père. Le lien de filiation qui s'était déjà mis en place autour de Vernant et de son petit-fils, et qui faisait écho au même thème de filiation au sein du récit homérique avec les personnages d'Ulysse et de Télémaque, est ainsi renforcé par ces dernières apparitions de Vernant au sein de l'album.

Cette question de l'héritage est centrale à la conclusion de l'ouvrage d'Harambat. Non seulement le mythe doit-il être légué aux générations suivantes, mais il s'inscrit également dans l'environnement qui le met au monde. L'île d'Ithaque, présente dès le péri-texte et dans plusieurs des métarécits, en rappelant la présence du mythe dans la contemporanéité (par la présence des ruines du palais, par la plage où Ulysse aurait simulé la folie ou encore par la dague que Pasolini aperçoit au musée) est le sujet principal de la dernière intervention de Vernant. Après avoir retrouvé Laërte, Ulysse observe son père en se cachant derrière un arbre. Vernant qui, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, conclut sur le thème du deuil en développant un motif végétal, introduit également dans ce passage une observation sur l'importance du mythe et de sa transmission : « L'homme est histoire, civilisation,

culture, invention, ouverture et transformation. [...] Le texte est là, solide et inquiétant. Nous sommes engagés dans cette communauté. » (*UCR*, p. 217) La citation peut sembler contradictoire, puisqu'elle présente le texte comme un discours immuable qui s'impose à la communauté. Or, Vernant précise dans une case précédente que l'expérience humaine se définit également par l'ouverture et la transformation. Le texte que la tradition nous lègue peut être reçu de diverses façons, se transformant au gré des réécritures et des adaptations.

La page blanche qui suit cette apparition de Vernant marque la fin du récit homérique. L'ensemble des métarécits qui caractérisaient l'ouvrage de Harambat se confondaient avec le récit homérique en instaurant une coupure entre celui-ci et les quelques pages restantes. Le poème de Constantin Cavafy⁸⁵ qui est présenté à la page suivante constitue à la fois une célébration de l'île d'Ithaque et un écho des propos de Vernant affirmant que : « L'homme est soi et les autres ! » (*UCR*, p. 217) Le poème, qui est retranscrit dans son intégralité, est seulement accompagné d'un panorama de l'île d'Ithaque. Aucun personnage ne figure dans ces cases et le seul élément qui réapparaît tout au long de cette séquence, mise à part la mer, est le camion qui avait tout d'abord été présenté dans le métarécit intitulé « Mon oncle ». Ce camion, qui transporte du bétail, a été introduit au moment où le pharmacien Andronikos insistait sur l'importance de l'alliance entre Ulysse et ses serviteurs. Lors de la présentation du poème de Cavafy, ce même camion, qui transporte encore et toujours sa marchandise, rappelle la ténacité des gens d'Ithaque qui, malgré leurs ressources modestes, continuent leur travail de jours en jours. Le texte valorise à nouveau l'île d'Ithaque en la présentant comme le territoire des mythes anciens, fière de son héritage malgré les

⁸⁵ André Allain-Morello, « La mémoire méditerranéenne de Constantin Cavafy », *Rhétoriques méditerranéennes*, n° 7, 2003, p. 212-229.

difficultés de son histoire récente. Le texte de Cavafy n'est pourtant pas un simple éloge du territoire d'Ithaque, puisqu'il encourage au contraire à prolonger le voyage et à retarder le retour à Ithaque. Ce message semble paradoxal puisqu'il est juxtaposé à une réécriture de l'*Odyssée* se concentrant primordialement sur le retour à Ithaque et faisant de ce retour la quête ultime du personnage d'Ulysse. Mais l'aventure est intérieure pour Cavafy, qui propose une lecture plus introspective des aventures d'Ulysse : « Les Lestrygons et les cyclopes, / Les violences de Poséidon, tu ne les verras pas / À moins de les receler en toi-même / Ou à moins que ton âme ne les dresse devant toi. » (*UCR*, p. 220). Ainsi le voyage est avant tout une expérience intérieure et initiatique, puisqu'il sert à former l'identité. Ulysse change au cours de ses pérégrinations et doit parvenir à se présenter aussi bien comme l'homme qu'il était avant son départ que comme celui qu'il est devenu. Télémaque, en suivant les traces de son père, débute lui aussi son parcours initiatique avec un voyage. L'Ithaque d'Ulysse lui est précieuse avant tout parce qu'il l'a quittée. Le retour est donc à la fois une redécouverte et une reconquête de ce qui a été perdu, mais a toujours été gardé en mémoire. Le poème se termine d'ailleurs en mettant Ithaque au pluriel, puisque l'île grecque devient alors synonyme du départ et de l'arrivée.

Ulysse, les chants du retour contient toutefois un dernier récit qui, en lien avec le thème du retour, revient sur l'un des premiers métapersonnages présentés : le bibliothécaire Othonas, qui a le dernier mot, en revenant sur les propos qu'ils avaient tenus en début d'album. Les tentatives pour situer les événements de l'*Odyssée* géographiquement sont ridiculisées par Othonas, qui y voit une banalisation du mythe. Plutôt que de considérer l'*Odyssée* comme une transposition poétique de la réalité, les gens semblent obsédés par la vérité historique

du texte et cherchent à justifier et prouver chaque passage. Or, comme le métarécit de l'architecte Bruno Mazzali l'a précisé, la figure d'Homère est chronologiquement problématique. Comment donc situer le mythe dans l'espace et le temps alors que le texte lui-même semble se jouer de ceux-ci ? Le lyrisme mélancolique rattaché à l'héritage des mythes est remplacé par l'amertume lorsqu'Othonas, rejetant les tentatives de localisation de l'Ithaque mythique, fait d'Ulysse une créature de papier dont la bibliothèque est l'habitat naturel (figure 45). La répétition, à la bande suivante, de cette dernière affirmation, accompagnée de points de suspension suggérant des propos inavoués, constitue le point final de l'ouvrage de Harambat. L'échec de la bibliothèque d'Othonas et l'indifférence de la population d'Ithaque face à la disparition de cette bibliothèque semble indiquer un futur glauque pour la littérature, surtout en ce qui concerne la transmission des mythes antiques. Ce pessimisme, qui survient alors que la Grèce est en pleine crise économique et que la littérature semble de moins en moins valorisée, sert d'avertissement en fin d'ouvrage. La transmission des mythes et de ses leçons, aussi bien sur l'identité que sur la filiation, le deuil ou l'amour complice, ne peuvent survivre que si les gens de la communauté participent activement à cette survie.



UCR, p. 226.

La deuxième apparition du bibliothécaire Othonas conclut le récit. La mélancolie développée au cours des dernières pages laisse place à l'amertume face à l'échec de la bibliothèque.

Si *Ulysse, les chants du retour* se termine sur une note aussi pessimiste, n'oublions pas que cet héritage censément à l'abandon fait preuve d'une ténacité remarquable, comme en fait foi le milieu de la bande dessinée. Notre corpus secondaire démontre l'intérêt qui est suscité par le mythe d'Ulysse non seulement chez les auteurs et dessinateurs d'aujourd'hui, mais aussi auprès du lectorat, de qui est exigé une connaissance minimale de l'*Odyssee* pour que la réinvention du contenu hypertextuel puisse fonctionner. Ulysse est un héros qui, aussi étrange que cela puisse paraître, s'inscrit parfaitement dans la modernité. La scission de son identité, aussi bien en raison de l'exil que des stratégies de dénégation de soi qui marquent notamment le retour, en font un personnage psychologiquement complexe. La bande dessinée, en illustrant le mythe homérique, explicite la complexité de la chaîne hypertextuelle en représentant Ulysse sous des formes graphiques diverses. La structure

métanarrative de l'ouvrage d'Harambat renforce encore davantage ce principe en juxtaposant des éléments graphiques par *non sequitur* afin de créer une chaîne sémantique où les échos d'Ulysse s'accumulent tout en se répondant l'un l'autre. Au final, l'*Odyssee* se réinvente au sein des *Chants du retour* en illustrant dans les métarécits la pertinence du récit homérique chez les personnages issus de la contemporanéité. Ces métarécits sont évidemment tributaires du récit principal, mais ils deviennent eux-mêmes, par le réseau qu'ils constituent, un récit équivalent en importance à l'histoire d'Ulysse. Le dialogue entre ces deux volets de l'ouvrage montre que le mythe compte toujours et que les commentaires qu'il suscite l'enrichissement et en soulignent la complexité (plutôt que de le simplifier comme dans les adaptations pédagogiques). Ainsi, *Ulysse, les chants du retour* fait valoir le caractère moderne du texte homérique, notamment en se penchant sur les problèmes de sa transmission et en proposant une réflexion sur la précarité de cet héritage culturel. Aussi bien en tant qu'hypotexte qu'hypertexte, l'*Odyssee* ne peut continuer à vivre que si nous la lisons et la partageons, comme l'on fait, chacun à sa manière, Harambat et les autres bédéistes que nous avons étudiés.

Bibliographie

Corpus

Corpus principal

Harambat, Jean, *Ulysse, les chants du retour*, Arles, Actes Sud, 2014, 240p.

Corpus secondaire

Dorison, Xavier et Éric Hérenghuel. *Ulysse 1781: Le cyclope*, Paris, Delcourt, tome 1, 2015, 61p.

Dorison, Xavier et Éric Hérenghuel. *Ulysse 1781: Le cyclope*, Paris, Delcourt, tome 2, 2016, 54p.

Sfar, Joann et Christophe Blain, *Socrate le demi-chien, tome 2 : Ulysse*, Paris, Dargaud, 2004, 48p.

Texte source

Homère, *Odyssée*, trad. de Frédéric Mugler, Arles, Actes Sud, 1995.

Autres bandes dessinées liées à l’*Odyssée*

Bernard, Fred, *Little Odyssée*, Bruxelles, Casterman, 2008.

Bottret, Béatrice et Émilie Harel, *Les aventures d’Ulysse, tome 2 – Le retour à Ithaque*, Tournai, Casterman, 2015.

Ferran, Sébastien, *Ulysse*, Paris, Emmanuel Proust Éditions, 2002-2004.

Ferry, Luc, Didier Poli, Clothilde Bruneau et Giovanni Lorusso, *L’Odyssée, t. 1 : La colère de Poséidon*, Paris, Glénat, coll. « La Sagesse des mythes », 2017.

Lepage, Emmanuel, *Les voyages d’Ulysse*, Paris, Daniel Maghen, 2016.

Nappez, Stéphane *et al.*, *Contes et légendes de la mythologie grecque en bande dessinée*, Paris, Petit à petit, 2010.

Palluy, Christine et Benjamin Adam, *Ulysse*, Toulouse, BD Kids (éd. Milan), 2012.

Comptes rendus de *Ulysse, les chants du retour* et entretiens de Harambat

Dubos, Joël, « Ulysse, les chants du retour, par Jean Harambat », BDZoom, mis en ligne le 20 octobre 2014. En ligne : <http://bdzoom.com/79310/bd-de-la-semaine/%C2%AB-ulysses-le-chant-du-retour-%C2%BB-par-jean-harambat/>

Moulary, Bruno, « Quelques questions à Jean Harambat », *Le coin de la limule*, 28 novembre 2014. En ligne : <http://lecoindelalimule.blogspot.com/2014/11/quelques-questions-jean-harambat.html>

Owainpwyll, « *Ulysse, les chants du retour* de Jean Harambat », Les bogans, 20 février 2015. En ligne : <https://lesbogans.wordpress.com/2015/02/20/ulysses-les-chants-du-retour-de-jean-harambat/>

Radomski, Yohan, « Jean Harambat : “Tout le monde a quelque chose à dire sur Ulysse” », *ActuaBD*, 25 octobre 2014, En ligne : <http://www.actuabd.com/Jean-Harambat-Tout-le-monde-a>

Études sur l'*Odyssée* et son influence

Bonnet, Gérard, « Du héros tragique au héros ordinaire », *Adolescence*, t. 31, n° 2, 2013, p. 313-326.

Burckhardt, Titus, « Le retour d'Ulysse », *Études traditionnelles*, vol. 80, n° 363, 1979, p. 12-20.

Carrière, Jean-Claude, « La réponse de Tirésias, le dernier voyage et la mort d'Ulysse selon l'*Odyssée* », *Persée*, n° 463, 1992, p. 17-44.

Culligan Flack, Leah, *Modernism and Homer, The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam and Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 195-205.

Deproost, Paul-Augustin, Laurence van Ypersele et Myriam Watthee-Delmotte, « Héros et héroïsation : approches théoriques », dans *Mémoires et identités, Parcours dans l'imaginaire occidental*, P-A Deproost, L. van Ypersele et M. Watthee-Delmotte (dir.), Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 55-89.

Détienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant, « La métis du renard et du poulpe », *Revue des études grecques*, tome 82, n°s 391-393, 1969, p. 291-317.

Dingremont, François, « Homère, le génie du paganisme et les philosophes », *L'Homme*, n° 201, 2012, mis en ligne le 15 février 2014 : <http://journals.openedition.org/lhomme/22939>

Dingremont, François, « Pénélope, la meilleure des achéennes », *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n° 15, 2012, p. 11-40.

Duval, Nancy, *Le rôle de la Télémaachie dans l'Odyssee*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011. En ligne : http://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/Duval_Nancy_2011_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Felson, Nancy, « Paradigmes de la paternité : père, fils et prouesses athlétiques/sexuelles dans l'Odyssee d'Homère », dans *La mythologie et l'Odyssee. Hommage à Gabriel Germain*, André Hurst et François Létoublon (dir.), Genève, Droz, 2002, p. 259-272.

François, Cyrille, « Réécrire l'Odyssee au XX^e siècle. Mensonge et création littéraire dans *Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono et *Strändernas svall* d'Eyvind Johnson », *Revue de littérature comparée*, vol. 326, n° 2, 2008, p. 151-174.

Frontisi-Ducroux, Françoise et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Iwaszko, Ida, « Réception de l'Antiquité dans la littérature de jeunesse contemporaine », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 7, n° 1, 2013, p. 51-63.

Jouanno, Corinne, *Ulysse. Odyssee d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013.

Knox, B. M. W., « Lawrence's *Odyssey* », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n° 3, 1991, p. 17-28.

Létoublon, Françoise, « Patience, mon cœur ! *Geduld mein herze* », *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n° 7, 2003, p. 321-346.

Papadopoulou-Belmehti, Ioanna, *Le chant de Pénélope*, Paris, Berlin, 1994.

Pâque, Claudine, « Être reconnu : l'expérience d'Ulysse de retour à Ithaque » *Sens-dessous*, vol. 4, n° 2, 2008, p. 98-106.

Parry, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

Pucci, Pietro, « Les figures de la Mètis dans l'Odyssee », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n° 1, 1986, p. 7-28.

Risset, Jacqueline, « Vernant, conteur d'Ulysse », *Le Genre humain*, vol. 53, n° 2, 2012, p. 59-64.

Romilly, Jacqueline de, « Les dieux et le merveilleux », *Homère*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 77-94.

Romilly, Jacqueline de, *Patience, mon cœur ! L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Paris, les Belles Lettres, 1984.

Rougier-Blanc, Sylvie, « Héroïsme au féminin chez Homère », *Clio. Histoire, femmes et société*, n° 30, 2009, p. 17-38.

Schmitt Pantel, Pauline, « Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir* » [compte-rendu], *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 5, 1999, p. 1199-1200.

Vernant, Jean-Pierre, *Œuvres, Religions, rationalités, politique*, Paris, Seuil, 2007.

Vinas, Agnès, « Ulysse et les préliminaires de la guerre de Troie », *Méditerranées*, 10 avril 2016. En ligne : https://mediterranees.net/mythes/ulyse/guerre_troie/avant.html

Études sur la bande dessinée

Baetens, Jan, « Strip, série, séquences », *Transatlantica. Revue d'études américaines, American Studies Journal*, n°1, 2010. Mis en ligne le 27 septembre 2012. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/4921>.

Dacheux, Éric, « Introduction générale » au dossier « La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu », *Hermès, La Revue*, vol. 54, n° 2, 2009, p. 11-17.

Eisner, Will, *Comics and Sequential Art*, New York, Poorhouse Press, 1985.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

McCloud, Scott, *Understanding Comics, The Invisible Art*, New York, William Morrow Paperbacks, 1994 [1993].

Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002.

Autres références

Les Grands Classiques de la littérature en bande dessinée, Le Monde.fr, En ligne : http://mobile.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2017/01/12/les-grands-classiques-de-la-litterature-en-bande-dessinee_5061397_4420272.html?xtref=http%3A%2F%2Fm.facebook.com%2F

Allain-Morello, André, « La mémoire méditerranéenne de Constantin Cavafy », *Rhétoriques méditerranéennes*, n° 7, 2003, p. 212-229.

Duclert, Vincent, « Le modèle Vernant. Engagements, résistants, philosophe, combattant », *Le Genre humain*, n° 53, 2012, p. 65-97.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*. Le Seuil, 1992.

Plutarque, *Vies parallèles*, tome V: *Vie de Lysandre*, VII, traduction française de Bernard Latzarus, Paris, classiques Garnier, 1950. En ligne : <http://ugo.bratelli.free.fr/PlutarqueLysandre.html>

Queneau, Raymond, « Bouvard et Pécuchet » (1947), dans Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, St-Amand, Gallimard folio classique, 2015 [1881].

Storr, Catherine, *Odysseus and the Enchantress*, illustrations de Mike Codd, Milwaukee, Raintree Publishers, 1985.

Thibault, Danièle, *La transmission : de la parole aux écrits*, Bibliothèque nationale de France, 2006. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/homere/arret/05.htm>