

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RAPPORT AU CORPS ET À L'AUTRE DANS DEUX RÉÉCRITURES : LES  
CAS DE PÉNÉLOPE ET D'ANTIGONE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
SAMUELLE GUIMOND

JUIN 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Catherine Cyr, qui a véritablement confirmé ma passion pour les réécritures féministes. Merci pour les conseils et les pistes de solution. Sa façon de transmettre ses connaissances ainsi que son écoute resteront une grande source d'inspiration pour moi.

Je remercie aussi mes parents, Denis et Line, ainsi que ma grand-mère, Claudette. Merci de m'avoir soutenue tout au long de la rédaction de ce mémoire et de toujours m'encourager. Merci d'avoir compris mes moments de concentration et de solitude. Merci aux autres membres de ma famille pour leur soutien.

Merci à mes amis et amies que j'aime tellement : Drodrée, Gaëlle, Myriam, Phil, Félix, Lau, Paco, Madeleine, Julie, Alex, Sarah et Marie. Merci pour les encouragements, mais aussi pour les fous rires! Ça me rendait par la suite beaucoup plus productive. Je ne peux pas passer sous silence celle qui est partie trop tôt et qui, autrement, aurait figuré dans cette liste: merci Clem pour ton amitié. Si j'ai privilégié l'approche féministe tout au long de mon parcours en études littéraires, c'est en partie à cause de ce qui t'est arrivé.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I PÉNÉLOPE ET LA PRISE DE PAROLE.....	9
1.1 Le rapport au corps de Pénélope .....	11
1.1.1 Une convoitise moins romantique.....	11
1.1.2 D’objet de désir à sujet désirant .....	14
1.1.3 Une agentivité sexuelle qui passe par la prise de parole .....	22
1.2 Le rapport aux autres de Pénélope .....	27
1.2.1 Les hommes de sa vie .....	27
1.2.2 La jalousie paradoxale envers Hélène.....	32
1.2.3 La complicité avec les servantes .....	36
1.3 Les possibilités de la réécriture par un roman à la première personne .....	40
1.3.1 Pénélope dans les Enfers, au 21 <sup>e</sup> siècle .....	40
1.3.2 La mise en écho avec la parole des servantes .....	44
CHAPITRE II MULTIPLE ANTIGONE.....	51
2.1 Le personnage multiplié d’Antigone.....	52
2.1.1 Antigone, 2500 ans plus tard.....	53
2.1.2 Les cas de Jade et d’Inès .....	58
2.1.3 Une seule et même voix .....	64
2.2 Les relations des Antigone .....	68
2.2.1 La loyauté d’Antigone envers ses proches.....	68
2.2.2 L’emprise de H sur Jade.....	72
2.3 Les possibilités de la réécriture au théâtre .....	77
2.3.1 Identités multiples, révoltes multiples .....	77
2.3.2 Le chœur comme force collective .....	81
CONCLUSION.....	86
BIBLIOGRAPHIE .....	92

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur deux réécritures puisant leur source dans l'imaginaire de l'Antiquité grecque, plus particulièrement sur les cas de Pénélope, issue du roman *L'Odyssee de Pénélope* de Margaret Atwood, et sur les différentes versions d'Antigone proposées par Sarah Berthiaume dans sa pièce de théâtre *Antioche*. Nous y analysons les rapports au corps et aux autres personnages des protagonistes, en plus de montrer les possibilités de la réécriture à travers les formes romanesque et dramatique.

Notre réflexion s'appuie sur la poétique du drame et sur la narrativité et est aussi traversée par diverses perspectives féministes. Le dialogue entre les œuvres de notre corpus et ces approches théoriques nous permet de comprendre la portée sociale que peuvent avoir les œuvres d'origine ainsi que leurs réécritures. Les thèmes des récits et des pièces de l'Antiquité grecque se posent comme intemporels et universels; or, en faisant migrer les histoires de Pénélope et d'Antigone à l'époque actuelle, en les modifiant par le biais de la réécriture, Atwood et Berthiaume leur attribuent de nouvelles possibilités formelles et sémantiques.

L'objectif de cette recherche est de repérer, d'analyser et de comprendre ces transformations et de voir en quoi les protagonistes se rejoignent et en quoi, aussi, elles diffèrent. Nous souhaitons mettre l'accent sur l'agentivité nouvelle de ces personnages ou, du moins, sur la façon dont celle-ci se manifeste désormais dans les œuvres contemporaines. Le premier chapitre porte sur *L'Odyssee de Pénélope* et le deuxième, sur *Antioche*. Nous montrons que, dans les deux œuvres, l'agentivité des personnages féminins passe en premier lieu par leur prise de parole.

Mots clés : Margaret Atwood, *L'Odyssee de Pénélope*, Sarah Berthiaume, *Antioche*, féminisme, agentivité, réécriture, dramaturgie, littérature contemporaine

## INTRODUCTION

L'intertextualité, sous diverses formes, fait partie intégrante de l'acte d'écrire puisque ce dernier s'ancre toujours dans une tradition littéraire existante. Chaque texte est ainsi traversé et marqué par des ouvrages et des lectures ayant précédé son écriture. Ces dernières années, un grand nombre d'auteurs et d'autrices semblent puiser leur inspiration dans des imaginaires déjà constitués, certains de ceux-ci datant même de plusieurs centaines d'années. Ces nouvelles créations ayant comme source un imaginaire familier tiennent donc de la réécriture, une forme fréquente d'intertextualité au sens où, selon Marie-Claude Hubert, « la création [se fait] à partir d'une œuvre antérieure dont les éléments sont remaniés dans une combinatoire nouvelle <sup>1</sup> ». Autrement dit, les auteurs et autrices qui pratiquent aujourd'hui la réécriture reprennent des œuvres faisant partie de leur imaginaire de lecteurs et lectrices, mais les réinvestissent et explorent des possibilités nouvelles, donnant ainsi naissance à de nouvelles versions de ces textes.

L'imaginaire de l'Antiquité grecque est très souvent la source de ces réécritures, en particulier pour ce qui est de ses personnages de femmes. Souvent, celles-ci avaient des rôles très secondaires dans les ouvrages d'Homère et de Sophocle, notamment. Parfois, elles semblaient avoir un caractère fort, mais celui-ci n'était que très rarement mis à l'avant-plan de la fiction. Lorsqu'elles occupaient un rôle central, leur comportement était souvent dénoncé et le texte les montrait plongées dans de grandes souffrances, voire dans la mort; nous n'avons qu'à penser au sort funeste de la célèbre Antigone. Aujourd'hui, avec la montée des mouvements et des littératures féministes, ces personnages de femmes se voient offrir de nouvelles voix et de nouvelles possibilités.

---

<sup>1</sup> Marie-Claude Hubert, « Avant-propos », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles », 2006, p. 5.

Elles sont désormais mises à l'avant-plan et peuvent finalement s'exprimer à travers les plumes d'auteurs et autrices de notre époque. Puisque la mythologie grecque semble intéresser particulièrement les auteurs et autrices qui pratiquent la réécriture, ce mémoire s'intéressera à deux récits se déroulant, au moins en partie, à l'Antiquité grecque.

Avant d'aborder ces deux œuvres, il est important de spécifier que la réécriture peut prendre différentes formes. En effet, même si les textes de Sophocle sont des pièces de théâtre, lorsqu'un auteur ou une autrice réinvestit ses œuvres, il, elle peut le faire sous la forme qu'il, elle désire, que ce soit à travers l'écriture romanesque, théâtrale et même vidéoludique. La réécriture n'est pas figée dans une forme précise; tant qu'un imaginaire déjà existant est réinvesti, il s'agit d'une réécriture. Éric Eigenmann explique :

Au cœur de leur divergence, ils [les auteurs et autrices pratiquant la réécriture] partagent la conscience d'un même enjeu. Voir ou ne pas voir certaines actions, certains personnages, certaines horreurs; ou plutôt, du point de vue de l'écriture littéraire et scénique, les exposer aux yeux du spectateur ou ne pas le faire : telle est la question, l'une des plus cruciales, qui ne se réduit pas à la délimitation des bienséances.<sup>2</sup>

L'exemple ici mentionné est celui de la violence, mais la réécriture peut bien sûr s'attacher à n'importe quel thème ou enjeu rencontré dans une œuvre, comme la famille, l'amour ou encore la guerre. Autrement dit, peu importe la forme employée, la réécriture a pour but de dialoguer avec une œuvre antérieure et, tout en bénéficiant de son « aura », de la réinventer et d'en dégager de nouvelles significations. Les auteurs et autrices se doivent de faire des choix lorsqu'ils entreprennent un projet de réécriture et la forme à privilégier fait partie de ceux-ci. Chacune d'elles offre son lot de possibilités et de divergences et c'est la raison pour laquelle ce mémoire portera sur deux réécritures appartenant à des genres différents : le roman, pour *L'Odyssée de*

---

<sup>2</sup> Éric Eigenmann, « Réécrire le théâtre ou l'appel du hors-scène », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 87.

*Pénélope* de Margaret Atwood, et la pièce de théâtre pour *Antioche* de Sarah Berthiaume.

En plus de constituer deux réécritures se déroulant en tout ou en partie dans l'Antiquité grecque, les deux œuvres de notre corpus comportent comme personnage principal un personnage féminin empreint d'humanité. Comme l'explique Thérèse Malachy, l'une des grandes forces de la réécriture est de « [créer] des situations humaines universelles, insufflant une nouvelle vie aux récits mythologiques.<sup>3</sup> » Pénélope et Antigone sont toutes les deux des personnages faillibles. Elles ont des forces et des faiblesses; elles représentent avant tout des humaines, et c'est la raison pour laquelle, même si elles vivent dans une époque qui n'est pas la nôtre, du moins partiellement, il est possible de s'identifier à elles. Les époques sont différentes, mais les enjeux universels et les émotions humaines demeurent. Les deux protagonistes sont également prises dans une épopée, pour l'une, et une tragédie, pour l'autre, et sont ce faisant soumises à la fatalité; c'est pourquoi il est intéressant, entre autres raisons, de mettre les deux œuvres en dialogue.

En ce qui concerne la tragédie, selon Jean-Pierre Vernant, historien et anthropologue, celle-ci, en plus de faire vivre des émotions intenses au public, agit ainsi :

La tragédie fait apparaître une forme nouvelle de conscience en mettant en pleine lumière cet homme déchiré et en conflit, qui s'interroge sur ce qui, dans ses actes, lui est imputable. Ainsi, cette conscience tragique du héros ainsi que celle du spectateur apparaît comme le pendant de la réflexion sur la responsabilité et la volonté se construisant dans le temps.<sup>4</sup>

Autrement dit, la tragédie force le personnage principal à se questionner sur sa responsabilité, sur sa volonté. Autant le public que les personnages en scène réfléchissent aux actions dépliées dans la fable; les protagonistes se questionnent eux-

---

<sup>3</sup> Thérèse Malachy, « Le mythe en devenir : L'*Electre* de Marguerite Yourcenar », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 146.

<sup>4</sup> Pierre Ponchon, « D'un miracle à l'autre : la tragédie grecque et le tragique selon Vernant » *Cahier philosophes*, vol. 4, n°26, 2007, p. 40

mêmes, doutent de leur propre cheminement. Bien que les formes diffèrent, Pénélope et Antigone se rejoignent dans leur désir de prendre place dans le monde qui les entoure, tout en étant chacune tout à fait singulière, sur plusieurs points.

Les deux œuvres de notre corpus n'ont malheureusement jamais fait l'objet d'études approfondies. *L'Odysée de Pénélope* a été sujet de quelques recherches féministes, alors qu'*Antioche*, non. Nous mettrons les ouvrages en dialogue avec certains concepts théoriques en plus de certaines sources critiques portant sur d'autres pièces de Sarah Berthiaume afin de pallier l'absence d'études sur les œuvres de notre corpus.

La question principale qui animera cette recherche est la suivante : comment s'expriment le rapport à soi et le rapport à l'autre des personnages féminins principaux dans ces deux réécritures contemporaines ? Une des hypothèses qui sera explorée est que la réécriture permet aux personnages féminins d'accéder à de nouvelles possibilités de prise de parole et d'action. La façon de le faire peut varier d'une forme à l'autre, mais les nouveautés qui s'offrent à elles demeurent. Elles ne sont plus secondaires; elles ne sont plus objets mais deviennent sujets pensant et agissant. Si un sentiment de révolte les habite, ce n'est plus nécessairement la mort qui les attend. Selon Lise Gauvin, la réécriture au féminin peut, entre autres, conduire à « relire le texte de base et à le réinvestir de significations inédites <sup>5</sup> ». Cependant, la théoricienne pose aussi différentes catégories de réécriture. En nous appuyant sur celles-ci, nous pouvons avancer que les deux œuvres de notre corpus tiennent de l'adaptation. Dans cette catégorie, « une nouvelle proposition textuelle [prend] appui sur le texte de base sans toutefois s'y restreindre.<sup>6</sup> » Dans une adaptation, le genre du texte d'origine peut être conservé ou modifié; c'est surtout le fait de s'appuyer sur l'œuvre originale qui est important. Dans les œuvres étudiées dans ce mémoire, les personnages féminins de la Grèce antique sont ainsi adaptés, eux aussi, afin de résonner dans le monde

---

<sup>5</sup> Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n°1, 2004, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*

contemporain, même si leur récit se déroule entièrement ou partiellement à l'époque de l'Antiquité grecque. À l'époque de leur récit d'origine, l'agentivité était interdite aux femmes ou, du moins, difficilement accessible pour elles. Seuls les hommes étaient considérés comme citoyens alors que les femmes étaient assujetties à leur père ou à leur mari, tout comme l'étaient les enfants et les esclaves. Les personnages féminins étaient des constructions fictionnelles calquées sur cette réalité. Désormais, grâce à la réécriture, ces personnages ont accès à de nouvelles possibilités sans que leur récit d'origine ne soit complètement métamorphosé; l'adaptation comme réécriture propose donc un univers de fiction à mi-chemin entre le monde contemporain et l'époque originelle du récit duquel il prend son inspiration. Dans les deux réécritures abordées dans ce mémoire, les personnages féminins ont accès à une agentivité nouvelle. Est-ce que la réécriture est inévitablement un facteur d'agentivité ? Est-ce que l'agentivité des protagonistes de ce corpus passe d'abord par le langage pour ensuite être transposée dans leur corps et leurs relations avec les autres comme le suggère la pensée de Judith Butler, ou l'agentivité passe-t-elle d'abord par le corps pour ensuite atteindre les autres sphères de leur vie ? De plus, puisque les œuvres choisies relèvent de genres littéraires différents, il est possible de se questionner sur les particularités de chacune d'entre elles. Quelles sont les possibilités de ces formes au niveau de la représentation du rapport à soi et aux autres des personnages ? Comment celles-ci se déploient-elles chez chacune des protagonistes ? Ce sont toutes des questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce mémoire.

Le premier chapitre portera sur *L'Odyssée de Pénélope*, œuvre originalement publiée dans la collection « The Myth » des éditions Canongate. Ce roman, que nous lirons dans la traduction française de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, reprend *L'Odyssée* d'Homère, mais donne cette fois la parole à Pénélope, la femme d'Ulysse, puisqu'elle en est la narratrice. Celle-ci raconte sa version de l'histoire alors qu'elle se trouve désormais dans les Enfers d'Hadès; elle fait un retour sur son passé. Le récit tourne autour de ce qu'elle fait pendant l'absence d'Ulysse, mais également avant et après, en

plus de présenter quelques passages qui se déroulent aussi dans les Enfers, au temps présent de la narration. Les servantes de Pénélope, assassinées par Ulysse à son retour à Ithaque, agissent également comme chœur tout au long du récit. Pénélope est par ailleurs plus humanisée par Atwood. Elle conserve son côté fidèle et modeste, mais elle peut également se montrer volontaire et jalouse par moment. Il s'agit d'un personnage auquel les lecteurs et lectrices d'aujourd'hui peuvent désormais s'identifier, alors que, dans le texte d'Homère, elle n'avait qu'un caractère modeste en plus de n'être définie qu'à travers sa relation avec Ulysse et Télémaque. Puisque Pénélope est la narratrice du roman d'Atwood, le lecteur ou la lectrice a accès à toute son intériorité, comme si elle se confiait à lui ou à elle. Son rapport à son corps n'est pas à l'avant-plan, mais elle exerce tout de même un contrôle sur lui et sur sa sexualité. En utilisant le concept de sujet de désir de Judith Butler, nous montrerons que, en nommant ses désirs, Pénélope devient un sujet désirant plutôt qu'un objet de désir. Son agentivité sexuelle passe par sa parole. De plus, Ulysse et Télémaque ne sont plus les seuls personnages qui gravitent autour d'elle puisque sa cousine, Hélène, se montre aussi très présente. Pénélope la déteste puisqu'elle est plutôt imbuë d'elle-même, mais nous montrerons aussi, à l'aide d'une analyse de Gabrielle Neethling, qu'elle envie également sa liberté. À travers la narration, elle exprime donc une jalousie paradoxale, voire refoulée, envers sa cousine. Ses servantes, bien que Pénélope n'interagisse jamais directement avec elles, font également partie d'elle pour toujours; elles sont présentes non seulement comme chœur, mais aussi dans les réflexions de la narratrice. Leurs discours servent parfois d'opposition avec ceux de la narratrice, en particulier au fur et à mesure que le récit progresse. Ce chapitre traitera donc de la façon dont Pénélope se montre maîtresse de son corps, de ses pensées et de sa parole, en plus d'aborder ses relations avec certains personnages, plus précisément Ulysse, Hélène, ses servantes et Télémaque, son fils. Il s'agira également de montrer que, par son discours et sa narration à la première personne, Atwood ajoute le discours de « sa » Pénélope à *L'Odyssée* d'Homère, lui accordant ce faisant de la valeur. En effet, à travers la réécriture, l'autrice donne de nouvelles explications et possibilités aux agissements de Pénélope dans l'œuvre

d'origine, comme si elle l'invitait à se justifier, voire à « remettre les pendules à l'heure » à son sujet<sup>7</sup>.

Le deuxième chapitre portera sur la pièce *Antioche* de Sarah Berthiaume. Celle-ci reprend *Antigone* de Sophocle, sauf que la protagoniste, extirpée de son récit d'origine, est déplacée à notre époque. Elle conserve sa colère et son sentiment de révolte, mais elle est également prise dans une certaine nostalgie par rapport à ce passé et démontre une ouverture qui lui permet de se servir de son passé pour essayer de comprendre le présent. Même si la réécriture se déroule dans le monde contemporain, le récit d'origine semble traverser la pièce en filigrane. Antigone de Sophocle se trouve ici dispersée en trois personnages différents, soit Antigone elle-même, Jade, une jeune fille de seize ans, et la mère de celle-ci, Inès. Chacune d'elle se trouve « emmurée vivante » à sa façon et chaque transposition d'Antigone permet aux personnages de Berthiaume d'incarner un discours précis. Les possibilités de leur discours seront analysées grâce au concept d'adaptation de Lise Gauvin, qui veut que chaque nouvelle version d'un texte consacré crée de nouvelles interprétations en plus de l'investir de significations différentes et de, parfois, faire éclore un contre-discours. Lorsque les relations des trois Antigone avec les autres personnages seront abordées, nous verrons que se tisse une mise en écho constante avec les rapports entre les personnages de la pièce d'origine. Ainsi, ce chapitre abordera la façon dont l'héroïne de Sophocle semble, dans *Antioche*, divisée en plusieurs corps en même temps, en plus de présenter la façon dont ses relations interpersonnelles, d'une œuvre à l'autre, se lient les unes aux autres. Puisque *Antioche* est une pièce de théâtre, nous accorderons beaucoup d'importance au discours des trois versions d'Antigone, aux modalités formelles de leurs interactions, mais aussi à la

---

<sup>7</sup> Il est intéressant de remarquer que d'autres réécritures contemporaines portant en leur centre un personnage féminin issu de la mythologie grecque mobilisent aussi une démarche où il s'agit de « rectifier les faits » ou de contester les jugements critiques émis à leur endroit. Pensons, notamment, au personnage d'Ismène dans la pièce monologuée éponyme de la dramaturge québécoise Carole Fréchette.

façon dont certaines caractéristiques du personnage de la pièce de Sophocle – la colère, l’insoumission – sont réactualisées.

En somme, nous analyserons ici le rapport à soi et à l’autre de deux personnages féminins issus de réécritures puisant dans l’imaginaire de la Grèce antique. Bien que Pénélope et Antigone soient uniques, singulières, elles sont également reliées par cette réécriture et par l’agentivité qui en découle, une agentivité qui n’aurait pu se manifester, sinon de façon ténue, dans leur récit d’origine. Nous verrons donc que la réécriture est ici un moteur d’agentivité et que c’est celle-ci qui permet à ces deux personnages d’entrer en résonance avec nous et, ce faisant, de s’ancrer dans notre monde contemporain.

## CHAPITRE I

### PÉNÉLOPE ET LA PRISE DE PAROLE

Dans ce premier chapitre, nous aborderons *L'Odyssee de Pénélope*, roman de Margaret Atwood paru en 2005. *L'Odyssee* d'Homère est la matière première dans laquelle Atwood a puisé afin de construire son récit, mais elle s'est également servie d'autres sources moins connues, d'autres versions de l'histoire afin de donner davantage de profondeur à sa Pénélope tout en demeurant assez près de l'œuvre d'origine. Dans le récit d'Homère, Pénélope n'est qu'un personnage secondaire qui attend sagement le retour d'Ulysse; elle passe, pour ainsi dire, l'entièreté de son temps à prier et à pleurer. Elle est d'ailleurs décrite par Homère comme étant « la plus sage des femmes<sup>8</sup> » à de nombreuses reprises. Dans le roman d'Atwood, elle est encore « sage », du moins en apparence. Elle demeure fidèle à Ulysse et fait tout pour lui plaire, mais ses actions (ou ses inactions) figurant dans *L'Odyssee* sont expliquées; comme si, à travers la narration, le personnage de Pénélope cherchait à se justifier et, ainsi, à répondre à d'éventuels détracteurs et détractrices. De plus, comme elle se trouve désormais dans les Enfers du dieu Hadès, elle se permet d'affirmer sa pensée plutôt que de prétendre qu'elle n'avait pas de personnalité et qu'elle était passive. De son vivant, elle semble s'être empêchée de dire ce qu'elle croyait réellement. Dans les Enfers, elle voit comment elle a été décrite à travers les siècles et décide de finalement donner sa version des faits; elle en a assez d'être jugée. Deux questions sont au cœur de la réécriture d'Atwood : « Comment expliquer la pendaison des douze servantes ? Et que manigançait vraiment Pénélope ?<sup>9</sup> » C'est donc aux trous laissés par Homère qu'Atwood s'est intéressée,

---

<sup>8</sup> Homère, *Odyssee*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les classiques de poche », 1996 [-VIII<sup>e</sup> siècle], p. 410.

<sup>9</sup> Margaret Atwood, *L'Odyssee de Pénélope*, Montréal, Boréal, 2005, p. 12.

aux passages portant Pénélope en leur centre qu'il n'a qu'effleurés et brièvement décrits.

Lorsqu'elle aborde le processus de réécriture de Marguerite Yourcenar, la professeure Hélène Laplace-Claverie explique :

Yourcenar ne semble pouvoir aborder l'écriture théâtrale que par le biais d'œuvres préexistantes. D'où le recours systématique à la réécriture, qui s'explique par la nécessité pour elle d'établir un dialogue polyphonique entre son expérience d'écrivain et le passé des littératures.<sup>10</sup>

Il est possible de mettre en écho cette réflexion avec le processus employé par Atwood dans *L'Odysée de Pénélope*. Donner une voix à Pénélope, personnage féminin secondaire dans l'œuvre d'Homère, c'est faire un pont entre un classique de la Grèce antique et notre époque contemporaine. C'est aussi proposer une relecture critique et féministe du mythe.

La prise de parole de Pénélope sera au cœur de notre analyse. Dans un premier temps, nous traiterons du rapport de Pénélope à son corps, de sa façon de l'aborder, alors que son rapport à ce dernier semblait presque inexistant dans le récit d'Homère. Nous montrerons que, bien qu'elle demeure en effet fidèle à Ulysse, elle est celle qui fait ce choix; elle ne le fait pas pour son mari, mais bien pour elle. Par la suite, ce sont les relations de Pénélope avec les différents personnages qui l'entourent que nous aborderons, plus particulièrement celles que la protagoniste entretient avec Ulysse, Télémaque, Hélène et les douze servantes. À travers ceux-ci, nous verrons ses failles, sa complexité. Finalement, puisqu'elle est la principale narratrice de l'œuvre, nous avons accès à son intériorité. Nous verrons donc que le pouvoir principal de Pénélope passe par son discours, par sa prise de parole.

---

<sup>10</sup> Hélène Laplace-Claverie, « Le théâtre-palimpseste de Marguerite Yourcenar » dans Marie-Claude Hubert (dir.), *op. cit.*, p. 269.

## 1.1 Le rapport au corps de Pénélope

Dans *L'Odyssee*, le rapport à son corps de Pénélope semble pratiquement inexistant; il n'est jamais abordé ou mentionné puisqu'elle passe son temps entre pleurer Ulysse et prendre soin de Télémaque. Dans la réécriture de Margaret Atwood, c'est différent; depuis les Enfers, Pénélope ose finalement parler de choses qu'elle n'a jamais dites. Maintenant qu'elle est dépouillée de son enveloppe charnelle, maintenant qu'elle ne subit plus aucune pression de la part de ses sujets ou même d'Ulysse, elle n'hésite plus à décrire les désirs et les pensées qu'elle avait de son vivant. À travers sa narration et ses explications, Pénélope se définit davantage comme une femme commune qui ne veut pas être idéalisée. Elle va même jusqu'à affirmer avoir toujours été beaucoup plus près des femmes du monde contemporain que ce que les gens ont pensé d'elle avant qu'elle n'entame sa version des faits.

### 1.1.1 Une convoitise moins romantique

Dans *L'Odyssee*, Pénélope est convoitée par de nombreux prétendants puisqu'Ulysse ne revient toujours pas de Troie, plusieurs années après la fin de la guerre. Elle est décrite de manière à mettre en évidence sa passivité; elle ne pense qu'à Ulysse et espère son retour, en plus de s'occuper tant bien que mal de son fils, Télémaque, maintenant devenu un jeune homme. Elle est même trop modeste et fidèle pour apprécier les regards que les hommes posent sur elle; elle ne fait que pleurer et ne peut se résigner à épouser l'un d'eux, même si elle est convaincue que son mari ne reviendra jamais. Les prétendants sont d'ailleurs très orgueilleux et violents. Lorsqu'Ulysse revient finalement et dévoile son identité après s'être présenté sous l'apparence d'un mendiant, il affirme : « Ah! chiens, vous pensiez donc que, du pays de Troie, jamais je ne devais rentrer en ce logis! Vous pilliez ma maison! Vous entriez de force aux lits de mes servantes! Et vous faisiez la cour, moi vivant, à ma femme!<sup>11</sup> » En somme, les prétendants sont des rustres, des ingrats. Ils sont des antagonistes, inévitablement; ils

---

<sup>11</sup> Homère, *op. cit.*, p. 450.

ne doivent en aucun cas attirer la sympathie du lecteur ou de la lectrice, pas même les rares qui se montrent plus respectueux, comme Amphinomos, qui est tout de même tué par Ulysse et Télémaque, comme tous les autres.

Dans *L'Odyssee de Pénélope*, les prétendants sont toujours aussi nombreux à souhaiter épouser Pénélope et n'apparaissent guère plus sympathiques aux yeux de cette dernière. Cependant, un des grands contrastes avec l'œuvre d'Homère est que la raison de cette convoitise n'a rien à voir avec le fait que Pénélope soit considérée comme la plus sage des femmes, la femme parfaite à épouser. Sa beauté n'était pas quelque chose qui frappait les prétendants non plus. Au contraire, ce ne sont que ses richesses qui intéressaient réellement les prétendants, comme le lui révèle Antinoos lorsqu'elle le croise dans les Enfers, après la mort :

Quel jeune homme refuserait d'épouser une veuve riche et célèbre ? Les veuves ont la réputation d'être consumées par la luxure, surtout lorsque leur mari est absent ou mort depuis longtemps, comme le tien. Tu n'avais rien d'une Hélène, mais nous nous en serions accommodés.<sup>12</sup>

Bien que Pénélope affirme qu'Antinoos était désagréable de son vivant, ses paroles la frappent comme un coup de fouet; même si elle n'avait pas envie d'épouser l'un des prétendants, elle appréciait quand même le fait d'être désirée, regardée. Dans le récit d'origine, les pensées du personnage sont habitées exclusivement par Ulysse; elle ne se soucie pas du regard des autres hommes sur elle.

Pénélope va toutefois jusqu'à apprécier particulièrement la compagnie de l'un d'eux, Amphinomos, le plus poli des prétendants, autant dans l'œuvre d'origine que dans la réécriture. Dans *L'Odyssee*, ce n'est que brièvement mentionné dans les chants tandis que, dans *L'Odyssee de Pénélope*, il va jusqu'à y avoir des rumeurs selon lesquelles elle aurait été infidèle à Ulysse à travers sa relation avec Amphinomos, rumeurs que

---

<sup>12</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 83.

Pénélope s'empresse de démentir, en plus de justifier ses agissements à travers sa narration :

Dans les chants, on laisse entendre que je trouvais sa conversation agréable, plus agréable entre autres que celle des autres, ce qui est exact; mais de là à sauter dans son lit... Il est vrai que j'ai encouragé certains des prétendants et que j'ai fait des promesses à quelques-uns d'entre eux, mais c'était pour des raisons stratégiques [...] et j'attire votre attention sur le fait qu'Ulysse lui-même a été témoin de mes agissements et les a approuvés.<sup>13</sup>

En donnant ainsi la parole à Pénélope qui s'adresse directement aux lecteurs et lectrices, Atwood apporte une justification à sa passivité et à sa modestie; elle nous montre que sa Pénélope a toujours été rusée, mais qu'elle est demeurée incomprise avant de raconter ainsi sa version des faits. Par contre, contrairement à la Pénélope d'Homère, celle d'Atwood confirme avoir une vie en dehors d'Ulysse et de Télémaque; elle ne passe pas ses journées à verser des larmes et ose discuter avec d'autres personnages, même si ceux-ci sont des hommes. Elle reste fidèle à Ulysse, mais continue de vivre en son absence; ses rapports aux autres hommes sont nuancés plutôt qu'inexistants. Elle ne veut pas coucher avec eux ni les épouser, mais elle sait que cette possibilité demeure: « Je dois avouer qu'il m'est arrivé de rêver tout éveillée à celui avec lequel je préférerais coucher, s'il fallait un jour en arriver à cette extrémité.<sup>14</sup> » Dans le roman d'Atwood, elle est donc plus consciente de l'existence des prétendants et de ses possibles relations avec eux. Elle continue de vouloir qu'Ulysse revienne, mais ne nie pas qu'elle pourrait être forcée d'en épouser un si jamais son mari ne revenait jamais. Elle n'est pas particulièrement mal à l'aise non plus à l'idée d'avoir à coucher avec l'un d'eux, même si elle qualifie ceci d'une « extrémité ».

Alors que *L'Odyssee* la décrivait comme une femme passive, le roman d'Atwood lui apporte davantage de profondeur, de complexité. Dans l'œil des prétendants, elle est demeurée un objet de désir, bien que ce soit pour des raisons financières exclusivement.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85.

Par contre, à travers la narration de Pénélope, à travers sa prise de parole, le lecteur ou la lectrice comprend que ses agissements étaient calculés; Pénélope savait qu'elle n'était pas réellement un objet de désir, mais bien un sujet de désir.

### 1.1.2 D'objet de désir à sujet désirant

Dans *L'Odyssee*, Pénélope subissait le regard et le désir des prétendants, en plus de ne rien pouvoir faire lorsqu'ils se mettaient à piller les biens d'Ulysse en son absence. Elle va même jusqu'à affirmer avoir tout perdu :

Ma valeur, ma beauté, mes grands airs, Eurymaque, les dieux m'ont tout ravi, lorsque, vers Ilion, les Achéens partirent, emmenant avec eux Ulysse, mon époux! Ah! s'il me revenait pour veiller sur ma vie, que mon renom serait plus grand et plus beau! Je n'ai plus que chagrins, tant le ciel me tourmente!<sup>15</sup>

Son bonheur semble dépendre d'Ulysse exclusivement; elle ne peut envisager l'idée d'épouser un des prétendants, tant qu'elle n'a pas la certitude, la preuve tangible, qu'il est mort et elle parle comme s'il ne lui restait plus rien depuis qu'il est parti faire la guerre, vingt ans plus tôt. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle affirme consentir à épouser l'un d'eux seulement après avoir terminé de tisser son linceul, alors qu'elle le défait chaque nuit. Elle était déjà rusée; néanmoins, sa ruse avait toujours pour but de demeurer fidèle à Ulysse, comme si c'était la seule chose qui lui importait. C'est du moins la façon dont elle est perçue dans le récit d'Homère et c'est cette perception que la Pénélope de Margaret Atwood tente de modifier à travers sa version des faits dans *L'Odyssee de Pénélope*. Les pensées de Pénélope y sont décrites et ses agissements sont justifiés; comme si Pénélope se réappropriait ses actions puisqu'elle prend de réelles décisions. Par exemple, c'est elle qui ordonne à douze de ses servantes, ses complices, de se rapprocher des prétendants :

Je leur ai même donné l'ordre de tenir des propos grossiers et irrespectueux sur Télémaque et sur moi afin de parfaire l'illusion. Elles se sont lancées

---

<sup>15</sup> Homère, *op. cit.*, p. 401.

dans l'aventure avec enthousiasme : Mélantho aux belles joues était particulièrement douée pour la médisance et prenait plaisir à inventer des remarques perfides. Il est en effet délicieux de combiner l'obéissance et la désobéissance dans le même mouvement.<sup>16</sup>

Ainsi, dans l'ouvrage d'Atwood, les servantes n'ont pas choisi de trahir Pénélope et de se rallier aux prétendants, contrairement à ce que nous observons dans *L'Odyssee*; elles n'ont fait qu'obéir à leur maîtresse. De cette façon, la narratrice pouvait connaître les plans des hommes désirant la prendre pour épouse et s'assurer de ne pas être prise au piège. Ce qui pouvait sembler de la naïveté ou de la passivité dans l'œuvre d'origine est donc remis en contexte dans la réécriture, par les mots de Pénélope. Elle veut défaire les idées préconçues à son sujet en expliquant sa version des faits; elle souhaite montrer qu'elle a toujours été en plein contrôle de ses actions.

Pénélope, dans *L'Odyssee*, pouvait être considérée comme un objet de désir, en raison du regard des prétendants, mais aussi parce qu'elle ne semblait pas exister en dehors de sa relation avec Ulysse. Elle n'était pas un sujet; elle n'était définie que par rapport à ses relations avec Ulysse et Télémaque, ce qui faisait d'elle la plus sage des femmes aux yeux de tous. Dans le roman d'Atwood, grâce à sa prise de parole, Pénélope se présente désormais comme sujet puisque, selon la théoricienne féministe Judith Butler, un sujet fait preuve d'agentivité, c'est-à-dire qu'il démontre une « capacité d'agir, qu'on a l'habitude de se représenter comme une aptitude à l'action réfléchie <sup>17</sup> ». Dans les études littéraires, ce concept s'applique aux personnages dont les agissements coïncident avec leurs désirs et leurs choix, même (et surtout) si ceux-ci se positionnent contre les discours dominants du monde qui les entoure. Lorsqu'une femme fait preuve d'agentivité, elle agit à l'encontre du système patriarcal qui lui refuse une capacité d'action; elle n'hésite pas à défendre ses idées et ses actions, à prendre la parole, tout en sachant que cela ne plaira pas nécessairement aux autres. Un personnage se

---

<sup>16</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 94.

<sup>17</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, [Livre numérique], Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche », 2019 [1990], p. 269.

définissant comme sujet ferait donc preuve d'agentivité puisqu'il se pose comme agent ou agente de ses actions; il est en plein contrôle de ses moyens.

Dans les études féministes, le concept d'agentivité s'applique aux personnages féminins dont les valeurs et les agissements ne correspondent pas aux attentes des institutions patriarcales, qui les considèrent comme femmes-objets plutôt que comme des sujets. Mariève Maréchal explique : « L'agentivité porte donc attention à des oppressions et à des résistances spécifiques et, ce faisant, dévoile le type de relation à l'œuvre entre le personnel et le politique, d'où tout l'intérêt du concept pour les féministes.<sup>18</sup> » Les personnages féminins agentifs se posent donc en tension constante entre leurs désirs et les attentes que leur société forge pour eux, ces attentes étant issues du système patriarcal dominant. Néanmoins, elles arrivent à agir malgré les contraintes dans ce système et, parfois également, à l'encontre de ce système. Selon Catherine Dussault Frenette, l'agentivité sexuelle d'un personnage féminin peut aller jusqu'à subvertir ou transgresser l'ordre établi : « Elle se fait jour au moyen de la triade regard-parole-action, l'action comprise dans cette équation menant éventuellement à une transformation sociale.<sup>19</sup> » Autrement dit, un personnage faisant preuve d'agentivité doit être un sujet pensant, parlant et agissant. Ses désirs ne demeurent pas prisonniers de ses pensées; elle parvient à les faire jaillir d'une façon ou d'une autre et à apporter des changements grâce à ceux-ci. Pour ce faire, elle doit évidemment les formuler, les mettre en mots dans son esprit.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le premier lieu de l'agentivité serait, selon Butler et plusieurs autres théoriciennes féministes comme Veronica Varsterling et Edwina Barvosa-Carter<sup>20</sup>, la parole elle-même. Audrey Baril explique : « la construction du

---

<sup>18</sup> Mariève Maréchal, « Agentivité et création : l'enjeu de la représentation du réel dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey », *Postures*, n°15, p. 57.

<sup>19</sup> Catherine Dussault Frenette « « Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2013, p. 128.

<sup>20</sup> Voir « Butler's Sophisticated Constructivism : A Critical Assessment » de Varsterling paru dans la revue *Hypatia* et l'article « Stange Tempest : Agency, Poststructuralism, and the Shape of Feminist

sujet par le langage est la condition même de possibilité de son agentivité pour transformer les situations qui l'oppriment.<sup>21</sup> » C'est à travers les mots, le langage, que des situations peuvent être décrites, élaborées, dénoncées. C'est par le langage que des significations nouvelles peuvent se déployer. Atwood, avec sa réécriture de *L'Odyssée*, reprend le texte d'origine, mais donne la parole à Pénélope afin que celle-ci puisse exprimer son propre discours sur les événements entourant la guerre de Troie, plutôt que de se présenter comme une femme simple et soumise telle qu'elle pouvait être perçue dans l'œuvre d'origine. C'est comme si elle levait le voile sur des non-dits du récit d'Homère. Il s'agit donc d'une nouvelle couche de textes, de significations, qui est ajoutée à l'œuvre d'origine.

Pénélope paraît constamment en réflexion; chacune de ses actions ou inactions a été pensée, mais comme nous n'avions pas accès à son intériorité dans *L'Odyssée*, il était parfois impossible de comprendre la visée de ses agissements. Néanmoins, en s'adressant à ses lecteurs et lectrices, elle se présente comme sujet, parle désormais au « je ». Cette façon de s'adresser à son lectorat montre encore plus sa volonté d'agir, de se raconter réellement, avec toute sa complexité. Pénélope occupait un rôle purement secondaire dans l'œuvre d'Homère; cette fois, elle est celle qui a le contrôle du discours.

Selon Judith Butler, l'agentivité passe par le fait de se présenter comme sujet. Elle explique que le sujet agentif se définit par ses actions, ses pensées et ses désirs dans le but de contrer le système dans lequel il évolue. Elle affirme : « En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition; il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition.<sup>22</sup> » Ainsi, pour faire naître de nouvelles significations et de nouvelles possibilités, le sujet doit sortir du cadre de cette compulsion à la répétition; il doit faire jaillir de nouvelles

---

Politics to Come » de Barvosa-Carter paru dans la revue *International Journal of Sexuality and Gender Studies*.

<sup>21</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n°2, 2007, p. 72.

<sup>22</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 272.

significations, qui passent par sa prise de parole, par ses actions. C'est ce que Margaret Atwood accomplit, en faisant de Pénélope sa principale narratrice. Elle fait de ce personnage d'abord secondaire une détentrice du savoir, celle qui connaît réellement les événements de *L'Odyssee*; elle fait de Pénélope le seul lien entre le monde contemporain, même si elle se situe dans les Enfers, et le récit d'Homère. En se racontant à son lectorat, à travers une répétition-variation des événements, Pénélope se réapproprie ces derniers. Dans son nouvel univers de fiction, elle contrôle à présent le récit et le partage avec ses lecteurs et ses lectrices dans les moindres détails.

Elle donne accès à ses pensées et, par le fait même, révèle à son lectorat qu'elle n'était peut-être pas la plus sage des femmes, comme elle était nommée à maintes reprises dans le récit d'origine. En effet, elle éprouvait un réel plaisir à être courtisée par les prétendants :

Aussi se sont-ils [les prétendants] mis à ponctuer leurs agapes et leurs réjouissances de discours idiots louant ma beauté ravissante, l'excellence de mon caractère et ma sagesse. Inutile de faire semblant que je ne prenais pas un certain plaisir de tout cela. Nous sommes tous pareils : nous cédon volontiers au plaisir d'entendre chanter nos louanges, même si nous-mêmes n'y croyons pas.<sup>23</sup>

Pénélope apprécie être désirée, même si elle n'éprouve aucun réel intérêt pour les prétendants. Elle a choisi d'être fidèle à Ulysse, mais d'un autre côté, elle se présente comme étant moins chaste qu'elle pouvait le paraître dans la version d'Homère puisqu'elle éprouve du plaisir à être désirée par d'autres hommes que son mari. Élise Guillemette affirme que Pénélope, chez Margaret Atwood, situe « sa propre sexualité quelque part entre la chasteté et la concupiscence, entre son idéalisation et sa condamnation <sup>24</sup> ». Ainsi, elle ne correspond à aucun stéréotype genré habituel et polarisé du sexe féminin puisqu'elle n'est ni débauchée ni complètement dépourvue de

---

<sup>23</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 84.

<sup>24</sup> Élise Guillemette, « L'ironie au féminin dans *The Penelopiad* de Margaret Atwood et *Unless* de Carol Shields », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 38.

désir, complètement chaste. Il s'agit d'un nouvel aspect ajouté au personnage. Elle n'est plus aussi modeste ni aussi sage puisqu'elle a renié certains éléments qui faisaient d'elle « la plus sage des femmes », mais par ce fait, Atwood lui donne davantage d'humanité. Il s'agit pour Pénélope d'un nouveau rapport à la sexualité et aux regards des autres qui ne renie pas le personnage de *L'Odyssée*, mais qui lui donne plus de profondeur, voire un certain pouvoir. En effet, Pénélope possède une sexualité propre à elle; elle n'est pas façonnée par le regard des hommes. La narratrice se positionne donc comme le sujet de ses désirs, de sa propre sexualité. Elle sait ce qu'elle veut et ce qu'elle ne veut pas et se permet de le mettre en mots. Catherine Dussault Frenette explique : « Le désir féminin s'exprime [...] à travers un corps modelé par le regard masculin, voire emprisonné par lui. Par conséquent, s'affirmer comme sujet désirant [...] se présente comme un acte résolument transgressif.<sup>25</sup> » Pénélope n'aborde pas sa sexualité en lien avec le regard des autres, pas même avec celui de son mari. Lorsqu'elle aborde ce sujet, c'est pour traiter de sa façon de la vivre. Son discours sur sa sexualité montre donc une part de son agentivité puisque, comme l'explique Butler, cette façon de situer sa sexualité sort de la compulsion à la répétition; il s'agit d'une variation sur cette répétition puisque Pénélope se positionne comme sujet désirant et non comme objet de désir pour son mari et les prétendants. Elle sort des cadres, puisqu'elle n'hésite pas à affirmer avoir du plaisir à être admirée et désirée par les prétendants, tout en choisissant de ne pas partager leur couche.

En fait, si Pénélope a fait le choix de rester fidèle à Ulysse, il est possible que ce soit en partie à cause de son statut social. Comme elle l'explique bien, les membres de la royauté subissent toujours le regard des autres, peu importe l'activité à laquelle ils s'adonnent :

Partout où j'allais, deux servantes m'accompagnaient – j'avais une réputation à protéger, et la réputation de la femme d'un roi fait l'objet

---

<sup>25</sup> Catherine Dussault Frenette, *op. cit.*, p. 126.

d'une surveillance de tous les instants – mais elles restaient quelques pas derrière moi, comme le voulaient les bienséances.<sup>26</sup>

Ainsi, Pénélope joue un peu avec son image de femme complètement sage; elle souhaite conserver cette réputation et ne jamais se faire réprimander sur le sujet et elle prend tous les moyens pour y parvenir, comme de toujours s'assurer d'avoir ses servantes autour d'elle. Si nous l'appréhendons selon la théorie de la performativité développée par Judith Butler, cette attitude de la part de Pénélope serait une façon de s'assurer de correspondre aux standards associés au genre féminin : « [Les] actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive.<sup>27</sup> » Selon les normes genrées de la société, une femme doit se soumettre au désir de l'homme dans une relation sexuelle; elle ne peut pas affirmer pleinement avoir du plaisir, elle aussi. Catherine Dussault Frenette affirme : « Les schèmes sociaux du désir et de la sexualité étant façonnés par l'idéologie patriarcale, c'est aux hommes qu'est attribuée la place du sujet actif du désir, tandis qu'aux femmes revient la position d'objet passif.<sup>28</sup> » Ainsi, Pénélope n'aurait aucune raison de prendre un amant puisque sa sexualité doit avant tout avoir pour but de correspondre aux désirs de son mari et non aux siens; c'est du moins ce que la société attend d'elle, et elle a pris la décision de correspondre à ces attentes afin de conserver sa réputation et d'être ainsi respectée par ses sujets. De cette manière, elle s'assure de contrôler la perception que les autres ont d'elle. Il s'agit d'un acte d'agentivité puisque, en se présentant comme une femme parfaite et modeste, elle exerce un pouvoir sur les autres sans même qu'ils s'en rendent compte. C'est d'ailleurs un choix qu'elle fait; elle aurait très bien pu décider d'ignorer ces normes sociales tout en faisant attention de ne pas se faire prendre, mais c'est surtout son respect pour ses propres désirs (ou pour son absence de désirs) qui la pousse à prendre cette décision.

---

<sup>26</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 64.

<sup>27</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 253.

<sup>28</sup> Catherine Dussault Frenette, *op. cit.*, p. 125.

Il semble plus facile pour Pénélope d'aborder pleinement sa sexualité une fois qu'elle se trouve dans les Enfers d'Hadès et qu'elle n'a plus à subir le regard des autres. En effet, la protagoniste d'Atwood n'éprouve plus aucune gêne à aborder, par le biais de la parole, son plaisir sexuel, son désir pour son mari. À travers son récit, elle révèle que, dans sa relation conjugale, elle n'était pas réduite à un statut d'objet de désir puisqu'elle ressentait, elle aussi, du désir pour son mari et qu'elle n'hésitait pas à le nommer. Lorsqu'elle décrit sa vie auprès d'Ulysse à Ithaque, avant la guerre, elle affirme : « Malgré tout, c'est dans ce lit que nous connaissions nos meilleurs moments.<sup>29</sup> » Lorsqu'ils étaient seuls dans leur chambre, Pénélope et Ulysse avaient des relations sexuelles et la narratrice explique que c'était toujours après leurs ébats amoureux qu'ils avaient les meilleures conversations avant de s'endormir. Ainsi, leur intimité, d'abord physique, leur apportait toujours une autre intimité, élargie. C'est comme si le fait d'avoir des relations sexuelles faisait naître en eux davantage de complicité ou, du moins, parvenait à la maintenir. Pénélope n'abordait évidemment jamais cet aspect de son couple dans *L'Odyssee* d'Homère, mais dans la version d'Atwood, elle ne cache pas son appréciation de la sexualité. Elle ne *subit* pas les pulsions de son mari puisqu'elle éprouve le même désir que lui; c'est pourquoi elle est désormais un sujet désirant. Catherine Dussault Frenette explique : « Le discours dominant qui régit les pratiques de la sexualité établit ainsi la seule légitimité du désir masculin, tout en niant l'existence du désir féminin.<sup>30</sup> » Or, Pénélope affirme pleinement son plaisir et se positionne contre le discours dominant; il s'agit d'une marque d'agentivité. Bien qu'elle soit désirée par son mari et par ses prétendants, c'est son désir propre qui est au centre de son discours et non le désir que les autres éprouvent pour elle. C'est la raison pour laquelle Pénélope se positionne comme un sujet désirant; elle va à l'encontre des attentes du discours patriarcal en nommant ses désirs, en affirmant qu'Ulysse n'est pas le seul à éprouver du plaisir lors de leurs relations sexuelles. Ce n'est pas le regard

---

<sup>29</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 65.

<sup>30</sup> Catherine Dussault Frenette, *op. cit.*, p. 126.

masculin qui fonde son désir; elle parvient à le mettre en mot pour elle-même. Son rapport à son corps lui appartient; elle le maîtrise entièrement.

Même si cette part d'elle n'est que très peu mise à l'avant-plan du roman, il demeure que Pénélope entretient un rapport particulier à son corps et à ses désirs; il n'est pas inexistant. Ainsi, l'image de femme entièrement chaste que les lecteurs et lectrices pouvaient avoir d'elle s'en trouve, par la réécriture d'Atwood, brisée. Pénélope éprouve des désirs, mais elle ne les abordait pas ouvertement lorsqu'elle était du côté des vivants. Néanmoins, dans les Enfers, alors qu'elle a la possibilité de s'exprimer librement, qu'elle ne se trouve plus prisonnière des normes et des attentes de sa société, elle n'hésite plus à traiter des désirs qu'elle ressentait pendant sa vie. L'agentivité, latente ou peu perceptible chez Homère, s'affirme avec force dans la version d'Atwood.

### 1.1.3 Une agentivité sexuelle qui passe par la prise de parole

Pénélope s'amuse avec la manière dont elle paraît. Nous l'avons vu, elle reste physiquement fidèle à Ulysse et demeure modeste en tout temps afin de ne pas attirer davantage le regard des prétendants. Néanmoins, dans *L'Odyssée de Pénélope*, elle se permet de transmettre à son lectorat ses moindres pensées et désirs, voire particulièrement celles qui montrent ses failles. C'est en effet à travers sa narration que nous comprenons que, même si elle a choisi de rester fidèle à son mari, des idées moins chastes lui ont parfois effleuré l'esprit, bien qu'elle ne soit jamais allée dans cette direction.

À la fin du roman, lorsqu'elle raconte ses retrouvailles avec Ulysse, elle sous-entend qu'elle a réellement été tentée de lui être infidèle, tout comme lui l'a été avec des déesses pendant son voyage :

Puis il m'a dit que je lui avais manqué et qu'il avait été éperdu de désir pour moi, même quand il s'abandonnait dans les bras blancs des déesses; je lui ai fait le récit de toutes les larmes que j'avais versées pendant vingt ans, dans l'attente de son retour, de ma fidélité indéfectible. Jamais n'avais-

je caressé ne fût-ce qu'un instant le projet de souiller le lit gigantesque à la colonne magique en y couchant avec un autre homme. Depuis toujours, nous étions tous deux – de notre propre aveu – des menteurs émérites et éhontés. Étonnant que nous ayons prêté foi aux dires de l'un et de l'autre. Et pourtant, il m'a crue et je l'ai cru. C'est du moins l'assurance que nous nous sommes donnée.<sup>31</sup>

C'est tout de suite après avoir affirmé qu'elle n'avait jamais pensé à partager la couche d'un autre homme qu'Ulysse que Pénélope admet qu'ils ont toujours été tous les deux doués pour le mensonge. D'ailleurs, son mari s'est absenté pendant vingt ans et Pénélope a affirmé apprécier particulièrement avoir des relations sexuelles, alors il ne serait pas étonnant qu'être infidèle lui soit passé par la tête à un moment ou à un autre. Par contre, elle explique aussi, au début de son récit, qu'elle a fait des choix particuliers dans un but précis : « En ces temps-là, je voulais des fins heureuses, et le plus sûr moyen d'y arriver, c'est de condamner certaines portes et de dormir sur ses deux oreilles pendant les carnages.<sup>32</sup> » Autrement dit, elle voulait conserver un mariage heureux, alors elle a préféré demeurer fidèle à Ulysse, car si jamais il revenait, il aurait su qu'elle lui était infidèle et elle aurait évidemment vécu des moments désagréables à cause de cela. Dans *L'Odyssee*, Pénélope semblait soumise puisque son existence tournait autour d'Ulysse. Dans la version d'Atwood, la narratrice fait ses propres choix en fonction de ses pensées et de ses intérêts. Elle voulait que son mariage reste heureux pas seulement pour Ulysse, mais bien pour elle-même avant tout.

Cependant, il est tout de même important de mentionner que, bien qu'elle soit demeurée fidèle à son mari, elle avait des discussions avec ses servantes à propos des relations sexuelles qu'elles avaient avec les prétendants:

Un peu plus tard, je me suis rendue compte qu'Ulysse n'était pas de ceux qui, après l'acte charnel, vous tournent le dos et se mettent à ronfler. Non

---

<sup>31</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 133.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

pas que j'eusse moi-même été exposée à cette habitude typiquement masculine. Mais, je le répète, j'avais beaucoup écouté les servantes.<sup>33</sup>

Encore une fois, ce type de discussion n'est pas quelque chose dont les femmes entièrement chastes traiteraient. Il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle les servantes de Pénélope, par leur complicité et leur naïveté, lui ont transmis des connaissances sur des sujets qu'elle n'aurait jamais osé aborder. Elles étaient les seules avec qui elle pouvait discuter et celles-ci n'étaient ni pudiques ni débauchées; elles étaient humaines, et Pénélope l'était également, bien qu'elle désirât paraître sage et modeste aux yeux des habitants d'Ithaque. Ainsi, avec ses plus proches confidentes, elle se permettait de s'exprimer autrement; nous y reviendrons lorsque nous analyserons son rapport à ses servantes. C'est par contre depuis les Enfers, à travers sa narration, qu'elle s'ouvre véritablement sur ses pensées et sur ses désirs.

Nous l'avons mentionné précédemment; elle s'est déjà demandé avec quel prétendant elle préférerait coucher, si jamais cela devait se produire. Depuis les Enfers, elle ne craint plus de nommer ses désirs et d'aborder sa sexualité. Elle se réapproprie son histoire en admettant des choses qu'elle a gardées pour elle de son vivant. En confiant aux lecteurs et lectrices des secrets qui auraient pu la faire mal paraître pendant sa vie, Pénélope se défait de l'image de la femme trop vertueuse qui a été entretenue pendant des siècles, comme si elle voulait montrer qu'elle était une femme ordinaire, comme la majorité de celles qu'elle voit, de par les Enfers, au 21<sup>e</sup> siècle. Il y a donc une certaine ambivalence dans la façon qu'a Pénélope de se décrire. D'un côté, elle ne veut plus être perçue comme étant entièrement sage et chaste, mais d'un autre côté, elle refuse aussi catégoriquement les rumeurs qui voudraient qu'elle ait été infidèle à Ulysse. Gabrielle Neethling explique: « Atwood shows the interior conflict that Penelope (or any woman) faces to define herself as a flawed human being in a society that characterizes women as the submissive, faithful housewife and mother.<sup>34</sup> » De son vivant, elle souhaitait

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>34</sup> Gabrielle Neethling, « Margaret Atwood's Exploration of Homer's Penelope in Her Novella *The Penelopiad* », *English Academy Review*, vol. 32, n°2, 2015, p. 128. Traduction: Atwood montre le conflit

correspondre aux attentes que ses sujets avaient d'elles, c'est-à-dire qu'elle devait être soumise et loyale, voire passive, mais à travers ses pensées, son ouverture et ses désirs, elle se définissait tout de même comme sujet. C'est entièrement par sa prise de parole que ses désirs sont réellement connus; c'est parce qu'elle parle, profusément, que les lecteurs et lectrices sont désormais au courant des pensées qui l'agitent puisqu'elle est celle qui décide d'ajouter sa version des faits à celle d'Homère. Gabrielle Neethling décrit la narration ainsi : « In Penelope's death, Atwood pictures her desires, giving her a stronger sense of individuality and subjectivity.<sup>35</sup> » Désormais dans l'Hadès, Pénélope se permet de tout raconter, sans filtre. Elle n'hésite pas à traiter de ses failles, de ses doutes et de ses désirs; en se montrant telle qu'elle est, en se positionnant désormais comme sujet par sa prise de parole, se réappropriant la version d'elle qui était dépeinte dans le récit d'Homère. Selon la théorie de l'adaptation de Lise Gauvin, Margaret Atwood aurait réécrit *L'Odyssée* de la façon suivante :

[Selon] une perspective qui met en évidence le féminin tout en respectant les motifs principaux du mythe. Chacun des récits ainsi déployés constitue une transposition libre du modèle dans laquelle la part d'invention est aussi importante que celle faite à la discussion du texte antérieur. On peut alors parler d'une coscénarisation de la diégèse.<sup>36</sup>

Le récit d'Homère en lui-même demeure inchangé dans cette réécriture. Par contre, Atwood a choisi de placer Pénélope dans les Enfers pour qu'elle puisse se raconter, donner sa version des faits; la version de Pénélope est donc greffée à celle d'Homère afin de combler les trous que l'auteur d'origine avait laissés. Par ce nouveau récit, Pénélope se montre plus complexe qu'elle ne le paraissait dans la version d'Homère.

L'agentivité de Pénélope paraît donc dans la façon qu'elle a de révéler ses désirs et ses pensées. Si, physiquement, elle semblait seulement passive, sa narration confirme

---

intérieur auquel Pénélope (ou n'importe quel femme) fait face pour se définir comme un être humain faillible dans une société qui dépeint la femme comme étant une épouse et une mère soumise et fidèle.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 118. Traduction : Dans la mort de Pénélope, Atwood décrit ses désirs, lui donnant ainsi un sens d'individualité et de subjectivité plus fort.

<sup>36</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 18.

qu'elle s'est toujours définie comme sujet, mais qu'elle ne l'affirme entièrement qu'une fois dans les Enfers, puisqu'elle sait qu'elle n'a plus de pression à subir des autres, d'attentes à respecter. Par exemple, lorsqu'Ulysse revient finalement à Ithaque, dans *L'Odyssee de Pénélope*, elle le reconnaît immédiatement même s'il est déguisé en mendiant, contrairement à ce que nous lisons dans le récit d'Homère, où elle n'y voit que du feu. Nous aborderons ce passage plus en profondeur dans la section entièrement consacrée à la narration, mais pour conclure celle-ci, il est tout de même important de rappeler que Pénélope joue avec sa prétendue passivité, son inaction, dans le but de correspondre aux attentes que les autres ont d'elles et donc de bien paraître : « La dureté de mon cœur était une illusion que j'étais heureuse d'entretenir, cependant : Ulysse comprendrait que je ne me serais pas jetée dans les bras du premier venu se faisant passer pour lui.<sup>37</sup> » Bien qu'elle le reconnaisse et qu'elle soit heureuse de le voir, elle sait que le moment n'est pas venu de manifester sa joie; elle aurait l'air naïve et, puisqu'elle est rusée, elle refuse d'immédiatement annoncer à Ulysse qu'elle a compris qui il était. Cependant, une fois dans les Enfers, Pénélope comprend que ses agissements et ses stratégies, la faisant passer pour soumise et passive, ont contribué à façonner l'image qu'elle n'aime pas d'elle-même et qui a traversé les siècles. Élise Guillemette explique : « La Pénélope d'aujourd'hui perçoit, dans la Pénélope d'autrefois, une femme aliénée par son désir de plaire<sup>38</sup> ». La Pénélope narratrice est lucide; elle comprend les raisons qui ont poussé les autres à la voir ainsi, mais elle sait également pourquoi elle a agi de ces façons précises.

En résumé, dans le récit d'Homère, le rapport au corps et au désir de Pénélope était pratiquement inexistant alors que, dans *L'Odyssee de Pénélope*, c'est la narratrice elle-même qui en fait mention depuis les Enfers. Elle ne se représente plus comme étant soumise et passive. Elle n'est plus seulement un objet de désir pour Ulysse et pour les prétendants et se présente désormais comme sujet désirant. Néanmoins, ce n'est que

---

<sup>37</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 132.

<sup>38</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 48.

parce qu'elle est morte que Pénélope se permet de se dépeindre, des siècles plus tard, comme une femme faillible qui ne correspond pas entièrement au modèle de modestie et de fidélité qu'elle semblait incarner dans *L'Odyssée*. Elle donne sa version des faits pour faire écho avec les femmes du monde contemporain, pour leur montrer qu'elle n'était pas complètement différente d'elles, en vérité, bien qu'elle ait été dépeinte autrement pendant trop longtemps, selon elle, dans la mémoire collective.

## 1.2 Le rapport aux autres de Pénélope

Dans *L'Odyssée*, Pénélope est définie à travers ses rapports à Ulysse et Télémaque. Elle est toujours située comme étant « la femme de » ou « la mère de », sans jamais sembler avoir des liens significatifs avec d'autres personnages. Dans *L'Odyssée de Pénélope*, Ulysse et Télémaque demeurent toujours très importants pour elle, mais leurs rapports sont plus complexes; ils ne sont plus dépeints comme parfaits. Pénélope ne passe pas l'entièreté de ses journées à pleurer et à attendre. Sa cousine Hélène ainsi que ses servantes occupent également une place importante dans le roman. Hélène incarne tout ce que Pénélope n'est pas et fait ressortir ses défauts, particulièrement sa jalousie, alors que les servantes sont les grandes complices de Pénélope. Leur mort la brise, mais agit également comme un arrêt, un blocage, pour l'expression de son agentivité.

### 1.2.1 Les hommes de sa vie

Pénélope sera toujours associée à Ulysse et à Télémaque; il est pratiquement impossible de trouver un récit sur l'un de ces trois personnages sans que les autres n'y soient mentionnés, au moins brièvement. Bien que Pénélope existe dans *L'Odyssée de Pénélope* à l'extérieur de ses relations à ces deux hommes, il est tout de même important de montrer comment Atwood les a modifiées, ou du moins complexifiées, dans sa réécriture. Dans le récit d'Homère, Pénélope est un personnage secondaire;

Ulysse est le protagoniste du récit et, rapidement, Télémaque tente de s'imposer aux habitants d'Ithaque puisqu'il est son seul fils, et donc son héritier légitime. Pénélope n'existe que pour être la femme d'Ulysse et la mère de Télémaque; son monde entier semble être restreint à ses rapports avec ces deux personnages puisqu'elle se situe toujours au second plan. Néanmoins, elle était déjà rusée, par exemple en défaisant le linceul chaque nuit pour s'assurer qu'elle ne le terminerai jamais. D'ailleurs, dans son introduction à *L'Odyssée*, Paul Demont affirme : « Pénélope est un peu comme le double d'Ulysse. Aussi rusée et intelligente que lui, aussi sage et endurante que lui. La façon dont elle éloigne un temps les prétendants est restée aussi célèbre que la ruse de son mari pour prendre Troie.<sup>39</sup> » Il est intéressant de noter qu'il voit une part de l'agentivité de Pénélope, même si elle était à l'arrière-plan du récit d'Homère. C'est d'ailleurs ce que Margaret Atwood affirme également. Son roman ne contredit pas les éléments de *L'Odyssée*, mais l'autrice s'intéresse aux trous et ajoute de la profondeur au personnage de Pénélope et aux autres; elle tente de les humaniser plutôt que de les présenter comme des personnages sans faille.

Selon Lise Gauvin, une réécriture au féminin comme celle d'Atwood reconnaît le texte d'origine et ne cherche pas à s'en défaire: « Les greffes, modifications et transformations opérées en constituent le prolongement, ou, si l'on préfère, forment des intrigues parallèles qui viennent compléter l'œuvre modèle et la réactualiser.<sup>40</sup> » *L'Odyssée de Pénélope* constitue donc un ajout à l'œuvre originale, une nouvelle version possible de celle-ci. Les relations de Pénélope avec Ulysse et avec Télémaque ne sont pas supprimées ou atténuées par Atwood puisqu'elle ne cherche pas à déconstruire le récit d'origine, mais elles sont complexifiées, approfondies. Elles font partie de Pénélope, mais ne constituent pas l'entièreté de ses relations et de son être.

---

<sup>39</sup> Paul Demont, dans Homère, *op. cit.*, p. 63.

<sup>40</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 22.

Dans *L'Odyssée de Pénélope*, la narratrice aime son mari; son désir de lui plaire demeure. Cependant, leur relation semble plus égalitaire puisque Pénélope souhaite protéger Ulysse et elle agit concrètement pour ce faire, même si cela lui demande de jouer une certaine passivité par moment. Par exemple, lorsqu'Ulysse revient de Troie déguisé en mendiant, Pénélope le reconnaît tout de suite, mais feint de ne pas le reconnaître, alors que dans l'œuvre originale, elle semble s'être fait prendre par son subterfuge. Dans sa narration, Pénélope explique d'ailleurs, avec un certain humour, pourquoi elle agit ainsi :

Je n'ai rien laissé paraître, de crainte de mettre sa vie en péril. Sans compter que la femme d'un homme qui tire une grande fierté de ses aptitudes au déguisement ne doit pas faire la bêtise de le reconnaître : en effet, il est toujours imprudent de s'interposer entre un homme et l'idée qu'il se fait de sa propre intelligence.<sup>41</sup>

Elle a donc fait le choix de respecter le stratagème d'Ulysse, de le laisser se dévoiler lorsque cela deviendrait nécessaire, dans le but de le protéger de ce que les prétendants auraient pu tenter de lui faire. Elle choisit aussi de protéger l'amour-propre de son mari afin de se prémunir de ses foudres si ce dernier venait à réaliser qu'elle se trouve à la source de sa déconvenue. Ces actions passent évidemment par son désir de lui plaire, mais aussi par son besoin de s'assurer qu'il demeure sain et sauf (et elle-même avec lui). Elle est ambivalente; elle accepte de jouer son rôle d'épouse fidèle et modeste dans certaines situations, mais ici, elle s'en sert. Dans cette réécriture, l'homme n'est pas le seul à vouloir protéger sa femme; les deux agissent ainsi l'un envers l'autre. C'est d'ailleurs Pénélope elle-même, dans la version d'Atwood, qui organise une épreuve à l'arc pour les prétendants; il s'agit d'une manœuvre qu'Ulysse seul peut réussir, que maintenant qu'il est de retour, elle sait qu'il l'emportera. Il est possible de noter dans son discours une certaine rancœur par rapport à la version d'Homère, bien qu'elle soit fière de son stratagème:

---

<sup>41</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 110.

Dans les chants, on prétend que l'arrivée d'Ulysse et ma décision d'organiser l'épreuve de l'arc et des flèches ont coïncidé par pur hasard – ou par suite d'une intercession divine, selon la conception des choses qui avaient cours à l'époque. Je savais que seul Ulysse était capable d'un tel prodige. Je connaissais l'identité du mendiant. Il n'y a pas eu de succession fortuite d'événements. J'ai tout orchestré.<sup>42</sup>

Ainsi, contrairement à ce qui est présenté dans le récit d'origine, Pénélope, ici, savait exactement ce qu'elle faisait lorsqu'elle a organisé cette épreuve; elle n'espérait pas qu'aucun prétendant ne réussirait puisqu'elle savait qu'Ulysse, lui, n'aurait aucune difficulté à réussir. Même si elle sait qu'elle peut sembler passive et soumise, Pénélope, dans sa narration, montre qu'elle était toujours en contrôle de ses décisions, de ses actions ou de ses inactions. Elle savait qu'Ulysse était de retour, mais pour le protéger des prétendants, elle a choisi de le laisser gagner l'épreuve, comme si elle le considérait comme n'importe quel prétendant. Elle décide donc de jouer le jeu des prétendants jusqu'au bout; elle continue de les contrôler, bien qu'eux ne réalisent pas qu'elle manœuvre contre eux. Elle n'est donc pas passive, mais bien en plein contrôle de sa situation. C'est dans des passages comme celui-là que le « je » de Pénélope devient plus significatif. En tant que narratrice intradiégétique traitant de son passé, elle connaît évidemment son histoire mieux que ses lecteurs et ses lectrices, mais elle rit pratiquement de la version d'Homère et de ceux et celles qui y croyaient. Elle insiste, comme pour leur montrer que la façon dont les événements étaient décrits dans le récit d'Homère ne tenait pas la route, pour affirmer qu'elle avait bel et bien « tout orchestré ». Elle montre que sa passivité apparente avait une utilité. Le rapport entre Ulysse et Pénélope développé dans l'œuvre originale n'est pas complètement délaissé par Atwood; elle y ajoute surtout une couche additionnelle de fiction en transmettant une agentivité nouvelle à Pénélope. Élise Guillemette explique : « Les silences légendaires de Pénélope n'appuient désormais plus l'hypothèse de la femme comme victime d'enjeux qui la dépassent, mais signalent plutôt l'exercice de son contrôle sur

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 111.

le cours des événements et sur sa propre destinée.<sup>43</sup> » Elle fait toujours preuve de ruse; elle n'est plus simplement passive, sauf lorsqu'elle feint de l'être dans un but précis. Même si elle peut parfois agir pour plaire à Ulysse, elle le fait toujours en étant maîtresse de ses actions; ce n'est pas lui qui lui dicte quoi faire. Elle est tout à fait capable d'établir ses propres stratégies et de faire ses propres choix.

Pénélope souhaite également le bonheur de son fils Télémaque, mais il est plus difficile de lui plaire puisqu'il cherche à être l'homme fort de la maison en l'absence de son père, ce qui pousse Pénélope à s'en faire beaucoup pour lui. À travers sa relation avec lui, la narratrice montre également une autre facette de sa personnalité. Si elle feint, comme nous l'avons vu, une certaine passivité par moment pour plaire à Ulysse et pour correspondre au rôle de la femme de son époque, avec Télémaque, Pénélope montre cette fois une habileté particulière à utiliser les mots, voire à manipuler son interlocuteur. Télémaque est désormais un jeune adulte qui tente de faire sa place et il part en voyage à la recherche d'Ulysse sans avertir Pénélope et parvient de justesse à éviter une embuscade tendue par les prétendants. À son retour, la narratrice décrit la réaction qu'elle a eue ainsi : « Je lui ai ensuite joué la grande scène du "Fils ingrat et sans cœur, tu n'as pas idée des peines que j'ai endurées pour toi, aucune femme n'a à subir ce genre de souffrance, aussi bien me tuer".<sup>44</sup> » Il y a quelque chose d'ironique dans sa façon de s'adresser à ses lecteurs et lectrices. Pénélope admet pratiquement qu'elle désirait manipuler Télémaque puisqu'elle était pleinement consciente de lui faire une « grande scène », mais elle l'a tout de même jouée, sans doute parce qu'elle souhaitait le faire réfléchir. Elle avait déjà perdu Ulysse, sans savoir s'il reviendrait un jour, alors elle refusait de perdre son fils également. Par contre, pour le lui faire comprendre, elle est prête à exagérer sa peine, allant jusqu'à le menacer de se suicider s'il osait partir à nouveau sans l'avertir. Elle n'hésite pas à tenter de manipuler son fils pour arriver à ses fins. Encore une fois, Pénélope montre à travers son discours qu'elle

---

<sup>43</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 39.

<sup>44</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 104.

est une femme qui souhaite exercer un contrôle sur sa vie, mais également sur les gens qu'elle aime. À travers sa relation avec son fils, elle montre son côté manipulateur, contrôlant. Elle brise donc l'image « parfaite » qu'elle dégageait dans *L'Odyssée*. Gabrielle Neethling explique :

Penelope's character is altered and supplemented by Atwood's choice of locale (Hades) for her retelling of the myth [...] and by Penelope's interior monologues regarding her subjugation, and her portrayal in Homer as virtuous wife. Often in literature women play a role, or function as a type-character, rather than being portrayed as a flawed individual with strengths and weaknesses.<sup>45</sup>

Ainsi, dans le récit d'Homère, Pénélope correspondait exclusivement à ses rôles de femme et de mère, mais dans la version d'Atwood, elle est dépeinte comme un personnage faillible avec ses forces et ses faiblesses, ce qui paraît dans ses rapports à Ulysse et à Télémaque. De plus, elle n'est pas réduite à ses relations aux deux hommes dans sa vie; son cercle social semble élargi dans la réécriture. Deux de ces rapports seront explorés plus en profondeur dans les prochaines sections.

### 1.2.2 La jalousie paradoxale envers Hélène

Dans *L'Odyssée de Pénélope*, les personnages féminins ont tous une plus grande importance que dans le récit d'Homère. Dans l'œuvre d'origine, Hélène a causé la guerre de Troie en s'enfuyant avec Pâris, tout en étant déjà mariée avec Ménélas, mais c'est sa seule fonction. La réécriture reprend ce fait en l'accentuant. Elle met Hélène sur un piédestal; elle représente l'incarnation même de la beauté. Tous les hommes aimeraient l'épouser ou, du moins, avoir des relations sexuelles avec elle, et elle y

---

<sup>45</sup> Gabrielle Neethling, *op. cit.*, p. 128. Traduction: Le tempérament de Pénélope est altéré et complété par le choix d'Atwood de la situer dans les Enfers pour sa réécriture et par les monologues intérieurs de Pénélope en lien avec sa soumission et la façon dont elle était décrite comme une femme vertueuse dans le récit d'Homère. Souvent, dans la littérature, les femmes jouent un rôle ou occupent une fonction précise au lieu d'être décrites comme des individus imparfaits possédant des forces et des faiblesses.

prend plaisir sans aucune gêne. Même dans la mort, sans enveloppe corporelle, elle aime que des hommes la convoitent.

Ces raisons font partie de celles pour lesquelles Pénélope est incapable de supporter Hélène, autant de son vivant que dans les Enfers. Elle considère que sa cousine est imbue d'elle-même, qu'elle ne pense qu'à sa petite personne. L'une des premières fois qu'elle est mentionnée dans le roman, la narratrice la décrit ainsi :

Elle se croyait tout permis, à l'égal des dieux dont – croyait-elle fermement – elle descendait. Je me suis souvent demandé si, à supposer qu'Hélène n'ait pas été à ce point imbue d'elle-même, les souffrances et les chagrins que son égoïsme et sa luxure débridée ont fait pleuvoir sur nos têtes nous auraient été épargnés. Pourquoi n'a-t-elle pas pu vivre une vie normale ? Mais non – les vies normales sont ennuyeuses, et Hélène avait de l'ambition. Elle tenait à se faire un nom. Il lui tardait de se démarquer du troupeau. C'est quand Télémaque avait un an que la catastrophe nous est tombée dessus. À cause d'Hélène, comme le monde entier le sait désormais.<sup>46</sup>

Pénélope affirme que l'égoïsme d'Hélène constitue la cause de tous ses malheurs. Elle sait que sa cousine aime être au centre de l'attention et qu'elle est prête à tout pour y parvenir. En déclenchant la guerre de Troie, elle s'est assurée de se tailler une place dans l'Histoire et d'être considérée à jamais comme une femme que les hommes convoitent plus que tout. Dans le regard de Pénélope, Hélène est décrite comme « une croqueuse d'hommes indomptable qui ne se perçoit qu'à travers le regard de l'autre<sup>47</sup> ». Elle est donc complètement aux antipodes de la façon dont Pénélope se présente aux autres. La narratrice, rappelons-le, est modeste, silencieuse et rusée sans être particulièrement jolie tandis que sa cousine est moins lucide mais extrêmement désirable, ce qui semble représenter une chose primordiale pour elle.

D'ailleurs, Pénélope semble considérer Hélène comme une rivale, comme si, en quelque sorte, elle participait à sa vie conjugale malgré elle. En effet, Ulysse, avant son

---

<sup>46</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 66.

<sup>47</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 47.

mariage avec Pénélope, avait concouru pour l'avoir comme épouse dans *L'Odyssee de Pénélope*, mais n'avait pas gagné, ce qui place Pénélope comme un deuxième choix pour lui. Il ne parle jamais en ce sens dans le roman, mais Pénélope semble toujours relier des événements à Hélène. Elle sait qu'elle attire le regard des hommes en général, alors elle est convaincue qu'Ulysse pense comme eux. Lorsque Pénélope réalise qu'elle est enceinte, son mari lui fait remarquer qu'Hélène n'a pas encore donné d'héritier à Ménélas, comme pour la rassurer qu'Hélène n'est pas toujours celle qui réussit en tout. Néanmoins, Pénélope ne le voit pas ainsi et pense plutôt de la façon suivante : « J'aurais dû m'en réjouir. Et je m'en réjouissais évidemment. Se pouvait-il, cependant, qu'il n'ait eu qu'Hélène en tête tout ce temps-là ?<sup>48</sup> » Elle perçoit Hélène comme une éternelle rivale. À chaque fois qu'elle est mentionnée, et encore plus lorsque c'est par Ulysse ou même par Télémaque, Pénélope est convaincue que c'est parce qu'Hélène occupe une part immense des pensées de l'autre, même si rien ne le laisse réellement supposer. Gabrielle Neethling explique: « Helen is a vehicle for Penelope's own insecurities and fears.<sup>49</sup> » Ainsi, Pénélope projette sa cousine dans tout, comme si Hélène incarnait ses moindres craintes puisqu'elle est celle qui a causé ses problèmes en s'enfuyant avec Pâris. Hélène est comme une rivale pour Pénélope puisqu'elle incarne une beauté que la narratrice ne possède pas, en plus d'atteindre un niveau d'émancipation que Pénélope a toujours refusé, dans le but de rester fidèle à Ulysse et de correspondre aux attentes sociétales.

Ainsi, l'hostilité de Pénélope pour Hélène ne semble pas venir seulement du fait qu'elle la considère comme une rivale pour l'attention d'Ulysse ou comme la responsable de la guerre de Troie. Elle camoufle également une légère jalousie, bien que Pénélope essaie de ne pas la faire paraître dans sa narration. Ce n'est qu'à travers quelques bribes du texte que le lecteur ou la lectrice parvient à la repérer. Cela s'exprime, par exemple,

---

<sup>48</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 57.

<sup>49</sup> Gabrielle Neethling, *op. cit.*, p. 122. Traduction: Hélène est un catalyseur des insécurités et des craintes de Pénélope.

lorsque Pénélope raconte le jour où Ulysse a gagné sa main. Hélène était présente à ce moment, comme pour s'assurer d'être au centre de l'attention même si Pénélope était celle qui aurait dû capter le regard des autres ce jour-là. La narratrice explique :

J'étais une bonne fille – meilleure qu'Hélène, croyais-je. À défaut de beauté, je me devais d'offrir autre chose. J'étais futée, tout le monde le disait – en fait, on le répétait tant que ça me démoralisait –, mais l'intelligence est une qualité qu'un homme ne prise chez sa femme qu'à condition que quelque distance la sépare de lui. De près, il se contentera, faute de mieux, de l'amabilité.<sup>50</sup>

Il y a une sorte d'amertume dans le ton de Pénélope; elle se considère comme rusée et gentille, mais elle a l'impression que ce n'est pas assez, qu'elle n'a pas cette « autre chose » qu'elle souhaiterait avoir en défaut de sa beauté. Elle dénonce également ce regard que portent les hommes sur les femmes, comme si la ruse était un défaut, comme si cela ne pouvait appartenir qu'à eux et qu'une femme intelligente menaçait leur propre intelligence. La relation entre les deux femmes illustre donc, en quelque sorte, un état de société qui survalorise la beauté des femmes et minimise leurs qualités humaines et intellectuelles. Hélène correspond aux attentes de cette société et incarne tout ce que Pénélope n'est pas, ce qu'elle est incapable d'être, physiquement et mentalement. Le ton emprunté par la narratrice semble dire qu'elle aurait souhaité voir ses qualités être appréciées autant que la beauté de sa cousine; il est aussi possible d'y décerner une certaine jalousie, ironiquement, puisqu'elle méprise sa cousine et qu'elle s'affirme souvent fière de son intelligence. Son rapport à Hélène met à l'avant-plan ses contradictions; elle désire demeurer fidèle à son mari et conserver sa réputation, mais elle aimerait être considérée comme davantage que cela. Selon Gabrielle Neethling, la façon dont Pénélope traite d'Hélène est un des éléments majeurs qu'a trouvés Atwood pour approfondir le personnage de *L'Odyssée* et ainsi montrer autre chose que sa grande fidélité : « On one level, Penelope is angry and bitter when she observes Helen's behaviour. On another level, she exhibits a jealousy that suggests a desire to be a

---

<sup>50</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 35.

seductive figure, like Helen.<sup>51</sup> » Ainsi, bien que Pénélope déteste Hélène en raison de son souhait d'avoir le regard des hommes sur elle en tout temps, la narratrice aimerait, elle aussi, être désirée et regardée davantage. C'est la raison pour laquelle elle est fâchée d'apprendre que les prétendants ne désirent que ses richesses, comme nous l'avons mentionné dans la section précédente.

La jalousie de Pénélope envers Hélène est donc paradoxale. Les deux femmes sont totalement différentes l'une de l'autre. Pénélope ne se risquerait pas à agir comme figure séductrice puisqu'elle souhaite conserver sa réputation, mais d'un autre côté, secrètement, elle aimerait elle aussi pouvoir user de son charme pour parvenir à ses fins, alors qu'elle ne peut se contenter que de sa ruse et de sa modestie. Par la relation avec Hélène, Pénélope se montre comme un personnage faillible, ambivalent et complexe, ayant davantage d'humanité puisque, s'ajoutant à sa vive intelligence, ce sont ses « défauts », sa jalousie et son amertume principalement, qui ressortent à chaque fois que sa cousine est mentionnée.

### 1.2.3 La complicité avec les servantes

Si les rapports entre Hélène et Pénélope font ressortir les failles de la protagoniste, ses rapports avec ses douze jeunes servantes révèlent un autre aspect du personnage. Elle affirme à plusieurs reprises qu'elle apprend beaucoup de ses servantes et que celles-ci sont les seules à vraiment la soutenir pendant les vingt ans d'absence d'Ulysse. Néanmoins, ses relations avec ces jeunes femmes diffèrent grandement entre sa vie et son existence dans les Enfers; c'est ce que nous verrons dans cette section.

Pénélope considère ses servantes comme ses seules complices. Elles sont celles qui l'aident à défaire le linceul toutes les nuits pour s'assurer qu'il ne soit jamais terminé. Dans l'œuvre d'origine, les actions de Pénélope se résument « à pleurer, à dormir et à

---

<sup>51</sup> Gabrielle Neethling, *op. cit.*, p. 127. Traduction: D'une part, Pénélope est fâchée et amère lorsqu'elle observe le comportement d'Hélène. D'autre part, elle manifeste une jalousie qui suggère un désir d'être plus séduisante, comme Hélène.

attendre<sup>52</sup> » alors que, dans le roman d'Atwood, bien qu'elle demeure inquiète pour son mari, elle parvient à avoir des moments de bonheur lorsqu'elle travaille avec les servantes pour défaire le linceul, allant jusqu'à les considérer comme des sœurs :

Nous nous racontions des histoires en vaquant à notre entreprise de destruction; nous nous soumettions à des énigmes; nous nous racontions des blagues. À la lumière vacillante des torches, nos visages et nos manières de jour s'adoucissaient, se métamorphosaient. Nous étions presque comme des sœurs. Le matin, cernées à cause du manque de sommeil, nous échangeions des sourires complices et, de loin, une légère pression des mains.<sup>53</sup>

Ses servantes sont donc celles qui lui permettent de sourire malgré les épreuves qu'elle traverse; elles se montrent essentielles au bien-être de Pénélope. Dans le récit d'Homère, les servantes ne sont considérées que comme des personnages secondaires et leur assassinat par Ulysse n'est que brièvement mentionné. D'ailleurs, il est intéressant de souligner que le meurtre des servantes constitue, pour Atwood, l'un des moteurs de la réécriture. Elle explique : « J'ai toujours été hantée par l'image des douze servantes pendues; dans son *Odyssee* à elle, Pénélope l'est aussi.<sup>54</sup> » Puisque ces douze jeunes femmes ont passé une grande partie de leur vie à travailler pour Pénélope, qui n'agissait pas avec elles comme une marâtre mais bien comme une alliée, il est plus réaliste que de réelles amitiés soient nées entre elles, et c'est ce qu'Atwood transpose dans sa réécriture. Nous l'avons dit précédemment; cette réécriture ne cherche pas à détruire le mythe, mais bien à le complexifier, à combler certains vides, certains éléments inexpliqués. Lise Gauvin explique :

De telles écritures s'inscrivent en contrepoint plutôt qu'en contrepartie. Chacun des romans évoqués n'est pas le double inversé de l'« original » mais la configuration d'un nouvel original, soit une version possible de l'histoire initiale ou son détournement par recontextualisation. Ces

---

<sup>52</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 27.

<sup>53</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 92.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 12.

réécritures sont des mises en scène du féminin dans des récits qui lui font la part congrue.<sup>55</sup>

Dans le cas de *L'Odyssee de Pénélope*, le récit d'origine est donc détourné; la focalisation est mise sur Pénélope ainsi que sur ses servantes, soient des personnages féminins qui n'étaient que très peu mentionnées dans l'œuvre originale. Dans cette nouvelle version du récit d'Homère, il est clarifié dès le départ que Pénélope accorde une grande importance à ses servantes puisqu'elles sont ses seules complices, ses seules amies en l'absence de son mari, les seules qui semblent être réellement de son côté. D'ailleurs, en révélant au grand jour l'amitié de Pénélope et des servantes, Atwood ajoute une nouvelle complexité au récit : Pénélope est celle qui a demandé à ses douze plus jeunes servantes de se rapprocher des prétendants pour pouvoir plus facilement agir contre eux, puis ce sont ces mêmes servantes qu'Ulysse et Télémaque ont assassinées puisqu'elles étaient proches des prétendants. Ainsi, Pénélope se sent coupable puisque c'est sa supercherie qui est venue à bout de ses acolytes : « Mes yeux et mes oreilles au milieu des prétendants, ai-je songé à part moi. Mes complices, la nuit, devant le linceul. Mes oies blanches. Mes grives, mes colombes. Tout était de ma faute!<sup>56</sup> » Elle n'ose en parler, mais elle est très affectée par la mort de ses servantes, d'autant plus qu'elle se blâme. Encore une fois, à travers sa relation avec ses servantes, la passivité de Pénélope est mise de côté. Son silence à l'annonce de la mort des servantes vient du fait qu'elle se sent trop mal, voire coupable, pour dire un seul mot.

Elle en veut à Ulysse et à Télémaque, mais d'un autre côté, elle les aime encore profondément après cet événement et c'est quelque chose qui, dans les Enfers, tourmente les servantes. Les jeunes femmes en veulent à Pénélope et refusent de lui parler; c'est comme si leur complicité avait disparu. Elles s'arrangent également pour que, dans ses nouvelles vies, Ulysse meure toujours violemment. À la fin du roman, Pénélope s'adresse à elles ainsi : « - Pourquoi ne le laissez-vous pas tranquille? crié-je

---

<sup>55</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 22.

<sup>56</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 125.

en direction des servantes. Si je crie, c'est parce qu'elles ne me laissent pas approcher. - C'est assez, non ? Il a fait pénitence, il a dit ses prières, il s'est purifié!<sup>57</sup> » Ainsi, malgré les horreurs commises par Ulysse, Pénélope souhaite toujours le défendre, ce qui est inacceptable aux yeux de ses servantes. Bien qu'elle désire raconter sa version des faits et se libérer des idées avancées dans *L'Odyssee* d'Homère, Pénélope ne parvient pas à s'en défaire entièrement puisque c'est sa fidélité envers Ulysse qui gagne, même dans les Enfers, trois mille ans après sa vie, même si elle lui en veut d'avoir pris la vie de ses servantes. Pénélope est consciente d'incarner un paradoxe; elle fait preuve d'agentivité et prend en charge le récit d'Homère pour en faire le sien, mais une part d'elle demeure soumise à son mari; elle lui pardonne toutes ses erreurs, même lorsqu'il s'agit de meurtres inqualifiables. Malgré tout, la fidélité de Pénélope transcende tous ses agissements, qu'elle soit d'accord ou non avec ceux-ci. Élise Guillemette explique : « Le discours patriarcal a aussi des effets sur celles qui le dénoncent et [il] est impossible de se situer en dehors de ce discours et du langage.<sup>58</sup> » Même si Pénélope souhaite se détacher, par sa narration, du discours dominant de *L'Odyssee*, elle ne parvient pas à le faire entièrement. C'est ce que sa relation à ses servantes montre.

C'est sans doute la raison pour laquelle les servantes jouent également un rôle dans la narration. Bien que Pénélope demeure la principale narratrice du roman, le discours des servantes, elles aussi situées dans les Enfers, est toujours mis en écho avec celui de Pénélope. C'est à travers leurs mots que l'agentivité ressort davantage et que de nouvelles significations peuvent jaillir encore plus du texte. Elles sont celles qui critiquent ouvertement le patriarcat puisque Pénélope ne parvient jamais complètement à s'en défaire. La prochaine section s'attardera d'ailleurs entièrement à la force de la narration du roman de Margaret Atwood.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>58</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 48.

### 1.3 Les possibilités de la réécriture par un roman à la première personne

Dans *L'Odyssee*, nous l'avons vu, Pénélope ne tient pas le rôle de protagoniste; elle se situe au second plan. Dans la version d'Atwood, elle occupe désormais la plus grande place du récit puisqu'elle est à la fois la narratrice et le personnage principal. Au cours de sa vie, Pénélope était modeste et rusée, mais elle était davantage; c'est ce que montre Margaret Atwood dans sa version du récit puisqu'elle dévoile l'intériorité de sa protagoniste. De plus, Pénélope est désormais dans l'Hadès, alors il est possible pour elle de réfléchir sur sa vie, puisqu'elle se situe à notre époque, morte, tout en conservant l'entière de ses souvenirs des événements de la guerre de Troie. À travers Pénélope, le lectorat gagne également un accès à ses douze fidèles servantes, dont les paroles, sous forme de chœur, sont constamment mises en écho avec celles de la principale narratrice.

#### 1.3.1 Pénélope dans les Enfers, au 21<sup>e</sup> siècle

Dans la réécriture d'Atwood, Pénélope vit pendant l'Antiquité grecque, durant les événements de la Guerre de Troie, tout comme dans *L'Odyssee* d'Homère. Néanmoins, l'auteur a décidé de positionner Pénélope dans les Enfers, après sa mort; c'est de ce lieu qu'elle se raconte, qu'elle se replonge dans la vie qu'elle a vécue, tout en abordant aussi ce qu'elle voit depuis l'Hadès. Le roman d'Atwood se trouve donc à la fois dans le passé et dans le présent; il oscille entre les deux puisque Pénélope se situe dans les Enfers à l'époque contemporaine, tout en traitant d'événements s'étant déroulés plusieurs siècles auparavant. Selon Lise Gauvin, cette actualisation temporelle interrogerait les discours de l'œuvre originale en effectuant un déplacement. Elle explique : « L'œuvre du passé se trouve ainsi réactualisée et recontextualisée dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs.<sup>59</sup> » Dans la version d'Atwood, Pénélope agit comme un pont entre l'époque de la Guerre de Troie et le monde actuel; elle raconte sa

---

<sup>59</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 18.

version des faits à un lectorat contemporain, comme si elle souhaitait que ce dernier puisse s'en servir, apprendre de celle-ci.

D'un côté, cela lui permet de se mettre à distance par rapport à la situation, de prendre du recul, mais d'un autre côté, Pénélope demeure habitée par les événements entourant la Guerre de Troie; elle n'est toujours pas en paix avec les meurtres de ses douze servantes, d'autant plus que le massacre a été commis par son fils et son mari. Néanmoins, elle refuse de boire les eaux de l'oubli, qui lui permettraient potentiellement de vivre une vie nouvelle sur Terre; elle n'est pas convaincue que cette vie pourrait être plus agréable. Elle se confie d'ailleurs ainsi à son lectorat :

Même si ma vie antérieure a été pénible, qui dit que la prochaine ne serait pas encore plus dure ? Malgré la connaissance limitée que j'en ai, je me rends compte que le monde d'aujourd'hui est aussi dangereux que celui que j'ai connu, sauf que la misère et la souffrance sont beaucoup plus répandues. Tant qu'à la nature humaine, elle est plus vulgaire que jamais.<sup>60</sup>

Il s'agit de l'un des rares passages où Pénélope traite clairement du monde contemporain. Dans la majorité du récit, elle raconte sa vie, son passé, tout en relatant brièvement certaines péripéties qu'elle traverse dans les Enfers. Ici, c'est différent : ses propos concernent directement sa conception du monde, ses craintes à ce propos. Elle se positionne elle-même comme dans un entre-deux; elle a vécu dans le passé, mais elle connaît le présent et semble mettre ses lecteurs et ses lectrices en garde contre ce qu'il devient.

Ainsi, en agissant comme pont entre passé et présent, Pénélope se situe à la fois proche du récit de sa vie, mais également assez loin pour parvenir à poser un regard critique sur elle. Elle réfléchit aux situations, se définit comme sujet en rectifiant certaines perceptions issues du récit d'Homère tout en questionnant d'autres de ses agissements, en doutant d'elle. Nous l'avons dit précédemment : dans la réécriture d'Atwood, Pénélope se réapproprie son récit, témoigne de sa version des faits pour la première

---

<sup>60</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 143.

fois depuis des siècles parce qu'elle en a assez de subir le regard des autres, d'entendre les différents jugements à son sujet. Au début du roman, avant même de commencer à se raconter, elle s'exprime ainsi :

Maintenant que tous les autres se sont essoufflés, à mon tour de raconter des histoires. Je me dois de rétablir les faits. Remarquez, j'ai eu du mal à m'y résoudre : c'est un art sans noblesse. [...] Mais qui, à cette heure, se soucie de l'opinion publique ? L'opinion de ceux d'ici-bas : celle des ombres, des échos. Je vais donc tisser une toile qui n'appartienne qu'à moi.<sup>61</sup>

C'est donc sa détermination, sa volonté de mettre en mots sa version des faits qui se trouve au cœur de sa narration. Comme nous l'avons dit précédemment, l'agentivité de Pénélope passe davantage par sa mise en mots, par son désir de transmettre son histoire et de se la réapproprier. En effet, Judith Butler considère le langage « comme un instrument<sup>62</sup> ». C'est donc à travers lui et grâce à lui que l'affirmation de Pénélope peut entièrement se manifester; c'est à travers le langage qu'elle emplit le récit d'Homère de significations nouvelles, de significations qui lui appartiennent pleinement. Puisqu'elle se trouve désormais dans les Enfers, elle n'a pas à se soucier de ce que les autres pensent; cela ne l'affectera pas puisqu'elle n'a plus à tout faire pour conserver une réputation intacte. Elle se montre donc comme plus humaine, semblable aux femmes contemporaines mais aussi à celles de son époque. D'ailleurs, Élise Guillemette considère Pénélope comme une femme qui maîtrise parfaitement le langage puisqu'en plus d'exceller dans l'art de la manipulation, elle parvient aisément à détecter les mensonges et les non-dits dans les paroles des autres. La chercheuse explique : « Cette capacité à juger et à évaluer les propos tenus sur elle se double d'une aptitude à manipuler astucieusement le langage pour parer les coups.<sup>63</sup> » Atwood pousse donc la ruse de Pénélope encore plus loin; comme dans l'œuvre originale, elle parvient à déjouer les prétendants grâce au linceul qu'elle défait chaque nuit avec ses

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>62</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 110.

<sup>63</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 39.

servantes, mais elle se présente également comme une oratrice particulièrement douée en plus de décoder aisément les mensonges. Lorsqu'elle aborde le moment où Télémaque est revenu à Ithaque après avoir vu Hélène, il lui assure qu'elle a vieilli, qu'elle n'est plus belle. La reine décrit le comportement de son fils ainsi :

Il mentait, je m'en rendais compte, mais j'ai été touchée de l'entendre mentir pour me faire plaisir. N'était-il pas l'arrière-petit-fils d'Autolykos, ami d'Hermès, archi-tricheur par excellence, et le fils de l'avisé Ulysse à la voix suave, maître ès supercheries, grand fléchisseur d'hommes et trompeur de femmes ? Peut-être n'était pas dénué de jugeote, après tout.<sup>64</sup>

Pénélope note tout de suite le mensonge dans les mots de son fils, mais elle fait également preuve d'ironie dans sa façon de décrire Télémaque et ses ancêtres masculins. Elle s'exprime souvent de façon plutôt humoristique, voire caustique, possiblement parce qu'il est désormais possible de parler ainsi en se trouvant maintenant à des siècles de sa vie; elle parvient à conserver une distance, même lorsqu'elle aborde des événements moins agréables. Sa capacité d'ironie est d'ailleurs une marque de la narration de Pénélope; dans ses traits de caractère tout comme dans son discours, elle demeure un personnage complexe, qui n'est pas figé dans une seule façon de faire ou de s'exprimer. Elle excelle dans l'ironie et la manipulation, tout en étant touchante, plus émotive, lorsqu'elle en ressent le besoin. Élise Guillemette explique: « Dans *The Penelopiad*, la narratrice, en ne cédant pas au drame de son histoire, résiste simultanément à un préjugé tenace sur la femme trop émotive pour être intelligente.<sup>65</sup> » Autrement dit, Pénélope parvient à se présenter comme à la fois rationnelle et émotive, contrairement aux stéréotypes qui voudraient qu'une femme puisse seulement être l'une ou l'autre. Bien qu'elle ait vécu plusieurs épreuves, Pénélope ne narre pas un récit tragique; elle raconte les faits tels qu'elle les perçoit, tels qu'elle les a vécus, afin de les transmettre à son lectorat, qu'il la comprenne davantage.

---

<sup>64</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>65</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 40.

### 1.3.2 La mise en écho avec la parole des servantes

Même si elle fait preuve d'agentivité à travers sa mise en récit, Pénélope ne s'émancipe pas entièrement du système patriarcal. Bien qu'elle reconnaisse les défauts d'Ulysse et qu'elle ne le considère pas comme un dieu, elle lui pardonne toutes ses fautes, y compris son excès de rage qui a brisé le cœur de Pénélope, c'est-à-dire le meurtre de ses servantes dont nous avons traité plus tôt. Pénélope lui a pardonné, mais pas elles. Elles vont même jusqu'à tout faire pour nuire à Ulysse. Elles s'assurent qu'il soit inconfortable dans les Enfers au point de vouloir aller vivre une nouvelle vie sur Terre et, à chaque fois, il meurt de manière atroce. Pénélope l'explique ainsi :

Il a été général français, envahisseur mongol, magnat de la finance en Amérique, chasseur de têtes à Bornéo. Il a été vedette de cinéma, inventeur, publicitaire. Chaque fois, les choses se sont mal terminées. Suicide, accident, mort au champ de bataille ou assassinat, et il est de retour ici.<sup>66</sup>

Les servantes en veulent donc toujours à Ulysse et sont prêtes à tout pour s'assurer qu'il ne parvienne jamais à être heureux, peu importe où il se trouve. Ulysse est d'ailleurs leur principale cause de discorde avec Pénélope; elles s'entendaient bien, se trouvaient plutôt complices, mais le fait que Pénélope continue de soutenir Ulysse a brisé quelque chose entre elles.

C'est dans ce contraste que se situe la narration des servantes. Elles agissent comme un chœur, semblable à ceux que l'on pouvait retrouver dans les grandes tragédies grecques. Les passages narrés par elles sont plus courts que ceux de Pénélope; ils entrecourent ces derniers. De plus, les servantes ne sont pas nommées; elles s'expriment d'une seule voix et se situent toujours en contrepoint de Pénélope sauf lorsque la protagoniste traite d'elles dans sa narration. Autrement dit, elles commentent les parties narrées par Pénélope, tout en l'appuyant ou en la critiquant. Comme Élise Guillemette l'affirmait dans un passage mentionné plus haut, Pénélope est incapable

---

<sup>66</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 144.

de se défaire entièrement du système patriarcal, même si elle le dénonce. Les servantes, elles, n'ayant plus rien à perdre, n'hésitent pas à prendre position. Ainsi, même dans la mort, elles continuent à hanter Ulysse et même Pénélope. Si la principale narratrice désire raconter sa version des faits des événements entourant la Guerre de Troie et le voyage d'Ulysse, les servantes souhaitent pour leur part se faire justice. Leurs meurtres et même leur présence n'occupaient que très peu de place dans l'œuvre d'origine. Dans le roman d'Atwood, elles prennent davantage de place, se présentant comme sujet, et ce, dès le début du roman. Par exemple, à la suite du chapitre où la reine d'Ithaque raconte son enfance et aborde le passage où son père a tenté de la noyer, le chœur des servantes s'exprime ainsi : « Nous étions enfants, nous aussi. Issues nous aussi de mauvais parents. Des parents indigents, esclaves, paysans ou serfs; des parents qui nous ont vendues, des parents à qui on nous a volées.<sup>67</sup> » Dès le début du roman, elles refusent ainsi d'être oubliées ou relayées au second plan. Tout comme Pénélope, elles veulent qu'on leur donne l'attention qu'elles souhaitent recevoir depuis des millénaires. Elles aussi, ont été mises de côté par Homère, et elles entendent rectifier le tir.

D'ailleurs, les chapitres narrés par les servantes sont toujours superposés à la narration de Pénélope. En plus d'interrompre le récit de cette dernière, elles modifient sans cesse la forme de ce récit selon leurs propres désirs. Leurs chapitres adoptent ainsi des formes qui relèvent de différents genres, comme des poèmes en vers et en prose, des comptines, une pièce parodique, une conférence et même un procès, dont nous traiterons davantage plus loin. Élise Guillemette explique : « La superposition de ces différents genres littéraires et autres types de discours non littéraires entraînent également une "contamination" de la culture savante par la culture populaire.<sup>68</sup> » Le discours des servantes cherche toujours à confronter le système patriarcal, allant même jusqu'à le parodier parfois. Par exemple, dans leur chanson de marin intitulée « Le rusé capitaine », les servantes se moquent du récit épique. La chanson débute comme un

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>68</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 31.

chant épique qui vanterait les mérites d’Ulysse, mais elle prend une tout autre tournure lorsque le lectorat comprend que les servantes imitent les marins morts au cours du voyage d’Ulysse. Tout comme elles, ces marins ont été complètement ignorés dans le récit d’origine. Elles mettent en lumière le fait que, bien qu’il soit considéré comme un héros par la majorité, Ulysse n’a pas sauvé tout le monde. En effet, la chanson se termine ainsi : « Buvons donc à la santé de notre capitaine, quoiqu’il fasse / Qu’il écume la terre ou la mer qui l’enlace, / Car il n’est pas dans l’Hadès, contrairement à nous, hélas – / Et sur ces mots – au revoir du fond de l’abysse.<sup>69</sup> » Il y a une certaine ironie dans cette chanson puisque les marins joués par les servantes semblent toujours autant admirer Ulysse, même s’ils ont trouvé la mort pendant son voyage, comme si leurs morts n’étaient pas importantes, un peu à l’image de celles des servantes dans *L’Odyssée*. Elles subvertissent donc le chant épique traditionnel afin de montrer qu’Ulysse n’a pas réussi à sauver tous ses hommes lors de son voyage. Cette façon de confronter et de transgresser les normes littéraires au sein de leur narration n’est qu’une façon supplémentaire d’assurer un contraste avec l’autorité patriarcale dominante, celle dont elles n’ont jamais pu s’affranchir, mais qu’elles ne cessent de critiquer, même dans la mort.

Les servantes se sentent également trahies par Pénélope puisqu’elle continue de prendre la défense d’Ulysse dans les Enfers. Si une complicité les a autrefois unies, ce n’est désormais plus le cas. Comme nous l’avons mentionné plus tôt, les servantes fuient Pénélope et refusent de lui parler. Elles vont même jusqu’à la parodier dans leur narration. En effet, dans le chapitre « Les périls de Pénélope (drame) », qui se présente comme une pièce de théâtre, elles s’imaginent que Pénélope pourrait très bien tromper Ulysse avec certains des prétendants puisque *L’Odyssée* raconte qu’il a eu des aventures avec des sirènes et des déesses. Selon les servantes, puisqu’Ulysse a assouvi ses désirs, Pénélope aurait dû en faire de même. Néanmoins, le personnage de Pénélope

---

<sup>69</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 79.

dans la pièce présentée par les servantes finit par vouloir faire pendre ses servantes parce qu'elles sont au courant de ses infidélités. La pièce se termine par les servantes chantant en chœur : « C'est la faute aux putains! / Sales petites catins! / Pas une, en vérité, qui ne soit souillée – / C'est la faute aux putains!<sup>70</sup> » Encore une fois, les servantes font preuve d'ironie dans ce passage puisqu'elles se traitent elles-mêmes de putains, en comparaison avec la modeste et fidèle Pénélope. Cet extrait marque un clivage entre elles. Pénélope a demandé aux servantes de se rapprocher des prétendants, ce qui les a conduites à leur chute. En plus, elle n'a jamais arrêté de soutenir Ulysse. Les servantes ne peuvent le lui pardonner.

Ce n'est que vers la fin du roman que les servantes cessent de mettre en scène des événements pour prendre officiellement la parole. Après avoir joué des pièces de théâtre et interprété des chants, elles se prennent au jeu d'un séminaire d'anthropologie dans lequel, comme l'explique Élise Guillemette, elles : « dénoncent explicitement l'indifférence de la critique littéraire face au sort des personnages féminins dans la fiction.<sup>71</sup> » Dans *L'Odyssee*, la place réservée à Pénélope et à ses servantes est minimale. Même le meurtre des servantes est à peine effleuré; l'assassinat des prétendants prend davantage de place. Dans ce séminaire d'anthropologie fictif, les servantes tentent de se défendre, de faire leur place, d'avoir le dessus sur la version d'Homère, pour la première fois. Certaines des servantes ont été violées par les prétendants; certaines ont couché avec eux parce qu'elles se sentaient obligées, alors que d'autres sont tombées réellement amoureuses des prétendants. Bien qu'elles n'aient pas pardonné à Pénélope, elles la considèrent comme faisant partie du même groupe qu'elles :

Il est donc possible que les viols et les pendaisons subséquentes illustrent le renversement d'un culte lunaire matrilineaire par un groupe d'usurpateurs barbares, adorateurs des dieux masculins, aux visées

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>71</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 44.

patriarcales. Leur chef, Ulysse, nommément, a ainsi accédé au trône en épousant la grande prêtresse de notre culte, Pénélope.<sup>72</sup>

Dans ce passage, les servantes dénoncent le système patriarcal qui renvoie toujours les personnages féminins au second plan, mais elles critiquent également le lectorat qui ne s'est pas questionné sur le sujet, qui n'a pas cherché à comprendre la version des faits de Pénélope et de ses servantes. Pour ce lectorat, la version masculine de *L'Odyssée* semblait être la seule possible, la seule valable, alors que Pénélope et ses servantes détenaient une autre vérité, qui ne concordait pas nécessairement avec celle transmise par Homère.

Cette critique du lectorat sexiste se poursuit à la toute fin du roman, alors qu'Ulysse subit un procès dans un passage narré par les servantes, dans lequel il doit se défendre contre les prétendants assassinés, les servantes – et la violence inouïe dont elles ont été l'objet – n'étant toujours pas prises en compte. Néanmoins, ces dernières assistent au procès. Élise Guillemette explique: « Les narratrices interrogent le lien entre ces morts et une tradition littéraire qui protège les intérêts du groupe dominant par l'instauration de règles arbitraires.<sup>73</sup> » Malgré les siècles qui ont passé, les servantes tombent encore une fois dans l'oubli; ce ne sont que les prétendants qui parviennent à tenter d'obtenir justice à travers ce procès. La cour de justice, quoique contemporaine, semble encore considérer le regard masculin davantage que le regard féminin; elle est, elle aussi, prise dans le système patriarcal. Les servantes tentent néanmoins de se faire entendre : « Vous nous avez oubliées. Et notre affaire à nous ? Ne le laissez pas s'en tirer! Il nous a pendues de sang-froid! Nous étions douze! Douze jeunes filles! Pour rien!<sup>74</sup> » Le juge semble vouloir montrer sa bonne foi et son ouverture, mais la seule source dont il se sert demeure *L'Odyssée* d'Homère, l'œuvre canonique qui dépeint Ulysse comme un héros. Il écoute les servantes, mais il penche tout de même en faveur d'Ulysse :

---

<sup>72</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 128-129.

<sup>73</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 2.

<sup>74</sup> Margaret Atwood, *op. cit.*, p. 136.

Cependant, ce dernier a vécu à une époque différente de la nôtre. Les normes de comportement étaient alors différentes. Il serait dommage que cet incident regrettable mais mineur entache une carrière autrement des plus distinguées. De plus, je ne voudrais surtout pas me rendre coupable d'anachronisme. Je n'ai donc d'autre choix que de prononcer le non-lieu.<sup>75</sup>

Ce chapitre montre bien la difficulté à se défaire des traditions littéraires déjà tellement ancrées. Encore aujourd'hui, il est difficile de s'intéresser aux personnages secondaires des œuvres mythiques comme *L'Odyssée*, et c'est ce que Margaret Atwood met en scène dans ce procès. Élise Guillemette poursuit en ce sens : « Non seulement la réflexion du juge correspond à la lecture de *L'Odyssée* qui prévaut depuis des millénaires, mais c'est précisément cette attitude qui est à l'origine de l'impulsion révisionniste de Pénélope et de ses servantes.<sup>76</sup> » En effet, rapportons-nous au début du roman : Pénélope affirme d'emblée qu'elle désire donner sa version des faits tandis que les servantes souhaitent finalement être entendues. Ces femmes ont le même objectif : contrer la version canonique de *L'Odyssée*, ajouter leur récit, leur histoire, à l'œuvre d'origine afin d'être finalement prises en compte, comprises. Ce passage les montre donc comme piégées parce que, même si elles se sont finalement racontées, même si elles ont été entendues, le lectorat, personnifié par le juge du procès, demeure insensible à ces femmes parce que *L'Odyssée* d'Homère détient toujours l'autorité à ce sujet puisque cette version est celle lue et entendue depuis des millénaires.

En mettant en scènes ces personnages de femmes, Margaret Atwood est donc parvenue à ajouter de nouvelles couches de complexité à l'œuvre d'Homère. Son roman montre une autre « version possible » de *L'Odyssée*, pour reprendre les mots de Lise Gauvin. Même si dans la version d'Atwood, le combat n'est pas gagné pour Pénélope et ses servantes, elles ont désormais une voix, ont finalement été entendues. Leur agentivité passe surtout par leur importante prise de parole. La suite repose entre les mains du lectorat; comme si Margaret Atwood mettait en scène la nécessité de réinterpréter et de

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>76</sup> Élise Guillemette, *op. cit.*, f. 46.

réactualiser les récits qui traversent le temps plutôt que de les prendre figés, sans poser un regard critique sur ceux-ci. Dans *L'Odysée de Pénélope*, il s'agit d'un point de vue féministe, mais il pourrait s'élargir à d'autres horizons selon les œuvres abordées. En questionnant et en critiquant les œuvres passées, le lectorat, au contact des réécritures, peut aussi venir à poser les bases d'une nouvelle tradition littéraire, plus ouverte, qui laisse davantage place aux multiples points de vue plutôt qu'à une seule et même interprétation cristallisée qui persiste dans le temps. Le prochain chapitre, qui traitera de la pièce de théâtre *Antioche* de Sarah Berthiaume, abordera d'ailleurs une autre forme de multiplication, cette fois avec trois versions d'un même personnage.

## CHAPITRE II

### MULTIPLE ANTIGONE

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la pièce de théâtre *Antioche* de Sarah Berthiaume parue en 2017. Il s'agit d'une réécriture de la pièce *Antigone* de Sophocle, mais le déplacement effectué par Berthiaume est plus important que celui opéré par Atwood dont nous traitons dans le précédent chapitre. En effet, bien que la pièce mette en scène le personnage d'Antigone, celle-ci se déroule plutôt à l'époque actuelle, tout en reprenant les thèmes de la pièce d'origine, en les réactualisant. Antigone est donc extirpée de son récit d'origine pour trouver sa place dans le monde contemporain. Dans son dossier sur la pièce originale, Charles Guittard affirme :

*Antigone* se situe aux confins de l'humain et du divin, elle pose les problèmes de la soumission et de la rébellion, de la souillure et de la pureté, et des rapports unissant l'impur, la faute, le péché, toutes questions qui expliquent que Sophocle continue d'offrir aujourd'hui [...] une riche et complexe matière à réflexion.<sup>77</sup>

La pièce de Sarah Berthiaume puise donc dans ces mêmes thèmes, montrant ainsi que les sujets abordés par Sophocle sont toujours actuels. L'œuvre est composée de trois personnages féminins : Antigone, Jade et Inès. Antigone est l'Antigone de Sophocle, ramenée sur Terre à notre époque.<sup>78</sup> Elle tente d'honorer sa pièce et les siens en entreprenant des démarches pour faire jouer l'œuvre originale par la troupe de théâtre de son école. Jade est son amie qui s'indigne contre le monde entier et qui tente de trouver un sens à sa révolte. Inès, la mère de Jade, semble être apathique et elle erre

---

<sup>77</sup> Charles Guittard dans Sophocle, *Antigone*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999 [-441], p. 174.

<sup>78</sup> Sarah Berthiaume la décrit d'ailleurs ainsi : « Le personnage d'Antigone, la vraie, l'authentique Antigone de la tragédie de Sophocle d'il y a 2500 ans qui, elle, est « pognée » aujourd'hui, en 2016 et qui sait pas comment partir en fait. Elle est « pognée » encore avec cette maudite colère-là pis cette révolte-là pis elle sait pas quoi en faire. » dans Théâtre Denise-Pelletier, « Un trio percutant », *Antioche – Capsule 2*, [vidéo], 2016, en ligne, < <https://vimeo.com/218197074> », consulté le 9 septembre 2021.

dans sa maison, sans avoir, en apparence, un réel sens à sa vie. Bien qu'une seule d'entre elles porte le nom de l'héroïne de Sophocle, les trois représentent une version d'Antigone; toutes les trois sont emmurées vivantes, chacune à sa façon. C'est d'ailleurs mentionné en quatrième de couverture : « Cette pièce de théâtre, c'est l'histoire de trois filles emmurées vivantes qui décident de fuir vers l'avant, une histoire qui ramène au temps présent la mythologie et crée un dialogue autour de la radicalisation et de l'immigration.<sup>79</sup> » Antigone se trouve donc multipliée à travers les trois protagonistes de la pièce.

Dans un premier temps, nous aborderons cette multiplication du personnage se déclinant à travers trois versions d'Antigone. Nous verrons que le personnage d'origine d'Antigone se trouve éclaté, fragmenté en trois corps différents. Il est donc brisé et tout à la fois triplé, ce qui donne davantage de possibilités à Sarah Berthiaume pour explorer divers points de vue dans sa réécriture. Dans la section suivante, nous traiterons des différentes relations entre les personnages pour montrer que Berthiaume reprend bien, tout en les actualisant, les thèmes de la pièce de Sophocle; les relations entre les personnages de la réécriture faisant écho à celles de la version originale. Finalement, nous traiterons des possibilités de la réécriture sous forme théâtrale; nous montrerons que, en multipliant la figure d'Antigone en trois personnages, Berthiaume peut faire dialoguer davantage de discours et de contre-discours.

## 2.1 Le personnage multiplié d'Antigone

Trois versions de l'héroïne de Sophocle sont proposées au public à travers les personnages d'Antigone, d'Inès et de Jade. La protagoniste de la pièce d'origine est donc divisée entre ces trois femmes, mais elle est également multipliée puisque

---

<sup>79</sup> Sarah Berthiaume, *Antioche : tragédie en deux actes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2017, quatrième de couverture.

Berthiaume en propose trois réécritures en une même pièce. Emmurées vivantes à leur façon, elles ont parfois de la difficulté à se comprendre, mais se rejoignent quand vient le temps de dire leur insoumission.

### 2.1.1 Antigone, 2500 ans plus tard

Le premier personnage introduit dans la réécriture de Sarah Berthiaume est Antigone, qui se présente de la façon suivante : « Bonsoir. Je m'appelle Antigone. Je suis morte emmurée vivante dans une tragédie écrite il y a deux mille cinq cents ans.<sup>80</sup> » Si dans *L'Odyssée de Pénélope*, les intentions de la protagoniste étaient claires depuis le début, ici, il n'en est rien, puisque la protagoniste se trouve elle-même confuse, paraissant ignorer pourquoi elle a été parachutée à l'époque actuelle. Le public ou le lectorat ne fait qu'apprendre qu'Antigone vit encore, des siècles après sa mort, et qu'elle accorde encore beaucoup d'importance à la pièce qui porte son nom puisqu'elle en joue une partie pour le public dès la première scène.

Antigone se voit donc déplacée; elle vit désormais dans le monde contemporain, mais elle demeure habitée par sa colère. Dans l'œuvre originale, Antigone meurt pour avoir désobéi au roi Créon; elle choisit d'organiser des rites funéraires pour son frère Polynice malgré l'interdiction du souverain, c'est pourquoi elle se fait emmurer vivante. 2500 ans plus tard, elle vit à nouveau et tente de se faire une place, d'aider les autres jeunes filles habitées d'une grande colère, comme Jade, sa bonne amie. Dans son dossier sur la pièce de Sophocle, Charles Guittard affirme :

On peut diviser en deux grands courants les adaptations qui transforment l'héroïne grecque tantôt en une sorte de vierge chrétienne, symbole de vertu et de pureté incarnant les valeurs du dévouement familial, et tantôt en figure de la révolte et de la résistance, face à toutes formes d'oppression.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>81</sup> Charles Guittard, *op. cit.*, p. 175-176.

Bien que la pièce de Sarah Berthiaume n'était pas encore publiée au moment de la rédaction du dossier de Guittard, cette vision de l'héroïne à travers les réécritures demeure valide pour l'appréhender. Selon la chercheuse Myriam Watthee-Delmotte, la figure d'Antigone traverse les époques puisqu'elle aborde des enjeux qui demeurent toujours contemporains :

Antigone, lorsqu'elle lutte pour faire une place aux morts en allant jusqu'à accepter de l'occuper elle-même, grain de sable dans les rouages de l'autorité, fait trembler les valeurs affirmées. À ce titre, même excessive, présentée comme non héroïque, passéiste ou violente, elle remplit une fonction indispensable, qui consiste à ne pas clôturer le sens : de par le fait même qu'elle ait un jour crié « non », l'ordre s'avère à jamais ébréché. Ainsi, emmurée vivante, Antigone, passeuse de murailles, hante toujours le monde; brûlée vive, elle renaît éternellement de ses cendres.<sup>82</sup>

Peu importe la façon dont elle est représentée, la figure contestataire d'Antigone peut toujours être réactualisée, adaptée à une nouvelle époque et à de nouveaux dilemmes. Dans la pièce de Berthiaume, elle semble venir d'un autre monde. Comme dans l'œuvre d'origine, elle se positionne à la fois comme une figure dévouée à sa famille et à ses racines, et comme une figure de résistance, de colère. Elle porte une toge, plutôt que de porter des vêtements appartenant au monde contemporain. Elle se bat pour que la tragédie *Antigone* soit jouée par la troupe de théâtre de son école; elle ne parvient pas à apprécier les œuvres du monde dans lequel elle se trouve désormais et dans lequel elle peine à s'inscrire. Néanmoins, elle poursuit son combat, tente de faire sa place et d'aider les autres malgré tout. Antigone est également la seule qui semble s'extraire de son corps pour devenir narratrice dès le début de la pièce. Par exemple, lorsque Jade lui demande de lui parler de comment était la vie à l'époque de sa tragédie, elle semble prise dans une sorte de transe et s'exprime ainsi :

---

<sup>82</sup> Myriam Whatthee-Delmotte, « Antigone et la place des morts. L'invisible au cœur du politique », dans Watthee-Delmotte, Myriam et Sarah-Anaïs Crevier-Goulet (dir.), « Antigone et la place des morts », *MuseMedusa, Revue de littérature et d'art modernes*, 2016, en ligne, [http://musemedusa.com/dossier\\_4/introduction/](http://musemedusa.com/dossier_4/introduction/), consulté le 13 septembre 2021.

La seule différence / C'est les fenêtres pis la tapisserie / Si non, ça change pas / C'est toujours pareil / Depuis deux mille cinq cents ans / On s'emmure dans des tombeaux / Dans des bureaux / Dans des cubicules / Des apparts / Des maisons / Des tunnels / Des chars / Des classes / Des cabines d'essayage / On s'emmure / Toi / Moi / Ta mère / Le directeur / Tout le monde / On est pognés / On se pète le nez contre des murs invisibles / On étouffe / Pis on n'est pas capables de mourir / Pis on n'est pas capables de vivre / Tout ce qu'on sait / C'est qu'on est emmurés vivants / Pis qu'on veut sortir / Crisse qu'on veut sortir / Mais pour aller où ?<sup>83</sup>

Dans ce passage, son désespoir, son sentiment d'être emmurée vivante, cette fois au sens figuré, semble lui permettre de connecter davantage avec ses sentiments. Elle ne s'exprime plus, à travers ce court monologue, comme elle le ferait normalement lorsqu'elle parle à son amie; il s'agit pratiquement d'une sortie de son corps pour pouvoir décrire son enfermement, un enfermement d'ailleurs partagé par tous, et sa façon de le concevoir. Nous l'avons dit, Antigone éprouve une certaine difficulté à se faire une place dans le monde contemporain. Or, cette façon qu'elle a de sortir d'elle-même pour s'exprimer semble être l'échappatoire qu'elle a trouvée. Il s'agit d'un procédé que Sarah Berthiaume emploie fréquemment dans ses œuvres, entre autres dans la pièce *Yukonstyle*, parue en 2013. Les trois personnages principaux de la pièce abandonnent fréquemment leur corps pour devenir narrateur ou narratrice, pour dire ce qu'ils ne parviennent pas à formuler lorsqu'ils habitent leur corps. Dans son analyse de l'œuvre, la chercheuse Catherine Cyr affirme : « Ces représentations disent l'impermanence identitaire, la dissociation du corps et du moi, la tentation de l'échappée.<sup>84</sup> » Bien que cet article porte sur *Yukonstyle*, il est possible de relier cette affirmation au personnage d'Antigone. En effet, celle-ci se trouve, tout comme les personnages de *Yukonstyle*, piégée dans une impermanence et une ambiguïté identitaire également puisqu'elle a vécu 2500 ans plus tôt, dans une tragédie où elle a trouvé la mort. Sa vie, sa famille, se trouvent encore dans ce passé fictionnel désormais

---

<sup>83</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>84</sup> Catherine Cyr, « Mouvements identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Leboeuf », *Voix et images*, vol. 43, n°1, 2017, p. 87.

inaccessible. Elle y demeure attachée, continuant d'y faire référence et voulant jouer sa pièce, mais elle tente également d'aider Jade qui semble se perdre de plus en plus en parlant au mystérieux H; nous y reviendrons plus tard. L'emmurement d'Antigone réside dans le fait qu'elle se trouve prisonnière à l'époque contemporaine, sans personne qui ne la comprenne réellement. Il s'agit sans doute d'une des raisons pour laquelle parfois elle sort encore davantage de son corps au point de devenir une sorte de narratrice, entièrement hors-récit, adoptant alors une posture énonciative se rapprochant du coryphée des tragédies grecques. Par exemple, lorsqu'elle décrit la vie dans la maison de Jade et Inès, elle s'exprime ainsi : « Pour l'instant / Jade observe sa mère / Avec un mélange de dégoût / Et de questions coincées dans la gorge.<sup>85</sup> » Ici, s'adressant directement au public (ou au lectorat) plutôt qu'aux personnages, elle apparaît détachée de son corps et d'elle-même, comme si elle était omnisciente. Antigone a vécu des épreuves semblables à celles de Jade et Inès; cela paraît lui donner un certain pouvoir sur le récit, comme si elle se projetait tellement en elles qu'elle pouvait deviner ce qui les habite. Il s'agit là d'une manifestation de « narrativité mobile ». Catherine Cyr explique ce concept ainsi : « Plus encore que cette parole, ce sont les sensations corporelles, souvent nouées à une mémoire peu accessible, ou, du moins, "verrouillée" à l'état de veille, qui sont prises en charge par un narrateur (provisoirement) externe à la fiction.<sup>86</sup> » Antigone se détache ainsi d'elle-même afin de pouvoir décrire les sentiments, l'intériorité de Jade et d'Inès. Elle a vécu des épreuves similaires, mais ce n'est que lorsqu'elle devient narratrice, pour un temps, qu'elle parvient à les mettre réellement en mots.

D'ailleurs, en s'inquiétant pour Jade et Inès, en étant témoin de leur façon de vivre enfermées vivantes également, Antigone, à la toute fin de la pièce, gagne accès aux Enfers, là où elle pourrait enfin retrouver ses êtres chers, comme elle l'attendait depuis

---

<sup>85</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 23.

<sup>86</sup> Catherine Cyr, *op. cit.*, p. 85.

2500 ans. Or, elle refuse d'y aller; elle comprend plutôt que son devoir est de rester auprès de « filles en crise »<sup>87</sup> comme Jade et Inès :

Ma place, c'est ici. Dans les tragédies. Avec les filles en crise. Les Jade, les Inès, pis toutes les autres qui ont le courage de se dresser contre leur cité. C'est pour ça que je suis pognée. C'est pour ça que je suis encore dans des pièces de théâtre, même après deux mille cinq cents ans. Parce que le monde a besoin de filles en crise. Pour libérer la parole. Pour causer des catharsis. Pour que la révolte arrive pis que les choses finissent par changer.<sup>88</sup>

Antigone éprouvait une grande difficulté à se faire une place dans le monde contemporain, mais en côtoyant Jade et Inès, elle réalise qu'elles sont comme elle, finalement, qu'elles sont à leur façon des Antigone, prisonnières mais désirantes de faire changer les choses, comme Antigone a tenté de le faire dans la pièce de Sophocle. Ce passage est aussi métatextuel; l'auteurice nous dévoilant sa démarche par le biais du monologue d'Antigone. Celle-ci était la première « fille en crise », mais désormais, dans les œuvres contemporaines tout comme hors de la fiction, il y en a de plus en plus. Dans une citation mentionnée plus haut, Lise Gauvin expliquait que la réécriture donnait lieu à de nouvelles versions possibles du récit d'origine. En effet, la théoricienne explique : « La réécriture s'appuie sur un pacte implicite qui suppose, dès le départ, la reconnaissance du texte d'origine.<sup>89</sup> » Ici, le récit d'origine est même inclus dans la réécriture, puisque la pièce de Berthiaume se déroule dans le même monde, plus tard dans le temps, en remettant en scène cette même protagoniste, toujours habitée par la même colère, par le même sentiment de révolte. À côté de cette recomposition du personnage de Sophocle, l'auteurice d'*Antioche* a également élaboré deux doubles de cette même Antigone : Jade et Inès.

---

<sup>87</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 129.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 22.

### 2.1.2 Les cas de Jade et d'Inès

Jade et Inès sont des nouvelles versions de l'héroïne de Sophocle, elles aussi enfermées vivantes mais de façon plutôt différente. Elles sont mère et fille et, bien qu'elles s'aiment, elles ne parviennent pas toujours à s'entendre, à se comprendre. Dans les pages qui suivent, nous aborderons d'abord le cas de Jade pour ensuite nous pencher davantage sur celui d'Inès.

Jade, qui est la meilleure amie d'Antigone, s'insurge contre la société de consommation, mais également contre sa propre envie de consommer toujours davantage. Elle admet par ailleurs à Antigone que c'est toujours mal vu pour une fille d'être habitée d'une grande colère comme la sienne.<sup>90</sup> Nous y reviendrons plus loin. Pour trouver un sens à sa révolte, Jade fait des listes de choses qu'elle méprise, qui la mettent en colère. Antigone affirme, en aparté au public : « Jade est tout le temps en crise. C'est pour ça que je me tiens avec elle.<sup>91</sup> » Avant même que le public constate que Jade représente une nouvelle version de l'héroïne de Sophocle, Antigone affirme d'entrée de jeu qu'elles ont ce point en commun toutes les deux, d'être des « filles en crise ». Si Antigone a l'impression que les filles ont désormais davantage le droit d'éprouver de la colère, Jade considère que, bien que ce soit plus accepté, c'est encore mal perçu. C'est d'ailleurs son sentiment de colère et d'incompréhension qui la pousse à commencer à discuter en ligne avec le mystérieux H, qui comme l'indiquent les didascalies, n'ouvre jamais son micro ni sa caméra. Nous y reviendrons dans la section consacrée aux relations entre les différents personnages. La quête de sens de Jade la mènera d'ailleurs à vouloir rejoindre H au Moyen-Orient, sans savoir ce que ce dernier planifie réellement.

---

<sup>90</sup> D'ailleurs, cette dévalorisation de la colère des filles et des femmes en littérature a fait l'objet de plusieurs recherches pertinentes. On peut par exemple noter la thèse d'Ariane Gibeau, « "Et maintenant la terre tremble" : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec », ou encore plusieurs textes de Catherine Mavrikakis, comme son article « Le travail de la colère » paru dans *Françoise Stéréo* : <http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>.

<sup>91</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 17.

Le discours de Jade, surtout dans les passages dialogués entre elle et Antigone, est traversé par l'expression d'une indignation envers la société de consommation. En effet, elle ne comprend pas que dans les années soixante, les appareils électroménagers, par exemple, duraient plus longtemps que ceux d'aujourd'hui. Elle se questionne d'ailleurs ainsi :

Tout le monde sait qu'Apple nous manipule. Tout le monde sait qu'ils exploitent du monde. Faque comment ça se fait qu'on fait rien ? Comment ça se fait qu'on n'est pas capables de se mettre tout le monde ensemble pis de s'arranger pour que ça change ? Par quel prodige démoniaque on perd notre volonté quand vient le temps de choisir un téléphone ? <sup>92</sup>

Jade incarne elle-même ce problème; elle non plus ne parvient pas à résister aux produits Apple, mais elle voudrait que les choses puissent changer, que les gens sortent de ce mode de vie consumériste. Sa situation est donc paradoxale puisqu'elle incarne le problème qu'elle ne cesse de dénoncer. Néanmoins, puisque Jade se trouve directement touchée par celui-ci, sa colère ne fait qu'en devenir plus grande. Dans la pièce de Sophocle, c'est aussi contre un problème de société que s'insurge Antigone : elle ne comprend pas que certains morts puissent se voir refuser le droit de recevoir des rites funéraires. Polynice et Étéocle, ses deux frères, se sont entretués, mais Polynice ne pourra recevoir les rites, ce qu'Antigone trouve injuste; c'est pourquoi elle enlèvera le corps de Polynice pour s'en occuper convenablement. Elle en parle à sa sœur Ismène en ces mots :

La sépulture due à nos deux frères, Créon ne prétend-il pas l'accorder à l'un et spolier l'autre ? On dit qu'il a enseveli Étéocle selon le rite, afin de lui assurer auprès des morts un accueil honorable, et c'était son devoir; mais le malheureux Polynice, il défend par édit qu'on l'enterre et qu'on le pleure : il faut l'abandonner sans larmes, sans tombe, pâture de choix pour les oiseaux carnassiers! [...] Les choses en sont là, et bientôt, tu devras montrer si tu es fidèle à ta race ou si ton cœur a dégénéré.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>93</sup> Sophocle, *Antigone*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999 [-441], p. 42.

Chez Sophocle, pour Antigone, ne pas s'insurger contre la décision de Créon reviendrait à avoir un « cœur dégénéré » puisque cela voudrait dire de trahir la mémoire de son frère. C'est par loyauté envers sa famille et par respect des lois divines qu'Antigone ne peut que refuser la décision de Créon. Néanmoins, Antigone sera emmurée vivante; elle sera donc demeurée fidèle à son sang, mais en paiera le prix. La situation de Jade est semblable quoique la colère et l'enfermement ne se situent pas du tout sur le même plan que dans la tragédie d'origine. Elle dénonce sans cesse les injustices de la société de consommation, mais elle demeure piégée, incapable de s'en extraire elle-même. Elle l'affirme par exemple pleinement lorsqu'elle achète sa robe pour le bal de finissants :

Parce qu'en ce moment, mon besoin d'être cute au bal de finissants est supérieur à mon devoir de pas contribuer à la misère des enfants du Bangladesh. Parce que je suis un produit de la société de consommation qui me rend complètement obsédée par mon image pis qui établit une corrélation directe entre ma valeur pis mon degré de fourrabilité.<sup>94</sup>

Elle souhaite se défaire de l'emprise qu'exerce la société de consommation sur elle, mais pour le bal, elle n'ose même pas y penser. C'est d'ailleurs ce qui la pousse, dans le deuxième acte de la pièce, à se rendre à Antioche<sup>95</sup> pour tenter de combattre les différentes injustices et la passivité des gens qui l'entourent, incluant celle de sa mère, Inès.

Les deux femmes ne parviennent pas à se comprendre; c'est ainsi tout au long de la pièce. Jade considère sa mère comme une femme vide, entièrement passive. Dans une de ses nombreuses listes de choses qui la mettent en colère, elle affirme même : « - Ma mère / - Le silence de ma mère / - L'inaction de ma mère / - Les choix de vie de ma mère / - La possibilité de ressembler à ma mère.<sup>96</sup> » Son sentiment de révolte envers sa

---

<sup>94</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 38.

<sup>95</sup> Antioche est une ancienne ville de Syrie; elle est aujourd'hui appelée Antakya et se situe en Turquie. Tout comme le personnage d'Antigone, la ville d'Antioche appartient à une autre époque et fait donc partie du brouillage spatio-temporel de la pièce.

<sup>96</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 25.

mère la pousse à prendre des décisions qui ne sont pas nécessairement les bonnes, mais qui lui font croire qu'elle pourra réellement changer les choses.

De son côté, Inès peut être perçue par le lectorat comme assez semblable à la façon dont Jade la décrit, du moins en début de pièce. Elle ne parle que très peu, paraît toujours immergée dans ses pensées. Elle est mère monoparentale originaire du Moyen-Orient, mais elle a fui son pays d'origine afin de gagner une liberté nouvelle. Or, elle ne parvient pas à se lier réellement à sa fille, alors elle se réfugie plutôt dans le silence, les tâches quotidiennes, les émissions télévisées de *Ricardo*. Son sentiment de révolte, elle l'a vécu lorsqu'elle a quitté son pays d'origine; elle ne se trouve plus à la même étape que Jade ou Antigone. Cependant, elle semble emmurée vivante par cette incapacité à communiquer avec sa fille. Sarah Berthiaume décrit d'ailleurs le rapport entre les deux femmes ainsi :

Jade et Inès sont des idéalistes: révoltées par leur société respective, elles fuient vers un ailleurs où elles pourront s'accomplir et étancher leur soif d'absolu. Or, la valeur de ces « ailleurs » est bien subjective: l'Occident, synonyme de liberté pour Inès, est un royaume de vacuité pour Jade; le Moyen-Orient, synonyme de sens pour Jade, est source d'oppression pour Inès.<sup>97</sup>

Elles font donc face à une inévitable incompréhension. Inès a fui le monde dans lequel Jade croit pouvoir trouver des réponses, une vérité nouvelle; Jade en veut à sa mère d'avoir immigré et de désormais vivre en silence, comme si rien ne pouvait l'atteindre. Leur vision du monde, leurs désirs, sont contradictoires; elles ne parviennent donc pas à se lier réellement.

Toutefois, à la fin de la pièce, par un jeu de rêve, alors qu'elle se rend au Moyen-Orient, Jade rencontre sa mère, plus jeune, à l'époque où elle quittait son pays. Jean-Pierre Sarrazac définit les jeux de rêve comment étant des procédés qui « morcellent,

---

<sup>97</sup> Théâtre Bluff, « Le point de vue de l'auteure Sarah Berthiaume », *Cahier de médiation théâtrale : Antioche*, Montréal, 2017, p. 4.

distordent, redistribuent sans relâche les éléments de la réalité<sup>98</sup> ». La narration mobile mentionnée plus tôt constitue une forme de jeu de rêve, tout comme le brouillage spatio-temporel qui permet à Jade et à Inès, au même âge, de se rencontrer, ainsi qu'à Antigone de vivre à l'époque contemporaine. Par le procédé du jeu de rêve, Antioche devient ainsi un lieu magique, où l'impossible peut arriver. Le critique Raymond Bertin affirme :

Cette métaphore de l'emmurée vivante s'appliquera à chacune des trois héroïnes à tour de rôle, quelle que soit l'époque. Car, ici, le temps « s'ouvre »: passé, présent et futur se chevauchent, s'entrechoquent, s'interpellent. Dans une scène au dialogue puissant, la mère, Inès, et Jade se retrouvent à Antioche, en Turquie, toutes deux âgées de 16 ans, à confronter leurs espoirs, leurs déceptions, leurs certitudes.<sup>99</sup>

Pour la première fois depuis longtemps, la mère et la fille parviennent à dialoguer, à s'ouvrir l'une à l'autre et à se comprendre, puisqu'elles sont toutes les deux révoltées dans leur quête de sens et de vérité. Lorsqu'Inès s'apprête à partir, Jade affirme : « Si tu y vas, tu vas changer. Tu vas ramollir. Tu vas devenir conne. Ce qui te nourrit, là, ce qui t'illumine, ce qui te donne la force de te révolter, tu vas le perdre.<sup>100</sup> » C'est la première fois où elle parvient à mettre en mots la colère qu'elle ressent réellement envers sa mère. Certes, dans les scènes antérieures, elle essaie de lui faire sentir son ressentiment, se montre indifférente envers elle, mais cette fois, elle tente de la convaincre de changer son avenir. Or, Inès refuse catégoriquement :

Inès : Si j'y vais, ça change l'histoire. Je rencontre pas ton père. Je tombe pas enceinte. Tu n'existes pas.

(*Un temps*).

Jade : (*grave*) Peut-être que c'est ça, la solution, dans le fond. Juste pas naître. Parce que de toute façon, ça sert à rien. Nos avenir sont de la merde. Pis la vie a pas de sens.

Inès : Moi, ma vie a un sens.

Jade : (*sceptique*) Ah oui ? C'est quoi ?

<sup>98</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 14.

<sup>99</sup> Raymond Bertin, « Antioche: Emmurées vivantes », *Jeu, Revue de théâtre*, 2017, en ligne, < <https://revuejeu.org/2017/11/10/antioche-emmurees-vivantes/>>, consulté le 13 septembre 2021.

<sup>100</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 131.

Inès : C'est toi.<sup>101</sup>

Inès s'exprime moins qu'Antigone ou Jade dans la pièce, mais à la fin, lorsqu'elle s'adresse ainsi à sa fille, il devient possible de comprendre d'où lui vient ce que Jade affirme être de la passivité. Elle a quitté son pays, révoltée par ce qui s'y produisait. Or, bien qu'elle ne soit pas entièrement heureuse dans sa nouvelle vie, son amour pour sa fille surpasse le reste<sup>102</sup>. Inès, dans le présent de la pièce, n'incarne plus le sentiment de colère de l'Antigone sophocléenne. Néanmoins, elle demeure loyale à sa famille; c'est ce qui compte le plus pour elle, comme pour Antigone. En effet, dans la pièce originale, lorsqu'elle se fait emmurer vivante, la protagoniste dirige ses pensées vers les membres de sa famille:

Je nourris l'espoir que, là-bas, ma venue sera chère à mon père, et à toi aussi, mère chérie, et à toi, frère bien-aimé! Quand vous êtes morts, je vous ai lavés de mes mains, je vous ai parés, j'ai versé sur votre tombe les libations. Et aujourd'hui, Polynice, pour avoir pris soin de ta dépouille, tu vois mon salaire. Pourtant, j'ai eu raison de te rendre ces honneurs funèbres selon les sages.<sup>103</sup>

Chez Sophocle, Antigone ne regrette pas d'avoir honoré la dépouille de Polynice même si cela lui coûte la vie; elle considère que le respect des lois divines et l'amour de sa famille sont plus importants que les lois de la cité. La situation d'Inès est semblable. Cela ne la dérange pas d'errer comme un fantôme dans sa maison parce qu'elle aime Jade, sa fille, plus que tout le reste; elle représente ce qui lui importe réellement. D'une certaine façon, elle choisit ce sacrifice, bien que celui-ci soit considéré comme de la passivité par Jade. Il s'agit donc d'un acte d'agentivité puisqu'Inès est celle qui a décidé de mener cette vie paisible, sans remous, tout comme celle de Pénélope qui choisissait d'attendre avant de prendre la parole ou d'agir dans *L'Odyssee de Pénélope*.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>102</sup> Ce choix de s'inscrire – peut-être même à son insu – dans une vie fade, manquée, « blanche » pour protéger autre que soi se présente comme une forme de sacrifice blanc tel que le conçoit Anne Dufourmantelle dans son ouvrage *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*.

<sup>103</sup> Sophocle, *op. cit.*, p. 81.

Ainsi, si Jade et Inès constituent toutes les deux de nouvelles versions d'Antigone, elles se révèlent également très différentes; Jade incarne la révolte et l'insoumission tandis qu'Inès, bien qu'elle ait incarné ces mêmes traits dans le passé, représente davantage l'amour et la loyauté envers sa famille.

### 2.1.3 Une seule et même voix

C'est à la fin de la pièce que les trois protagonistes parviennent à connecter réellement entre elles, alors que Jade croise Inès plus jeune et qu'Antigone est témoin de cette rencontre. Au début de la pièce, Antigone est la seule à sembler quitter son corps afin de témoigner de quelque chose, d'agir comme narratrice, comme si elle était habitée par une force plus grande qu'elle. À la fin de la pièce, les trois personnages le font; elles vont même jusqu'à parler d'une seule et même voix. Nous l'avons dit, l'héroïne de Sophocle est divisée entre ces trois personnages; chacune d'elle constitue une version d'Antigone. Lorsqu'elles parlent d'une même voix, c'est comme si tous ces « morceaux » d'Antigone se réunissaient finalement.

En s'exprimant à l'unisson, Antigone, Jade et Inès se comportent tel un chœur, élément crucial du théâtre de l'Antiquité grecque, omniprésent dans l'œuvre de Sophocle. Dans *La Poétique*, Aristote définit le chœur ainsi : « Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action.<sup>104</sup> » Dans le théâtre antique, le chœur agissait à titre de personnage collectif; bien qu'il n'était pas directement intégré à la fable, ses chants faisaient écho aux émotions vécues par les personnages ou encore à leurs actions. Le chœur se posait en tant qu'instance commentatrice et il agissait comme un pont entre les personnages et les spectateurs. Dans *Antioche*, Sarah Berthiaume actualise ce chœur. Plutôt que d'être formé par des personnages hors du récit, des témoins, l'auteur donne à ses trois protagonistes une fonction chorale. Bien qu'elles transmettent au public leur révolte et leur insoumission,

---

<sup>104</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1990 [-335], p. 114.

c'est lorsqu'elles s'expriment ensemble qu'elles nomment explicitement leur sentiment d'être emmurées vivantes :

*(en chœur)* Puisque l'Orient brûle / Puisque l'Occident pourrit / Puisque les murs repoussent / À mesure qu'on les abat / Nous pleurons / Puisque nous sommes born to die / Puisque le monde tourne à vide / Puisque l'espoir est mort / Et que toutes les avenues sont bloquées / Nous pleurons / Puisque les recruteurs / Puisque les terroristes / Puisque le gaz sarin, les noyades, le racisme / Puisque les morts innombrables / Puisque nos vies gâchées / Puisque nous ne savons plus quoi faire / Quoi dire / Où nous pitcher / Pour que ça arrête / Pour avoir le droit d'exister / Nous pleurons encore et encore / Sans pouvoir nous arrêter.<sup>105</sup>

À l'image du chœur grec, les protagonistes s'expriment sous forme de vers, avec un rythme mesuré, afin de mettre en lumière leur impuissance. Peu importe l'endroit et l'époque où elles se situent, elles demeurent prisonnières et ne parviennent pas à s'en sortir à cause du monde dans lequel elles évoluent. Dans son analyse de l'œuvre de Jean Anouilh, un auteur français ayant produit, lui aussi, avant Berthiaume, une réécriture d'*Antigone*, Élisabeth Le Corre affirme : « Le dramaturge prend ses distances par rapport à son modèle antique en même temps qu'il fait acte d'allégeance. Réduit à une seule personne, le chœur n'est plus le représentant d'une collectivité mais le porteur d'une ou de plusieurs voix singulières.<sup>106</sup> » Bien que les théâtres d'Anouilh et de Berthiaume soient différents, et que le chœur de Berthiaume comporte trois énonciatrices, cette affirmation pourrait également se prêter à *Antioche*. D'ailleurs, Antigone fait la lecture d'un extrait de la pièce d'Anouilh dans celle de Berthiaume, ce qui ajoute une couche supplémentaire d'intertextualité à *Antioche*. Cet extrait se rapporte d'ailleurs à l'insoumission, voire à l'absolutisme, du personnage d'Antigone :

Que sera-t-il, mon bonheur ? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone ? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse, elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur ? [...] Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si

<sup>105</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 126-127.

<sup>106</sup> Élisabeth Le Corre, « "Et nous voilà comme le chœur antique" : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études littéraires*, vol. 41, n°1, printemps 2010, p. 118.

j'ai bien été sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite ou mourir.<sup>107</sup>

Le chœur proposé par Berthiaume s'éloigne du modèle antique puisqu'il ne commente pas l'action; il est composé des personnages de la pièce qui affirment pleinement leur désespoir. Ce sont les différentes versions d'Antigone qui s'expriment à l'unisson, cette fois. Par cette prise de parole commune, elles montrent que, malgré leur singularité, elles se rejoignent dans leur impuissance, leur sentiment d'emmurement. C'est d'ailleurs le combat qu'Antigone choisit de mener à la fin de la pièce, lorsqu'elle décide de rester sur Terre, auprès des « filles en crise », plutôt que d'aller rejoindre ses êtres chers aux Enfers.

Antigone, Jade et Inès, bien qu'elles s'expriment d'une même voix dans cette scène chorale, possèdent également chacune leur individualité propre. Même lorsqu'elles n'agissent pas à titre de choreutes, par exemple lorsque leurs discours empruntent la voie de la narration mobile, leur voix dialoguent entre elles, ajoutent une unité, une profondeur, sans qu'elles ne se répondent clairement. Ce sont donc trois « voix » d'Antigone qui s'expriment dans la pièce, ce qui permet à ces trois discours de se rencontrer, voire de s'entrechoquer. Le chercheur Laurent Perrin définit les concepts de polyphonie et de dialogisme de la façon suivante: « En vertu de la métaphore musicale qu'elle met en œuvre, la notion de polyphonie renvoie à un ensemble de voix orchestrées dans le langage. Celle de dialogisme indique que ces voix s'interpellent et se répondent réciproquement.<sup>108</sup> » Ces deux formes d'énonciation sont présentes dans le texte, encore plus lorsque les protagonistes semblent sortir de leur corps pour s'exprimer. C'est pourquoi un « nous » subsiste, malgré leurs différences et leurs incompréhensions. Par exemple, elles s'expriment ainsi, de façon tout à la fois polyphonique et dialogique, une fois qu'elles sont réunies à Antioche :

<sup>107</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>108</sup> Laurent Perrin, « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Durcot, etc. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°123-124, 2004, p.7.

Inès : Ce n'est pas la station-service qui brûle / C'est notre rage / Notre impuissance / Nos avenir sacrifiés

Antigone : C'est le plus gros feu de joie du monde / Et pourtant / Nous n'avons pas le goût de danser

Inès : Nous sommes tristes / Nous sommes lourdes / Nous sommes épuisées

Antigone : Et en plus / Nos yeux piquent à cause de la fumée

Jade : Alors / Comme un chœur de pleureuses grecques / Nous laissons nos larmes couler.<sup>109</sup>

Si elles parviennent à s'exprimer d'une seule et même voix à la fin de ce passage, avant cela, elles s'expriment chacune leur tour, de manière rythmée, lyrique, complétant les énoncés des unes et des autres, permettant ainsi à leurs trois individualités de se réunir avant de former un chœur. Lorsqu'elles adoptent ainsi une posture de narratrices pour dire leur emmurement et leur impuissance, elles se joignent finalement les unes aux les autres. C'est ainsi qu'elles deviennent plus fortes, qu'elles donnent plus de poids à leur discours, désormais partagé, unifié. Les personnages font front commun pour devenir une force agissante; c'est à travers ce chœur que leur agentivité transparaît le plus. Le théoricien Jean-Pierre Ryngaert affirme d'ailleurs : « Face à la conception traditionnelle d'un personnage-noyau, défini par son être, s'est élaborée l'image d'un personnage défini par les actions qu'il accomplit, par la façon dont il s'inscrit dans la fable en devenant le support et le vecteur de forces agissantes.<sup>110</sup> » À travers ses trois versions d'Antigone, Berthiaume leur permet d'incarner plusieurs de ces forces agissantes. Inès représente davantage sa loyauté envers sa famille, Jade montre plutôt sa colère et son désir de faire changer les choses tandis qu'Antigone, se posant comme « la vraie » Antigone sophocléenne, incarne les deux, en plus de vouloir aider les autres « filles en crise » comme elle<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 125-126.

<sup>110</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2014 [1991], p. 116.

<sup>111</sup> Le dispositif choral privilégié ici par Berthiaume rappelle celui déployé dans plusieurs œuvres phares du théâtre féministe québécois des années 1970, notamment *Les fées ont soif* de Denise Boucher et les œuvres collectives *La Nef des sorcières* et *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Une filiation

Dans la prochaine section, nous tisserons des liens avec certains personnages du récit original comme Hémon, le fiancé d'Antigone, ainsi que ses frères, Polynice et Étéocle, en plus d'explorer plus en profondeur l'emprise de H sur Jade ainsi que l'effet de l'univers social sur celle-ci et sur Inès.

## 2.2 Les relations des Antigone

Plusieurs relations importantes se trouvent au cœur de la pièce. Puisque nous avons choisi de traiter également d'Antigone, de Jade et d'Inès, nous avons dû faire des choix, mettre en lumière celles qui nous paraissent les plus importantes dans le cadre de notre analyse. Nous aborderons ainsi la loyauté d'Antigone, que nous lui connaissons depuis l'œuvre de Sophocle, mais aussi l'emprise du mystérieux H sur Jade.

### 2.2.1 La loyauté d'Antigone envers ses proches

Dans l'œuvre de Sophocle, Antigone est morte par loyauté envers sa famille; nous l'avons dit, il était plus important pour Antigone d'honorer un membre de sa famille que d'accepter de suivre les règles de Créon. Insoumise, elle sait que cette décision causera sa perte, mais elle ne peut faire autrement.

Cet amour des siens, 2500 ans plus tard, continue d'habiter Antigone. C'est l'une des raisons pour lesquelles elle tient à présenter sa pièce à la fin de l'année scolaire, avec la troupe de théâtre de son école. Elle craint cependant que les élèves présentent *Grease* à la place, une œuvre qu'elle trouve plutôt vide de sens. Elle défend sa pièce de la façon suivante à Jade : « Ma tragédie pose des questions fondamentales, elle vieillit super bien. Pis en plus, y a plein d'adaptations contemporaines.<sup>112</sup> » Ce commentaire a quelque chose de métatextuel puisque c'est l'autrice, Sarah Berthiaume, qui met ces

---

formelle et discursive relie ainsi l'autrice à cette dramaturgie reposant sur l'émancipation de la parole des femmes, tant individuelle que collective.

<sup>112</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 61.

mots dans la bouche d'Antigone, dans une réécriture contemporaine de la pièce de Sophocle. Antigone, étant à la fois le personnage de Berthiaume et l'héroïne de Sophocle, opère un pont entre les deux pièces; elle est celle qui a connu les deux époques, celle qui comprend le sens de la colère des autres parce que c'est cette même colère qui, en elle, a causé sa perte, des siècles plus tôt. Charles Guittard affirme d'ailleurs : « L'héroïne antique cependant, appuyée sur la force intemporelle du mythe, pouvait en d'autres lieux faire entendre une voix aux accents de révolte et incarner tout aussi bien l'esprit de résistance.<sup>113</sup> » *Antigone* est une pièce plusieurs fois réécrite en raison de la dimension intemporelle de ses thèmes comme la loyauté et l'insoumission. Jean Anouilh l'a située pendant la Deuxième guerre mondiale; Nathalie Boisvert, dans *Antigone au printemps*, l'a plutôt plantée au Québec, pendant le Printemps érable. Les thèmes reviennent; les contextes changent. Dans *Antioche*, le personnage incarne une héroïne située entre tous les temps et tous les espaces. Elle ne parvient pas à faire sa place et elle est empreinte d'une nostalgie pour les êtres chers qu'elle a perdus.

Chez Sophocle, la loyauté d'Antigone envers les dieux protégeant son foyer et ceux qu'elle aime se situe au cœur du personnage. Jamais la jeune femme ne regrette d'avoir honoré la dépouille de Polynice. À l'image de Pénélope dans *L'Odyssée de Pénélope* avec Ulysse, Télémaque et ses servantes, la priorité d'Antigone demeure les gens qu'elle aime. Bien qu'elle accepte son destin, elle en veut à Créon. Elle s'exprime d'ailleurs ainsi :

Quel raisonnement me suis-je donc tenu ? Je me suis dit que, veuve, je me remarierais et que, si je perdais mon fils, mon second époux me rendrait mère à nouveau, mais un frère, maintenant que mes parents ne sont plus sur la terre, je n'ai plus d'espoir qu'il m'en naisse un autre. Je n'ai pas considéré autre chose quand je t'ai honorée particulièrement, ô chère tête fraternelle! Cependant Créon prononce que j'ai commis un acte d'une audace effroyable. Il me fait arrêter, il m'emmène, il me prive de mon fiancé, de mes noces, de ma part d'épouse et de mère; sans amis, seule en

---

<sup>113</sup> Charles Guittard, *op. cit.*, p. 193-194.

mon infortune, je descends vivante au caveau des morts : quel droit divin ai-je donc violé ? <sup>114</sup>

Antigone ne comprend pas pourquoi elle est punie, privée de sa vie entière, pour avoir uniquement agi par amour et fidélité. Cette colère qui l'habitait après la décision de Créon de refuser des rites funéraires à Polynice se maintient et grandit, quand elle se fait emmurer vivante. Dans l'œuvre de Sophocle, si Créon incarne la loi et l'ordre, Antigone se pose plutôt du côté de la fidélité aux lois divines non-écrites ainsi que du côté de la raison et de l'amour. Les deux personnages possèdent leur propre vérité, celle en laquelle ils croient, mais leurs deux perspectives ne peuvent cohabiter et c'est pourquoi Antigone trouve la mort, à la fin de la pièce. Charles Guittard explique : « Antigone et Créon incarnent ainsi deux lois qui s'opposent mais ne vont pas l'un sans l'autre, et la pièce de Sophocle est censée illustrer la dynamique de ce conflit. <sup>115</sup> » Chaque réécriture d'Antigone met ainsi en scène cette dualité, ce conflit inévitable.

Lorsque le public découvre Antigone dans *Antioche*, même si plusieurs siècles se sont écoulés, c'est comme si rien n'avait changé pour elle. Elle demeure dans l'incompréhension, habitée par la colère. Elle affirme même qu'elle passe du temps avec Jade parce que cette dernière est toujours fâchée, indignée contre quelque chose. Elle lui dit d'ailleurs :

Moi aussi, j'ai déjà été en crise. Dans ma tragédie, il y a deux mille cinq cents ans, j'étais vraiment en crise. Contre le système. Contre la Cité. Contre les lois. Ça fait partie des raisons pour lesquelles mon oncle m'a emmurée vivante. Parce que j'étais trop en crise. (Dans le temps, c'était mal vu d'être en crise pour une fille.) <sup>116</sup>

Lorsqu'elle fait part à Jade de la colère qui l'habitait à l'époque de sa tragédie, Antigone tente d'établir un lien entre elles, de montrer à Jade qu'elle comprend ce sentiment,

---

<sup>114</sup> Sophocle, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>115</sup> Charles Guittard, *op. cit.*, p. 172.

<sup>116</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 17-18.

bien qu'elle soit plus posée à l'époque contemporaine. Elle ne joue plus le rôle de l'héroïne en colère, mais elle montre à Jade qu'elle l'aidera avec la sienne.

Finalement, à la fin de la pièce, lorsqu'elle décide de demeurer dans le monde des vivants plutôt que de rejoindre ses proches aux Enfers, Antigone pousse son agentivité encore plus loin. Sa loyauté envers les siens a toujours été le catalyseur de ses agissements dans l'œuvre originale. Elle l'affirme elle-même à la fin de la pièce de Sarah Berthiaume, lorsque l'accès aux Enfers lui est finalement accordé :

Oh my God. Ça y est! C'est l'heure du miracle! De la grande libération!  
[...] Deux cents marches qui mènent direct au centre de la terre, dans les  
Enfers. Là où toute ma famille m'attend. / Mes deux frères entretués. Mon  
père aux yeux crevés. Ma mère pendue. Mon chum Hémon qui s'est ouvert  
le ventre pour moi. Toute ma gang de morts qui m'attendent en bas.<sup>117</sup>

Lorsqu'elle trouve enfin la possibilité de rejoindre ceux et celles qu'elle aime et qui lui manquent depuis des siècles, Antigone recule; elle choisit de rester sur terre, auprès des autres filles en colère. La compassion qu'elle a démontrée envers Jade, elle souhaite l'éprouver envers toutes les autres filles dans lesquelles elle se reconnaît; elle désire les aider, les soutenir. Le choix logique, ou du moins auquel le lectorat se serait attendu, aurait été d'aller aux Enfers, mais Antigone repousse finalement l'idée de rejoindre ses proches parce qu'elle se sent investie d'une mission plus grande encore.

La loyauté d'Antigone, toujours dévouée à sa famille, se prolonge aux « filles en crise » de l'époque contemporaine. Si une part d'elle voudrait finalement reposer auprès de ceux et celles qu'elle aime, l'autre est bien déterminée à poursuivre ce qu'elle avait commencé, des siècles plus tôt, à une époque où elle ne pouvait pas encore réellement prendre la parole, s'affirmer, sans que cela n'entraîne de conséquences funestes. Du côté de Jade, c'est à travers ses multiples tentatives de prise de position

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 128.

qu'elle se rapproche du mystérieux H; nous porterons notre attention sur cette relation dans la prochaine section.

### 2.2.2 L'emprise de H sur Jade

Jade désire plus que tout s'extirper de la société de consommation dans laquelle elle est prise. Pour s'évader, du moins pour un temps, elle correspond avec un personnage désigné par la seule lettre « H », par internet. Celui-ci n'ouvre jamais sa caméra et refuse de parler au micro tandis que Jade lui parle à voix haute, sans hésitation. Il répond toujours de manière évasive à ses questions, mais elle ne semble pas s'en soucier. À un moment, il accepte d'ouvrir son micro pour que Jade puisse l'entendre respirer, mais il refuse de parler, par peur d'être enregistré. Puis, un événement semble se produire chez lui et Jade le questionne:

*(Bruit confus en arrière fond, chez H. Indistinctement, on entend des cris de douleur, de la musique, peut-être des coups de feu.)*

Jade : C'est quoi, ça ?

*(H coupe son micro.)*

H: Rien.

Jade : Y avait quelque chose derrière toi. Comme des cris.

H : C'est mes frères.

Jade : Je pensais que t'étais tout seul.

H : Ils viennent juste d'arriver.

Jade : Qu'est-ce qu'ils font ?

H : Ils jouent.

Jade : À quoi ?

H : À faire peur.

Jade : À qui ?

H : T'es vraiment curieuse, ce soir...

Jade : À qui ils font peur ?

H : Aux autres.

Jade : C'est qui, les autres ?

*(H s'est déconnecté.)*<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 54-56.

Il s'agit de la première conversation entre Jade et H à laquelle le lectorat accède. Dès lors, il est possible de constater que H paraît inscrit dans un milieu dangereux et qu'il cache des choses à Jade. Pour le lectorat, tout comme pour Jade, H semble être inaccessible; il n'est jamais physiquement présent dans la pièce, tout en exerçant une très grande emprise sur Jade puisque celle-ci est attirée par l'inconnu. Elle tente, à travers lui, de trouver un moyen concret de confronter le monde dans lequel elle vit. La critique Chloé Gagné Dion décrit la situation de Jade ainsi : « La colère de la jeune Jade, c'est celle de ne pas trouver une signification à son quotidien traversé de contradictions. Réconcilier l'impératif de la consommation et la conscience de l'exploitation est difficile, surtout à 16 ans.<sup>119</sup> » C'est à travers sa relation avec H que Jade croit découvrir une façon de s'opposer à la situation dans laquelle elle vit puisqu'il lui parle, peu à peu, de sa cause, qu'il ne nomme jamais réellement. En effet, la jeune fille lui lit un extrait d'*Antigone* d'Anouilh dans lequel la protagoniste s'adresse à Hémon, son fiancé, afin de lui faire part de ses sentiments, alors qu'elle s'apprête à être enfermée.<sup>120</sup> Jade est d'ailleurs nerveuse à l'idée de lire ce passage à H, puisqu'elle est attirée par ce dernier. Ils discutent ensuite ainsi :

Jade : Hum. (*Un temps.*) As-tu peur de la mort, toi ?

H : C'est pas moi qui décide du jour où je vais mourir. Tout ce que je peux faire, c'est l'accepter et espérer que ma mort serve.

Jade : Serve à quoi ?

H : À ma cause.

Jade : C'est quoi, ta cause ?

H : Le Bien. La Vérité.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Chloé Gagné Dion, « "Antioche" – Soigner ses colères, aiguïser sa révolte », *Le Devoir*, 2017, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/512669/antioche-soigner-ses-coleres-aiguïser-sa-revolte>>, consulté le 15 septembre 2021.

<sup>120</sup> « Oh! Je suis toute rouge de honte. Mais il faut que je sache. Dis la vérité. Je t'en prie. Quand tu penses que je serai à toi, est-ce que tu sens au milieu de toi comme un grand trou qui se creuse, comme quelque chose qui meurt ? Moi, je sens comme cela. Et je voulais te dire que j'aurais été très fière d'être ta femme, ta vraie femme, sur qui tu aurais posé ta main, le soir, en t'asseyant, sans penser, comme sur une chose bien à toi. » dans Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 79.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

Bien que H évite toujours de répondre avec précision aux questions posées par Jade, il réussit tout de même à la convaincre d'aller le retrouver à Antioche, dans la seconde partie de la pièce. L'adolescente croit qu'il pourra l'aider dans sa révolte. Elle n'est pas satisfaite en Occident et semble croire que le Moyen-Orient pourrait lui apporter de nouvelles réponses, incarner pour elle un idéal encore inconnu. Elle fuit le monde qu'Inès a cherché à lui offrir en quittant elle-même son pays d'origine. Elle ne voit pas le spectre du terrorisme dans le discours de H, qui lui parle à demi-mots, voilant toujours une part de la vérité, pour qu'elle le rejoigne. C'est l'option que Jade a trouvée pour pouvoir donner un sens à sa vie. Sarah Berthiaume décrit d'ailleurs la ville d'Antioche ainsi :

Antioche est souvent la dernière étape du périple des jeunes djihadistes occidentaux, la ville où ils s'arrêtent avant de passer la frontière syrienne et de rejoindre les rangs de l'État islamique. Historiquement, c'est aussi le point de départ pour la Route de la Soie (anciennement nommée la route du Jade), soit une frontière symbolique entre l'Orient et l'Occident.<sup>122</sup>

Antioche était l'endroit parfait pour permettre à Jade de rencontrer une plus jeune version d'Inès puisque la ville elle-même, nous l'avons souligné plus haut, se définit et s'appréhende à travers un brouillage spatio-temporel. Cependant, il s'agit également de la limite pour Jade puisque c'est la dernière étape pour elle avant de rejoindre H et l'État islamique par le fait même. Si elle croyait à toutes les paroles de H, après avoir rencontré une plus jeune version d'Inès, Jade semble ici plutôt confuse. Avant qu'elles s'expriment d'une seule et même voix, Inès s'adresse à sa fille ainsi :

Après, ça va être toi au milieu des bombes des interdictions de sortir des voiles sur d'autres voiles sur d'autres voiles encore des ordres des portes barrées des humiliations des coups des cris des fantômes des exécutions sommaires dans la rue du sang de l'odeur de la mort partout, tout le temps / [...] / Pis tu vas réaliser que tu t'es faite avoir / Dans le fond, il connaît rien de Dieu / Du Sens, de la Vérité / Ce qu'il appelle la Foi est pas la Foi / C'est sa version à lui / Une version pleine de haine / De mort, d'aveuglement / Une Foi en forme de piège / Pour contrôler les gens. / [...]

---

<sup>122</sup> Théâtre Bluff, *op. cit.*

/ Pis tu vas mourir toute seule / Misérable loin de tout ce que t'aimes / En sachant que tu t'es trompée.<sup>123</sup>

Inès a connu la guerre au Moyen-Orient et elle tente d'empêcher Jade de s'y rendre; elle sait que sa fille ne trouvera pas là le bonheur. Cependant, Inès souhaite ici lui faire comprendre que son désir de s'opposer au capitalisme ne devrait pas la pousser à se mêler à la guerre et au terrorisme que H lui offre. Le lectorat ne connaît d'ailleurs pas la décision finale de Jade; d'un côté, une jeune version de sa mère, habitée par la même colère qu'elle, tente de lui faire comprendre que le Sens qu'elle cherche ne sera pas au Moyen-Orient, alors que H lui affirme exactement le contraire. Elle était sous l'emprise de H au point de faire tout le chemin jusqu'à Antioche, mais comme Berthiaume l'affirme, cette ville se présente comme la dernière étape, le point de non-retour avant de s'engager dans l'État islamique.

Par ailleurs, d'un point de vue intertextuel, il est intéressant de noter que, bien que ni Jade ni le lectorat ne connaissent le nom réel de H, la lettre qu'il utilise comme pseudonyme pour échanger avec Jade est la même que la première lettre du prénom de Hémon, le fiancé d'Antigone dans la pièce de Sophocle. Or, nous observons ici un renversement : dans l'œuvre d'origine, c'est surtout Antigone qui entraîne Hémon vers la mort, puisque c'est après son enfermement que son fiancé choisit de s'enlever la vie également, par protestation envers Créon. Le Messager et le Coryphée en discutent d'ailleurs ainsi : « Le Messager : Hémon a péri par une main de son sang. / Le Coryphée : La main de son père, ou sa propre main ? / Le Messager : Il s'est frappé lui-même, révolté contre un père assassin.<sup>124</sup> » C'est le traitement injuste de Créon envers Antigone qui pousse Hémon à vouloir se révolter en portant atteinte à sa propre vie. Dans *Antioche*, le lectorat ne possède pratiquement aucune information sur H, mais puisqu'il fait partie, supposons-nous, d'une organisation terroriste, son sentiment de révolte semble poussé à l'extrême. Hémon s'enlève la vie tandis que H est prêt à

---

<sup>123</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>124</sup> Sophocle, *op. cit.*, p. 93.

assassiner des gens en le faisant, pour servir sa « Cause ». Il est celui qui tente d'entraîner Jade dans sa vision du monde, puisqu'elle n'est pas satisfaite par celui dans lequel elle vit en Occident. Hémon et H sont donc bien différents l'un de l'autre, mais tous les deux ont une grande importance pour, respectivement, Antigone et Jade, et puisqu'Antioche constitue une réécriture, il paraît inévitable de voir un certain rapprochement entre les deux personnages. Puisque le Hémon de Sophocle ne figure pas dans la pièce de Berthiaume, bien qu'il soit mentionné, le lien entre les deux personnages agit plutôt comme une référence intertextuelle; seul le lectorat connaissant l'œuvre de Sophocle pourra effectuer ce rapprochement. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon affirment d'ailleurs : « Les représentations du passé hantent les textes d'aujourd'hui [...] On procède donc à des rapprochements par série, à l'identification des ombres qui rôdent aux côtés du personnage qui nous intéresse.<sup>125</sup> » L'ombre d'Hémon demeure ainsi collée à H en raison du rôle majeur qu'il joue auprès d'Antigone, dans la pièce de Sophocle. Dans la réécriture, H incarne un double d'Hémon, beaucoup plus sombre que le fiancé d'Antigone, puisqu'il semble, nous l'avons dit, faire partie d'une organisation terroriste, en plus de chercher à entraîner Jade avec lui dans cet univers tissé de violence.

Dans la prochaine section, nous aborderons plus en détail les possibilités de la réécriture d'*Antigone* au théâtre, plus particulièrement en lien avec les trois versions d'Antigone qui peuvent, certes, tenir leur propre discours, mais aussi voir leurs paroles mises en écho, particulièrement grâce au processus de narration mobile évoqué précédemment.

---

<sup>125</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 26.

### 2.3 Les possibilités de la réécriture au théâtre

La colère d'Antigone se pose comme centrale dans la pièce de Sophocle; il en est de même pour la réécriture d'*Antigone*. Nous verrons donc comment cette colère féminine est perçue, dans la théorie, pour ensuite faire des liens directs avec celles d'Antigone, de Jade et d'Inès. Nous montrerons également que le chœur des protagonistes est le lieu principal de leur agentivité, puisqu'il montre, sans filtre, toute la profondeur de leur colère et de leur insoumission.

#### 2.3.1 Identités multiples, révoltes multiples

Nous avons brièvement évoqué, plus haut, le motif de la colère des femmes. Nous y revenons maintenant afin de le déplier pleinement et de le mettre en rapport avec ce que le travail de réécriture d'*Antigone* fait advenir. Nous avons précédemment mentionné la conversation entre Antigone et Jade dans laquelle Jade affirme que c'est toujours mal vu, de nos jours, d'être une « fille en crise ». En effet, selon Catherine Mavrikakis, une femme en colère se fait rapidement dire qu'elle n'est qu'envahie par ses émotions, voire hystérique, même à l'époque actuelle. Or, cette colère doit être exprimée. L'autrice s'explique ainsi :

Ce qui nous est inculqué est que c'est toujours sous le visage de la raison, de l'ordre, du bon goût, de la correction linguistique que la colère devrait se montrer, en tout cas publiquement. La colère doit, en quelque sorte, apprendre à ruser avec le social. Or, ce qu'elle tente d'inventer a peut-être besoin de ne pas respecter certaines règles d'usage de la société et de la langue.<sup>126</sup>

Les femmes, selon les stéréotypes genrés, seraient naturellement plus sensibles et émotives que les hommes, mais leur colère susciterait un malaise. Une femme, même en colère, devrait bien se tenir, bien s'exprimer. La maîtrise de soi primerait donc. Or, depuis des siècles, ce sont largement les mouvements de colère, de révolte, qui ont

---

<sup>126</sup> Catherine Mavrikakis, « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, n°3 La colère, 2015, en ligne <<http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>>, consulté le 14 septembre 2021.

permis aux différentes sociétés d'avancer. Il y a toutefois un malaise lorsque ce sont les femmes qui agissent ainsi, qui montrent leur frustration, parce qu'elles perdraient inévitablement le contrôle. Mavrikakis poursuit ainsi :

C'est la spontanéité de la colère qui est alors décriée, la rage comme réponse immédiate, comme dépense folle, comme perte dans une situation intolérable. L'hystérique réagit trop vite et trop, ou encore s'immobilise de façon hiératique dans certaines anesthésies ou paralysies. Pour rien. En pure perte. Elle est toujours mouvement opposé au flux général et elle n'atteint pas, pourrais-je écrire ironiquement, la vitesse idéale de la pensée du philosophe.<sup>127</sup>

La colère est donc toujours perçue dans un rapport binaire; la femme maîtrise ses moyens ou elle devient folle. Il n'y aurait pas d'autres possibilités. Une colère, une rage, ne peut donc pas être justifiée; il faudrait qu'une femme soit en plein contrôle de ses moyens pour que sa colère paraisse crédible. Si ce n'est pas le cas, ce n'est donc pas son intelligence et sa rationalité qui s'expriment mais bien ses sentiments, et ceux-ci ne peuvent pas être pris au sérieux. Selon cette perception largement répandue, et qui perdure, une femme courroucée est folle, tout simplement. La chercheuse Ariane Gibeau poursuit d'ailleurs en ce sens :

Ainsi, image connue, quand une personne explose de colère, les témoins ont souvent tendance à lui demander de se calmer ou de s'isoler : tout se passe comme s'il fallait faire disparaître – enfermer – les « mauvais instincts » soudainement dévoilés.<sup>128</sup>

Cette manifestation de la colère, immédiatement associée à la folie, incarne ce qu'une société méprise ou, du moins, le malaise associé à celle-ci est si fort que les individus témoins de la situation préféreraient se voiler la face devant celle-ci. Plutôt que de chercher à comprendre ce que la personne ressent, on cherche à la faire taire, à l'obliger à se calmer. Lorsqu'une femme agit ainsi, la situation devient encore plus préoccupante.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Ariane Gibeau, « "Et maintenant la terre tremble" : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, f. 28.

En effet, selon Gibeau, une femme en colère renverse les perspectives habituelles et perturbe l'équilibre social : « Parce qu'elles sont en position d'infériorité sociale, les femmes exprimant de la colère sont toujours susceptibles de traverser la frontière de l'excès et de la folie<sup>129</sup> ». En traversant cette frontière, la femme en colère devient menaçante; elle montre qu'elle est capable d'agir, de perturber les événements, comme n'importe quel homme, ce qui pose sa colère comme encore plus déstabilisante que celle d'un homme. D'ailleurs, au moment de la montée des mouvements féministes, on a rapidement tenté de discréditer ces femmes « hystériques » qui souhaitaient faire changer les choses. Mavrikakis affirme que, dans les années 1970, elles ont été les premières à vouloir utiliser cette colère dans leurs écrits puisqu'elles « ont tenté d'habiter la colère et le hurlement, afin d'y voir une grande portée politique et esthétique<sup>130</sup> ». Autrement dit, elles ont choisi d'utiliser leur colère dans le but de créer un langage colérique. Celle-ci était considérée comme « laide » par la société, mais les écrivaines et artistes féministes en ont fait une nouvelle esthétique, visant à dire ce qu'elles souhaitaient, dire cette « laideur », mais dans un langage où s'entrelacent le politique et le poétique, afin de montrer que la colère ne pouvait qu'être folie.

Cette colère féminine intense est celle qui habite Antigone depuis la pièce de Sophocle. En effet, Ariane Gibeau décrit le sentiment de l'héroïne sophocléenne comme « un besoin démesuré d'aller jusqu'au bout d'une quête de justice<sup>131</sup> », et c'est cette même quête de justice qui la poussera vers la mort; elle a préféré se tenir debout plutôt que de céder aux obligations de Créon. La réécriture de Berthiaume s'inscrit donc dans cette lignée d'œuvre mettant en scène la colère des femmes, à travers Antigone, puisque ses trois héroïnes dénoncent des injustices et refusent de vivre à genoux, chacune à leur façon tout en étant inexorablement liées, comme nous l'avons mentionné précédemment. Toutes les trois sont révoltées, ce qui permet à leurs révoltes de s'unir,

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, f. 31.

<sup>130</sup> Catherine Mavrikakis, *op. cit.*

<sup>131</sup> Ariane Gibeau, *op. cit.*, f. 255.

pour frapper plus fort et ainsi laisser cette colère féminine traverser l'entièreté de l'œuvre.

De plus, puisqu'*Antioche* est une pièce de théâtre, ses possibilités se trouvent surtout au niveau du discours, de la prise de paroles des protagonistes. Celles-ci n'hésitent pas à agir, mais c'est lorsqu'elles confrontent les autres, à travers leurs mots, lorsqu'elles nomment leur colère, que leur agentivité atteint son apogée, tout comme c'est le cas de Pénélope, lorsqu'elle explique sa version des événements entourant la Guerre de Troie. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon affirment d'ailleurs que « le principe constitutif du personnage s'est effectivement affirmé [dans les deux dernières décennies] dans ce qu'il dit, plutôt que dans ce qu'il est ou ce qu'il fait.<sup>132</sup> » Ainsi, le théâtre contemporain met l'accent sur la prise de parole. Le discours se trouve désormais à l'avant-plan et c'est à travers lui que le lectorat peut s'attacher, ou non, aux personnages. Le cœur des protagonistes réside davantage dans leurs mots plutôt que dans leurs actions.

L'insoumission est un trait de caractère déterminant de l'héroïne de Sophocle; nous pouvons en dire de même des protagonistes d'*Antioche*. Par exemple, à un moment de la pièce, Antigone se fait expulser du bal de finissants parce qu'elle a choisi d'interpréter la chanson « Born To Die » de Lana Del Rey, que le directeur a jugée inappropriée pour un tel événement. Elle en parle ainsi avec Jade :

Antigone : Pis c'est tout le temps moi qui mange la merde, même si j'ai raison. Je veux enterrer mon frère : on me punit. Je chante une tonne qui parle de la mort : on me punit. Je veux dire, en quoi cette tonne-là est inappropriée ? Ça dit qu'on est nés pour mourir! C'est vrai!

Jade : Oui. C'est vrai.

Antigone : Mais on sait ben. Il faut pas parler de ça, la mort. C'est pas assez « positif ». Pfft. Crisse que je suis tannée. Je me sens tellement... pognée.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 77.

<sup>133</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 86.

C'est la colère, voire la rancœur d'Antigone qui s'exprime, ici. Ses frustrations accumulées, depuis l'Antiquité grecque (!), se manifestent; elle en a assez de toujours se faire punir, de toujours devoir se taire parce que ce qu'elle dit dérange. Cela revient à ce que Mavrikakis et Gibeau expliquaient dans les citations mentionnées plus haut : la colère des femmes crée un malaise, qu'elles aient raison ou non. Une femme doit s'exprimer de manière gentille, « positive », ce qu'Antigone est incapable de faire : elle souhaite s'affirmer, même si cela dérange et perturbe l'équilibre fragile des sociétés qu'elle traverse. L'agentivité d'Antigone puise sa force dans le fait qu'elle refuse catégoriquement de se taire, peu importe les époques et les générations.

Cette colère, néanmoins, monte d'un cran dans la réécriture de Berthiaume, puisqu'elle se trouve triplée; les colères d'Antigone, d'Inès et de Jade font front commun puisque cette insoumission est ce qui les lie les unes aux autres, malgré leur possible divergence d'opinions et leur incapacité à communiquer parfois. En réunissant par le processus du jeu de rêve mentionné précédemment, les trois protagonistes à la fin de la pièce à Antioche, Berthiaume leur permet de s'unir pour dire leur colère et leur insoumission. Ariane Gibeau affirme d'ailleurs: « Répéter, reprendre les mêmes figures de discours, c'est refuser d'abdiquer et persister à fulminer.<sup>134</sup> » Les trois versions d'Antigone s'unissent dans leur prise de paroles, ce qui leur donne une force nouvelle, une agentivité triplée. C'est du pouvoir de cette union, de la force du chœur de la réécriture de Berthiaume, dont traitera la prochaine section.

### 2.3.2 Le chœur comme force collective

Les trois protagonistes d'*Antioche* montrent bien sûr leurs couleurs à travers leurs interactions avec les autres personnages, mais leurs discours deviennent encore plus puissants à l'aide du processus de narration mobile mentionné précédemment. Lorsqu'elles sortent de leur corps, elles deviennent pratiquement omniscientes et leurs voix sont criantes de vérité puisqu'elles ne rencontrent plus aucune limite. Jean-Pierre

---

<sup>134</sup> Ariane Gibeau, *op. cit.*, p. 255.

Ryngaert et Julie Sermon expliquent d'ailleurs que, dans les réécritures contemporaines, la fonction du chœur varie davantage que dans les œuvres classiques : « Leur composition varie de l'unique au multiple et leurs fonctions rappellent ou s'écartent résolument du chœur mythique, avec une propension au commentaire.<sup>135</sup> » Dans le cas précis d'*Antioche*, les voix du chœur sont multiples; ce sont les trois personnages de Berthiaume qui s'expriment d'une même voix, en sortant de leur corps. Elles n'agissent pas comme instance commentatrice, mais bien comme force narrative qui dénonce les injustices. Pendant le jeu de rêve qui amène les trois protagonistes à Antioche, elles s'expriment ainsi :

Inès : Et les dieux soupirent / Et gémissent / Et déplorent notre monde  
 Jade : Un monde de fatalité / Où tous les choix sont pires / Où tout finit mal / Où les destins sont truqués  
 Antigone : Un moment où les fous et les puissants / Parlent en leur nom / Pour réclamer du sang  
 Inès : Alors soudain / L'un des dieux / Qui ne veut pas s'apitoyer / S'écrie / Un bûcher! / Il faut brûler le monde / Et tout recommencer!<sup>136</sup>

Ici, le chœur s'exprime sous forme dialogique et polyphonique; les trois choreutes ne parlent pas d'une seule et même voix, mais elles complètent les phrases les unes des autres, augmentant en intensité à chacune des paroles. Inès parle ici d'un dieu qui refuserait de s'apitoyer, qui choisirait d'agir, mais c'est plutôt ce qu'elles font, elles; elles choisissent de dénoncer les injustices et de ne jamais se soumettre, peu importe l'autorité qui tente de s'imposer à elles.

Selon Ryngaert et Sermon, la parole est désormais le cœur du théâtre contemporain : « Le "dire" est devenu le seul socle, la seule loi, la seule nécessité de tout un pan du théâtre contemporain.<sup>137</sup> » Bien sûr, les personnages d'*Antioche* posent des actions, en particulier Jade qui décide de voyager jusqu'au Moyen-Orient et Antigone qui choisit d'interpréter une chanson plutôt qu'une autre au bal de finissants. Néanmoins, c'est

<sup>135</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 100.

<sup>136</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 123-124.

<sup>137</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 51.

toujours dans leur prise de parole, et encore plus à travers la narration mobile, que leur agentivité se manifeste le plus. Lorsqu'elles quittent ainsi leur corps, elles n'ont plus de filtre; plus rien ne les retient pour dire la vérité. À l'image de Pénélope qui a attendu d'être aux Enfers pour expliquer sa version des faits de *L'Odyssée* d'Homère, les protagonistes d'*Antioche* ne s'ouvrent véritablement que lorsqu'elles font front commun à travers le langage. Nous avons vu dans le chapitre précédent que la théoricienne féministe Judith Butler considérait le langage comme un instrument. Elle affirme d'ailleurs que le sujet a la possibilité « d'introduire dans le langage la rébellion et la division, de manière à fracturer et à multiplier les significations<sup>138</sup> ». La rébellion et l'insoumission des personnages de Berthiaume prennent de l'ampleur lorsqu'elles s'expriment à travers la narration mobile. Il s'agit d'un pas de plus vers leur agentivité et, lorsqu'elles s'expriment de manière polyphonique, puis ensemble, à la fin, elles disent tout ce qu'elles n'ont pas pu dire; elles montrent qu'elles ne seront jamais à genoux. Le chœur proposé par Berthiaume est donc le principal lieu d'agentivité des protagonistes, puisque c'est à travers lui qu'elles se manifestent le plus, qu'elles dépassent leurs propres limites. Elles se laissent porter, deviennent habitées par des mots pour dire leur colère une fois pour toutes. Le chœur, qu'avait délaissé la modernité théâtrale, est redevenu une force collective possible dans les dernières années. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon expliquent :

Le chœur apparaît comme une nécessité [...] car il découle de la fiction et facilite une écriture alternativement narrative ou plus lyrique, mais toujours très rythmée. Les personnages ne s'y dissolvent pas, ils gagnent une sorte de force collective. [...] Le chœur devient l'utile fourre-tout d'énonciateurs indifférenciés, en lieu et place du personnage disparu. À vrai dire, le chœur n'en a alors plus que les apparences, sous les traits de certains personnages, et constitue le véhicule commode d'une complète liberté d'énonciation et de composition.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 183.

<sup>139</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 104.

La forme du chœur n'est plus aussi stricte qu'elle l'était pendant l'Antiquité grecque; les auteurs et autrices l'utilisent, jouent avec, en font leur outil, mais il crée toujours une force nouvelle, collective, qui donne de multiples possibilités aux personnages. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Ryngaert et Sermon le considèrent comme le principal moteur de liberté d'énonciation et de composition. Dans la pièce de Berthiaume, le chœur permet aux protagonistes de s'unir véritablement, ce qui ne se produit que très peu dans le reste de la pièce. Les différences des personnages les rendent uniques, mais étant toutes des versions de l'héroïne de Sophocle, elles doivent finir par se rejoindre, par connecter d'une façon ou d'une autre, et elles le font par un jeu de rêve à Antioche, dans le brouillage spatio-temporel le plus complet.

Le chœur proposé par Berthiaume se pose comme le lieu principal de l'agentivité des personnages parce qu'il leur permet de se lier les unes aux autres, mais aussi d'enfin laisser aller leurs pensées librement, sans crainte de représailles. Ryngaert et Sermon poursuivent :

C'est que la parole est toujours envisagée [...] comme l'actualisation de l'énonciateur : elle n'a d'autre vérité que celle du sujet (parlant, agissant), qu'elle exprime en même temps qu'il s'exprime. D'une certaine manière, elle est, par essence, performative : elle engage l'être intégralement.<sup>140</sup>

Nous l'avons dit précédemment; un sujet parlant et agissant est inévitablement agentif. Dans le chœur, au théâtre, la parole des personnages se pose toujours au premier plan. Lorsqu'Antigone, Jade et Inès s'expriment à travers la narration mobile, de manière polyphonique, elles s'engagent, performent contre toutes les injustices qu'elles ont vécues et qu'elles continueront de vouloir affronter. Antigone l'a dit : elle souhaite demeurer auprès des autres « filles en crise » et les aider dans leur colère. Son discours va même jusqu'à pouvoir donner espoir à ces filles puisqu'elle affirme : « Pis finalement, je me rends compte que je suis pas dans une tragédie. Parce que ma vie

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 116.

peut continuer.<sup>141</sup> » Ce commentaire d'Antigone peut sembler métatextuel. À travers les mots du personnage de Sophocle, Berthiaume paraît affirmer que la tragédie se termine toujours dans la mort alors que, dans le monde réel, Antigone peut vivre. Cela pourrait donc signifier que les « filles en crise » ne sont pas nécessairement condamnées, qu'elles pourront peut-être trouver leur place, elles aussi.

Ainsi, dans sa réécriture, Berthiaume reprend les principaux thèmes la pièce de Sophocle, comme la colère et l'insoumission, mais elle les réactualise en plus de les partager entre ses trois protagonistes. Elle reprend le chœur antique et le refaçonne, le remodèle, pour que ses héroïnes puissent crier leur vérité, ne plus jamais se taire. En mettant en scène trois versions d'Antigone, elle triple ses possibilités. Si nous revenons aux théories de Lise Gauvin sur les réécritures au féminin, nous pourrions dire que Berthiaume fonctionne par « reprise, répétition et déplacement<sup>142</sup> ». Elle reprend l'héroïne sophocléenne, la multiplie, la déplace dans le monde contemporain et la remet en scène, de trois façons différentes. Selon les types de réécriture définis par Gauvin, la pièce de Berthiaume serait, comme le roman d'Atwood, une coscénarisation puisqu'elle fait coexister l'œuvre originale et l'œuvre nouvelle. Ce faisant, à travers le réagencement des matériaux, et dans la cohabitation des univers de fiction, elle fait émerger une parole renouvelée.

---

<sup>141</sup> Sarah Berthiaume, *op. cit.*, p. 129.

<sup>142</sup> Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 25.

## CONCLUSION

Afin d'analyser ce que rendent possible les réécritures de personnages féminins issus de l'imaginaire de l'Antiquité grecque, nous avons choisi de nous pencher sur les cas de Pénélope et d'Antigone. Pénélope se présentait d'abord comme personnage secondaire de *L'Odyssée* d'Homère alors qu'Antigone, bien que protagoniste, trouvait la mort pour avoir désobéi à son oncle Créon dans la pièce de Sophocle. Les ouvrages de l'Antiquité trouvant toujours des échos de nos jours, entre autres grâce à leurs valeurs universelles ou qui transcendent les époques, font souvent l'objet de réécritures dans le monde contemporain. Cette recherche abordait deux réécritures féministes, *L'Odyssée de Pénélope*, un roman de Margaret Atwood, et *Antioche*, une pièce de théâtre de Sarah Berthiaume. Nous avons compris que, dans les réécritures, les personnages de femmes ne sont plus confinés dans un rôle statique, passif et qu'elles ont désormais accès à davantage de possibilités, en plus de pouvoir faire preuve d'agentivité. Cette agentivité se manifeste évidemment dans les actions prises par les protagonistes, mais davantage à travers leurs discours, leur prise de paroles. C'est par la parole qu'elles parviennent à s'approprier leur récit et à pouvoir espérer bâtir un nouveau chemin accessible pour les femmes du monde contemporain, de façon métatextuelle puisque ce sont les autrices qui forgent cette nouvelle voie à travers les voix de leurs personnages.

La question principale de cette recherche visait à comprendre comment l'agentivité, le rapport à soi et aux autres des personnages féminins s'exprimaient dans ces réécritures contemporaines, en plus de chercher à comprendre les spécificités des formes choisies par les autrices. Faisant écho à la mise de l'avant des mouvements féministes actuels, plusieurs auteurs et autrices cherchent à dépeindre des femmes fortes plutôt que soumises dans leurs ouvrages, même si les œuvres réécrites puisent leurs sources dans des textes rédigés il y a plusieurs siècles. Selon la théoricienne Lori Saint-Martin, les

auteurs et autrices des réécritures qui reprennent ces personnages de femmes pour leur donner une nouvelle voix « [renversent] les situations et [repensent] les règles d'un jeu où les femmes partent toujours perdantes.<sup>143</sup> » Les femmes protagonistes de ces réécritures ne se posent évidemment plus comme perdantes; Atwood et Berthiaume se sont assurées que leurs personnages demeurent celles qui sont en contrôle du récit et des événements.

Nous avons d'abord porté notre attention sur le cas de Pénélope. Pour ce qui est du rapport à son corps, nous avons vu qu'elle ne se pose plus comme la plus « sage » des femmes. Elle fait le choix de demeurer fidèle à Ulysse pendant son absence, mais elle insiste sur le fait que c'est son choix. Elle a parfois pensé prendre un amant, mais elle souhaitait préserver sa réputation plus que tout le reste. Elle n'est donc ni sainte ni débauchée; elle se pose plus comme une femme ordinaire, avec ses failles, ses désirs et ses raisons. Dans la réécriture d'Atwood, sa vie ne tourne plus seulement autour d'Ulysse et de Télémaque. Ils demeurent importants pour elle puisqu'ils restent son mari et son fils, mais elle a d'autres relations. Il y a par exemple son rapport complexe avec Hélène, que Pénélope déteste pour son côté égoïste. Nous avons également vu que la narratrice ressent une certaine jalousie paradoxale envers sa cousine; cette dernière incarne tout ce que Pénélope n'osera jamais être, et elle aurait aimé avoir davantage le regard des hommes sur elle. Elle affirme à plusieurs reprises qu'elle n'aurait pas trahi Ulysse, mais qu'elle se plaît quand même à penser que les prétendants l'admirent; leur convoitise se révèle par contre moins romantique lorsqu'elle réalise qu'ils en ont uniquement après son argent. Finalement, la relation la plus centrale de la réécriture d'Atwood est celle de Pénélope avec ses servantes. Elles sont ses principales alliées lorsqu'elle tisse et détisse son linceul et elle est accablée de chagrin lorsqu'Ulysse et Télémaque les exécutent, à la fin du récit. Atwood a fait le choix de faire de son œuvre un roman à la première personne; le lectorat a donc totalement accès aux pensées de la

---

<sup>143</sup> Lori Saint-Martin, « Quatre femmes et un loup », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *op. cit.*, p. 114.

protagoniste. Elle peut donc justifier ses actions ou ses inactions en tout temps. De plus, Pénélope est morte et s'exprime depuis les Enfers où elle se trouve; rien ne l'empêche plus de donner sa version des faits à un lectorat du 21<sup>e</sup> siècle. Son récit est par ailleurs constamment entrecoupé par le chœur des servantes, chœur qui s'oppose toujours à son discours puisque ces dernières ne comprennent pas qu'elle continue de défendre Ulysse. Cette fidélité envers Ulysse se comprend cependant comme un choix, mûri et réfléchi, de la part de la reine d'Ithaque, et participe ce faisant, pleinement, de l'affirmation de son agentivité.

Antigone, de son côté, se posait déjà comme insoumise dans son récit d'origine, cette indocilité scellant son sort funeste. Dans notre analyse, nous avons choisi de nous concentrer en particulier sur cette insoumission telle qu'elle se manifeste dans les trois déclinaisons du personnage. En plus de l'héroïne de Sophocle, Jade et Inès, créées par Berthiaume, se posent comme de nouvelles versions d'Antigone. Chacune se trouve emprisonnée métaphoriquement, pour des raisons bien différentes. L'héroïne se voit donc multipliée et chacune de ses versions peut incarner son propre discours, sa propre idéologie, tout en se réunissant avec les autres pour exprimer leur colère et leur insoumission. C'est d'ailleurs par le procédé de la narration mobile et sous forme de chœur que leurs prises de parole atteignent leur apogée. Il a été plus difficile de choisir les relations dont nous allons traiter puisque plusieurs d'entre elles sont très importantes. Nous avons largement abordé, dans la première section, la relation conflictuelle mère-fille entre Jade et Inès, alors dans la deuxième section, nous nous sommes d'abord penchées sur la dévotion d'Antigone envers sa famille et les lois divines. Son affrontement avec Créon, dans l'œuvre d'origine, se posait comme inévitable puisqu'elle incarnait les lois familiales alors qu'il incarnait les lois de la Cité. Elle choisit tout de même de mourir plutôt que de se soumettre. Nous avons également abordé la relation de Jade avec le mystérieux H, dont la façon de voir le monde semble le rapprocher des discours et idéologies liées au terrorisme. Il attire tout de même Jade, parce qu'elle cherche à confronter la société de surconsommation dont elle ne parvient

à s'extirper entièrement. Finalement, en nous appuyant sur des lectures féministes de l'imaginaire de la colère des femmes, dans le discours social comme dans le champ de la fiction, nous avons abordé cet aspect qui fait saillie dans *Antioche*. Nous avons vu que, de nos jours, il est encore mal vu pour une fille d'être « en crise », pour reprendre les mots d'Antigone dans la pièce de Berthiaume. Néanmoins, les trois personnages de Berthiaume se permettent de l'être et c'est lorsqu'elles s'expriment sous forme de chœur, hurlant leur rage traversée de désarroi, que leur agentivité se déploie pleinement. Le chœur d'*Antioche* agit à titre de force collective, agentive, qui ne tolère plus de barrière et qui peut défoncer des murs pour dénoncer les injustices, allant même jusqu'à offrir de l'espoir, par-delà la fiction, aux « filles en crise » du monde contemporain.

Nous avons choisi d'aborder les deux œuvres de notre corpus parce qu'elles reprenaient des héroïnes issues de l'imaginaire de l'Antiquité grecque. *L'Odyssée de Pénélope* et *Antioche* ont été réécrites par des autrices contemporaines qui ont choisi d'investir ces deux ouvrages de significations nouvelles. En plus de cela, elles se rejoignent sur plusieurs points. D'abord, selon les travaux de la théoricienne Lise Gauvin, les deux ouvrages constituent des adaptations, aussi appelées coscénarisations, puisque ces œuvres contemporaines s'appuient sur le texte d'origine mais ne s'y restreignent pas. Les récits d'Homère et de Sophocle sont diversement présents dans les réécritures d'Atwood et de Berthiaume; ils font partie du passé des personnages de Pénélope et d'Antigone. Les deux autrices ont choisi de construire leur univers de fiction autour de ceux-ci; Pénélope dévoile, des siècles plus tard, sa version des faits tandis qu'Antigone se sert de ce qu'elle a vécu dans le passé pour comprendre le monde contemporain, plus particulièrement par rapport à la colère et aux « filles en crise ». De plus, l'agentivité des personnages passe surtout par leur prise de parole. D'un côté, Pénélope justifie chacune de ses actions et particulièrement ses inactions en se réappropriant le récit d'Ulysse, en montrant comment elle pensait et agissait pendant son déroulement. Lorsque Pénélope choisit de se taire, ce sont les servantes qui prennent la parole, à travers leur chœur, alors que leurs voix empruntent toujours des

formes différentes. Du côté d'*Antioche*, Antigone, Jade et Inès représentent des femmes fortes, insoumises. Toutes les trois vivent une déception, voire une désillusion, par rapport au monde contemporain. Inès a quitté le Moyen-Orient pour l'Occident, par soif de liberté. C'est néanmoins cette même soif qui pousse sa fille, Jade, vers le Moyen-Orient. Par le procédé du jeu de rêve, une jeune Inès se réunit avec Jade et Antigone à Antioche, lieu intemporel dans lequel les trois personnages ne sont plus entravés et crient leur colère, sans aucune hésitation. C'est également à travers ce chœur, lorsqu'elles s'expriment d'une seule et même voix, que leur agentivité devient maximale.

Les personnages de Pénélope et d'Antigone se présentaient comme très différents dans leur récit d'origine; Pénélope incarnait davantage la femme modèle, passive et soumise, qui vit de l'espoir de revoir son mari, alors qu'Antigone se positionnait déjà comme forte et insoumise, prête à mourir pour ses idées et ses convictions. Si Pénélope est humanisée par Atwood, Antigone gagne officiellement une deuxième vie dans l'œuvre de Berthiaume puisqu'elle choisit de demeurer dans le monde contemporain et de poursuivre ce qu'elle avait commencé afin d'aider les autres filles habitées par la même colère qu'elle. Nous trouvons qu'il était intéressant de mettre en rapport ces deux récits, notamment parce que les personnages différaient sur plusieurs points; cela nous permettait de montrer, selon nous, davantage de possibilités de réécritures que si nous avions analysé deux figures semblables, comme Pénélope et Andromaque, deux épouses fidèles et loyales, ou encore comme Antigone et Cassandre, deux jeunes femmes qui résistent à l'autorité. Beaucoup de personnages féminins issus de l'imaginaire de l'Antiquité grecque auraient pu faire l'objet d'une recherche comme celle-ci, mais nous devons faire un choix et nous avons décidé de nous arrêter sur les cas de Pénélope et d'Antigone.

Nous avons sélectionné un roman et une pièce de théâtre, mais ces formes ne sont pas les seules que peuvent privilégier les auteurs et autrices qui pratiquent la réécriture. Nous avons d'ailleurs déjà entamé une autre réflexion, allant cette fois-ci du côté du

jeu vidéo. En effet, la série *Assassin's Creed* réécrit constamment l'Histoire et *Assassin's Creed Odyssey*, paru en 2018 et dirigé par Jonathan Dumont et Scott Philips, puise sa source dans l'imaginaire de l'Antiquité grecque, plus précisément dans l'imaginaire de la Guerre du Péloponnèse. Tout comme Pénélope et Antigone, la protagoniste, Cassandra, se pose comme un personnage faillible, avec ses forces et ses faiblesses. Il aurait été très intéressant de se pencher sur son cas et sur cette autre forme narrative. Bien que seule Cassandra ait été choisie par les créateurs pour la novellisation du jeu et qu'elle soit la seule mentionnée dans le jeu suivant, *Assassin's Creed Valhalla*, en début de partie, le joueur, la joueuse a le choix d'incarner Cassandra ou son frère, Alexios. Les deux personnages existent dans le jeu et ils ont les mêmes traits de caractère lorsqu'ils sont choisis comme héros ou héroïne; ceux-ci ne sont donc pas influencés par leur genre. Une fois de plus, la réécriture donne de nouvelles possibilités à un personnage féminin puisque Cassandra est à la fois une guerrière et une amante, insoumise et révoltée comme Antigone mais fidèle et rusée comme Pénélope. Dans cette suite à notre réflexion, il sera intéressant de mettre en résonance ces trois personnages.

En conclusion, l'imaginaire de l'Antiquité grecque peut être continuellement réinvesti de significations nouvelles et réadapté par les auteurs et autrices contemporains. Les personnages de femmes sont souvent protagonistes des réécritures, alors qu'ils n'occupaient qu'une infime place dans les œuvres anciennes. Les possibilités des réécritures sont multiples, presque infinies, mais elles privilégient toujours diverses formes de réactualisation afin de s'ancrer dans le monde contemporain et de faire écho avec celui-ci, dégageant ainsi de nouveaux discours. L'agentivité est liée à la capacité d'agir; il peut s'agir de faire le choix d'agir ou de ne pas agir dans un certain contexte. Dans les réécritures contemporaines, les personnages féminins qui font preuve d'agentivité ne sont plus punies; elles peuvent devenir des femmes d'action et prendre la parole sans crainte de représailles. Cette dimension, qui trouve fortement écho à l'intérieur comme à l'extérieur de la fiction, nous paraît inspirante, porteuse d'espoir.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

Atwood, Margaret, *L'Odyssee de Pénélope*, Montréal, Boréal, 2005, 154 p.

Berthiaume, Sarah, *Antioche : tragédie en deux actes*, Montréal, Éditions de Ta Mère, 2017, 132 p.

### Études sur le corpus

Bertin, Raymond, « *Antioche: Emmurées vivantes* », *Jeu, Revue de théâtre*, 2017, en ligne, < <https://revuejeu.org/2017/11/10/antioche-emmurees-vivantes/>>, consulté le 13 septembre 2021

Bolduc, Miriam, « Nuage de cendres » suivi de « Voir à travers les murs : la teichoscopie dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2016, 105 f.

Cyr, Catherine, « Mouvances identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Leboeuf », *Voix et images*, vol. 43, n°1, 2017, p. 79-92.

Dingremont, François, « Pénélope, la meilleure des Achéennes », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°15, 2012, p. 11-40.

Gagnon Dion, Chloé, « "Antioche" – Soigner ses colères, aiguïser sa révolte », *Le Devoir*, 2017, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/512669/antioche-soigner-ses-coleres-aiguïser-sa-revolte>>, consulté le 15 septembre 2021.

Guillemette, Élise, « L'ironie au féminin dans *The Penelopiad* de Margaret Atwood et *Unless* de Carol Shields », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, 90 f.

Le Corre, Élisabeth, « "Et nous voilà comme le chœur antique" : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études littéraires*, vol. 41, n°1, printemps 2010, p. 115-126.

Neethling, Gabrielle, « Margaret Atwood's Exploration of Homer's Penelope in Her Novella *The Penelopiad* », *English Academy Review*, vol. 32, n°2, 2015, p. 115-130.

Riendeau, Pascal, « Mélancolie, nostalgie et disparition », *Voix et image*, vol. 39, n°1, 2013, p. 145-150.

Théâtre Bluff, *Cahier de médiation théâtrale : Antioche*, Montréal, 2017, 47 p.

Théâtre Denise-Pelletier, « Un trio percutant », *Antioche – Capsule 2*, [vidéo], 2016, en ligne, < <https://vimeo.com/218197074> », consulté le 9 septembre 2021.

Vallières, Stéphanie, « La figure de la ville fantôme : tension entre permanence et disparition de la mémoire collective. Le cas de *Villes mortes* (2013) de Sarah Berthiaume », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2015, 133 f.

Wathee-Delmotte, Myriam et Sarah-Anaïs Crevier-Goulet (dir.), « Antigone et la place des morts », *MuseMedusa, Revue de littérature et d'art modernes*, 2016, en ligne, [http://musemedusa.com/dossier\\_4/introduction/](http://musemedusa.com/dossier_4/introduction/), consulté le 13 septembre 2021.

Narrativité, dramaturgie et réécriture

Barbérís, Isabelle, *Théâtre contemporain. Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 208 p.

Farcy, Gérard-Denis (dir.), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, 92 p.

Gauvin, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n°1, 2004, p. 11-28.

Hubert, Marie-Claude (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles », 2006, 316 p.

Perrin, Laurent, « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Durcot, etc. », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°123-124, 2004, p.7-26.

Ponchon, Pierre, « D'un miracle à l'autre : la tragédie grecque et le tragique selon Vernant » *Cahier philosophes*, vol. 4, n°26, 2007, p. 26-41.

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2014 [1991], 164 p.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, 2004, 144 p.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé Poche », 2005, 256 p.

Sermon, Julie et Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, 170 p.

—————, *Théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2012, 240 p.

#### Études féministes et agentivité

Ahmed, Sarah, « Les rabats-joies féministes (et autre sujets obstinés) », *Les cahiers du genre*, n°53, 2012, p. 77-98.

Baril, Audrey, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n°2, 2007, p. 61-87.

Barvosa-Carter, Edwina, « Strange Tempest : Agency, Poststructuralism, and the Shape of Feminist Politics to Come », *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, n°6, 2001, p. 123-137.

Bilot, Mylène, « Des femmes colosses : performer la virilité ? Martin Schoeller, "Female Bodybuilders" », *Recherches féministes*, vol. 27, n°1, 2014, p. 13-29.

Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Éditions du Remue-Méninge, 2013, 324 p.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, [Livre numérique], Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche », 2019 [1990], 285 p.

—————, *Ces corps qui comptent; de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1993], 256 p.

—————, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 287 p.

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Éditions Denoël, coll. « Empreinte », 2019 [2007], 363 p.

Frye, Johanne S. *Living Stories, Telling Lives: Woman and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1986, 264 p.

Gibeau, Ariane, « "Et maintenant la terre tremble" : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2018, 298 f.

Greene, Gayle, *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 302 p.

Maréchal, Mariève, « Agentivité et création : l'enjeu de la représentation du réel dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey », *Postures*, n°15, p. 55-64.

Madhok, Sumi, Anne Philips et Kalpana Wilson, *Gender, Agency and Coercion*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2013, 280 p.

Mavrikakis, Catherine, « Le travail de la colère », *Françoise Stéréo*, n°3 La colère, 2015, en ligne <<http://francoisestereo.com/le-travail-de-la-colere/>>, consulté le 14 septembre 2021.

Lang, Marie-Ève, « L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n°2, 2011, p. 190.

Vasterling, Veronica, « Butler's sophisticated constructionism: a critical assessment », *Indiana University Press Journals*, vol. 14, n°3, 1999, p. 17-38.

#### Sources complémentaires

Allard, Jean-Noël et Pascal Montlahuc, « La construction genrée des émotions dans les mondes grec et romain », *Clio. Femmes, genre, histoire*, vol. 47, 2018, en ligne, <<http://journals.openedition.org/cli/13967>>, consulté le 14 mars 2019.

Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1990 [-335], 213 p.

Calame, Claude, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 1996, 264 p.

Devereux, George, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982, 341 p.

- Frontisi-Ducroux, Françoise, *Ouvrage de dames : Ariane, Hélène, Pénélope* -, Paris, Seuil, 2009, 195 p.
- Homère, *Odyssée*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les classiques de poche », 1996 [-VIII<sup>e</sup> siècle], 542 p.
- Mossé, Claude, *La femme dans la Grèce antique*, Bruxelles, Complexe, 1983, 182 p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Malakoff, Armand Colin, 2002, 447 p.
- Proulx, Geneviève, « Femmes et féminin chez les historiens grecs anciens (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. – II<sup>e</sup> siècle après J.C. »), Thèse de doctorat, Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2008, 313 f.
- Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, coll. « essais et documents », 2017, 366 p.
- Sophocle, *Antigone*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999 [-441], 203 p.