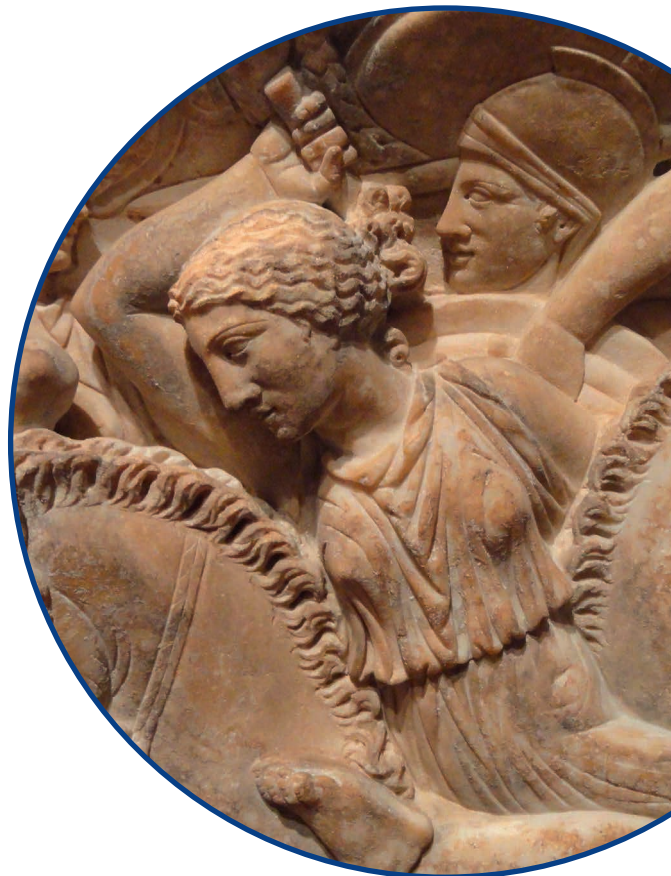


thersites

16/2023



Imprint

Universität Potsdam 2023

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
PD Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

PD Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Left – Amazone zu Pferde, Bronze, Skulptur von Franz von Stuck, 1897, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Abbildung: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_v_Struck_Amazone_Pferd.JPG nach CC BY 3.0 (Hajotthu)

Right – Amazonomachie auf einem römischen Steinsarkophag, ca. 230 n. Chr., Inv. 1932.49, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (MA). Abbildung: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amazonomachy_detail_late_2nd_to_early_3rd_century_AD_front_and_side_of_a_sarcophagus_Roman_Pentelic_marble_-_Sackler_Museum_-_DSCo2390.JPG, nach CC0 1.0 (Daderot)

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

BENOÎT LAUDENBACH

(Sorbonne Université)

Sophocle sur Netflix

Deux cas récents d'utilisation de la tragédie grecque à l'écran

Abstract The paper focuses on two recent occurrences of a Sophoclean drama on screen, *Electra* in the romantic movie *Marriage Story*, and *Philoctetes* in an episode of the mainstream medical series *New Amsterdam*, both productions are currently available on the popular streaming service Netflix. The case studies explore the mechanisms of the use of these dramas and their significance in both productions, showing that they are partly used for their “classical” authority, are deeply integrated within the scenarios, and help to design the narratives, the characters and their (social and personal) relationships.

Keywords Greek tragedy, *Marriage Story*, *New Amsterdam*, Sophocles’ *Electra*, Sophocles’ *Philoctetes*

La tragédie grecque¹ et le cinéma partagent une histoire commune. On a recensé plus de 220 films² représentant ou adaptant d'une manière ou d'une autre une tragédie grecque, qu'il s'agisse d'une des trente-six pièces antiques conservées ou d'un pastiche contemporain. La majeure partie de ces films ont été réalisés après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'au début des années 2000, mais surtout entre le début des années 60 et la fin des années 90. Ils relèvent en général de ce que l'on appelle le cinéma d'auteur ou d'art et essai. Parmi les films ayant obtenu une certaine renommée auprès d'un public large, et une grande reconnaissance de la part des professionnels et des universitaires³, on compte les trois films de Pier Paolo Pasolini, *Œdipe Roi* (1967), *Médée* (1969) et le documentaire *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970), les films de Michael Cacoyannis (*Electre* [1962], *Les Troyennes* [1971] et *Iphigénie* [1977]), et sans doute ceux de Jules Dassin (*Phaedra* [1962] surtout, et *Cri de Femmes* [1978]), moins connus aujourd'hui. Leur succès tenait sans doute autant à leurs qualités intrinsèques et à la personnalité des cinéastes qu'à la notoriété de leurs acteurs principaux, Maria Callas pour *Médée*, Melina Mercouri, Anthony Perkins et Ellen Burstyn pour les films de Jules Dassin. Mais après 2001, rares sont les films adaptant ou utilisant,

1 Nous prenons l'expression « tragédie grecque » dans son sens usuel : le texte des performances tragiques représentées à Athènes au ^ve s. av. J.-C., transmis par la tradition manuscrite médiévale (sept pièces d'Eschyle, huit de Sophocle et vingt-et-une d'Euripide). Pour une définition de la tragédie athénienne, comprise comme « une performance incluse dans un concours musical, lui-même partie d'un rituel religieux », cf. Dupont (2007) 26–29 et 261–274.

2 Chiffre incertain et fluctuant. Liste personnelle constituée par la collation de celle aimablement fournie par H. Verreth, dans un courriel du 1^{er} août 2022 (cf. Verreth [2014] pour la précédente version publiée de sa liste), de Zewadski (2005), des bases de données des sites APGRD et IMBD (mots clefs « Greek Tragedy ») et de découvertes fortuites. Ne sont comptés que les films diffusés à l'écran ou à la télévision, ou dont une copie vidéo est disponible sur le marché ou dans une bibliothèque. Sur environ 220 films répertoriés, 80 au moins sont des captations de représentations théâtrales ou d'opéras, réalisées à des fins d'archivage ou pour la télévision.

3 Pour nous en tenir strictement aux représentations cinématographiques du théâtre athénien, cf. par ex. l'ouvrage pionnier de MacKinnon (1986), McDonald (1991), Winkler (2001, notamment les chapitres III–V (p. 72–117) sur les adaptations de tragédie par Cacoyannis), Berti/García Morcillo (2008, notamment les contributions de L. Spina, p. 57–64, sur le drame satyrique *Hercule Furieux* de Sénèque ; P. Michelakis, p. 75–88, sur les adaptations d'*Œdipe Roi* ; F. Carlà, p. 89–116, sur la filmographie à thème antique de Pasolini), et plus récemment Michelakis (2013), Varmazi (2016).

même partiellement, une tragédie grecque, à l'exception notable de *My Son, My Son, What Have Ye Done*, de Werner Herzog en 2009, d'après *L'Orestie* d'Eschyle⁴.

Il est d'autant plus étonnant de constater une forme de résurgence de la tragédie grecque à l'écran, dans des formats souvent bien moins confidentiels ou élitistes que précédemment, puisque depuis 2017 on compte six films ou séries reposant en tout ou partie sur une tragédie grecque. Parmi ces six « titres », trois au moins ont bénéficié d'une large audience puisqu'ils ont été diffusés, sinon produits, par la plateforme de distribution en *streaming* Netflix : la première saison de la série *Dark* (créée par Baran bo Odar et Jantje Friese, produite par Wiedemann & Berg Television à partir de 2017), le film *Marriage Story*, de Noah Baumbach (produit par Netflix en 2019, sur un scénario du réalisateur, avec Scarlett Johansson et Adam Driver), un épisode de la série médicale *New Amsterdam* (saison 2, épisode 7, « Passé sous silence » [« Good Soldiers »], réalisation de Rachel Leiterman, scénario de Shaun Cassidy, série créée par David Schulner, produite par Mount Moriah, Pico Creek Productions, Universal Television, 2019, et diffusée d'abord sur NBC, puis sur diverses chaînes nationales et sur Netflix depuis le 1^{er} juillet 2021)⁵.

Nous laissons de côté la série *Dark* : les enjeux de l'utilisation de la tragédie grecque y sont spécifiques puisqu'elle met en scène une pièce inventée pour l'occasion⁶. Les deux autres productions audiovisuelles ont comme points com-

4 On compte aussi quelques films explicitement expérimentaux, comme *The Bacchae*, de Brad Mays en 2002 (d'après la mise en scène du même directeur au théâtre en 1997), et ceux de l'artiste Christos Prosylys, dont le long-métrage *Ecstasy* en 2007, également d'après *Les Bacchantes* d'Euripide (cf. <http://www.prosylys.com/films.htm>), ou le documentaire *Le Rêve plus fort que la mort*, de Jean Rouch (2002), évoquant *Les Perses* d'Euripide.

5 Cf. aussi *The Killing of a Sacred Deer*, de Yorgos Lanthimos, avec Colin Farrell et Nicole Kidman (2017, Grèce-Royaume-Uni-États-Unis, prix du scénario au 70^e Festival de Cannes), *Antigone* de Sophie Deraspe (2019, Canada), et *Medea*, d'Alejandro Moreno (2019, Chili).

6 La série file les références au mythe d'Ariane, qui n'a pas fait l'objet d'une tragédie grecque intégralement conservée. Cependant, dans deux épisodes de la saison 1 (ép. 5, « Vérités », 27 min 46 s–30 min 12 s, et ép. 6 « *Sic mundus creatus est* », 29 min 42 s–30 min 11 s et 31 min 40 s–37 min 43 s), on assiste à plusieurs scènes, jouées dans un théâtre, d'une pièce nommée *Ariadna* – le titre est visible sur une affiche dans l'ép. 6 (à 18 min 26 s). Cette pièce pourrait tout à fait passer pour une pièce antique ou pour une de ses réécritures : l'affiche susmentionnée précise qu'il s'agit de « *Ein Drama in 3 Akten* », précision inappropriée à une tragédie grecque.

muns d'être des drames respectant tous les codes du cinéma dit hollywoodien⁷ de façon à toucher le plus grand nombre, d'avoir été diffusées la même année *via* des canaux à très large audience (télévision et plate-forme numérique), et d'utiliser chacune une pièce de Sophocle, *Électre* pour *Marriage Story*, et *Philoctète* pour *New Amsterdam*, pièces par ailleurs assez peu adaptées au cinéma⁸ ; on peut ajouter que dans les deux cas la thématique sociale est présente, quoiqu'elle ne soit pas du tout abordée sous le même angle ni avec le même poids.

Sans doute serait-il intéressant de nous demander si la sortie concomitante de ce film et de cette série à sujet tragique n'est pas simplement fortuite, signe d'un certain air du temps, ou le témoin de la méthode de travail des scénaristes américains, mais nous préférons nous limiter à nous demander comment fonctionne, dans chaque cas, la référence à une tragédie grecque. Que nous en montre-t-on ? Comment nous la montre-t-on ? Quelle fonction occupe-t-elle dans la narration ? En somme, quel est l'effet produit par l'utilisation d'un matériau antique, prévu pour la scène, au sein d'œuvres caractérisées par la modernité de leur format, voire de leur discours ? Nous verrons alors que, dans leur traitement de la tragédie grecque, le film de Baumbach et la série de Shulner ont davantage de points communs, et moins superficiels, qu'il n'y paraît d'abord.

7 Les caractéristiques du cinéma hollywoodien ont été décrites dans Bordwell/Staiger/Thompson (1985) 3–84. La série *New Amsterdam* en adapte les codes au format d'une série et notamment à la multiplication des protagonistes.

8 Pour la réception cinématographique de l'*Électre* de Sophocle, parfois difficile à distinguer de celle de la pièce d'Euripide avec laquelle elle se confond souvent, cf. Finglass (2017), p. 504–505 ; pour celle de *Philoctète*, particulièrement pauvre si l'on excepte le personnage homonyme dans le film d'animation de Walt Disney *Hercule* et ses versions dérivées, cf. Dugdale (2017), p. 137–139.

LA TRAGÉDIE COMME CLEF DE LECTURE D'UN PERSONNAGE : L'ÉLECTRE DE SOPHOCLE DANS *MARRIAGE STORY*

Marriage Story est un drame racontant le divorce houleux d'un couple d'artistes, Nicole et Charlie Barber, qui doivent trouver une solution pour la garde de leur enfant, Henry. Charlie (joué par Adam Driver) est issu d'une famille visiblement pauvre de l'Indiana, marquée par l'alcool et la violence⁹, mais il s'est « fait tout seul » (« *Charlie is self-made* » [6 min 33 s]) pour devenir metteur en scène à New York, ville dont il a adopté tous les codes sociaux (« *And now he's more New Yorker than any New Yorker* » [6 min 51 s]). Il monte des pièces avant-gardistes avec sa propre compagnie qu'il soutient financièrement, et dans laquelle il est parvenu à créer un véritable esprit de troupe, comme une deuxième famille. Il commence à avoir un certain succès. Sa femme, Nicole (interprétée par Scarlett Johansson), est l'actrice principale de la compagnie ; originaire de Los Angeles et issue d'une famille déjà liée au milieu du cinéma, elle avait auparavant acquis une certaine notoriété pour avoir tourné dans une *sitcom* pour adolescents. On apprend au cours du film que si le public est venu aux premières pièces de Charlie, c'est d'abord grâce à cette petite notoriété de Nicole, même s'il est souvent rappelé qu'il est un metteur en scène de talent¹⁰.

À l'origine de la séparation du couple se trouve le désir de Nicole à la fois d'évoluer professionnellement – on lui propose de tourner dans le pilote d'une nouvelle série à Los Angeles – et de se rapprocher de sa famille restée en Californie, tandis que Charlie, dont la nouvelle pièce doit être enfin présentée à Broadway, ne veut quitter ni New York ni sa compagnie. Des intérêts professionnels divergents, sous-tendus par le besoin de reconnaissance de chacun, opposent les deux protagonistes. Cette opposition se focalise sur la garde de leur fils Henry dont les deux parents sont proches. La décision du juge chargé de trancher ce différend déterminera le lieu de vie et peut-être l'avenir professionnel du parent qui n'en aurait pas la garde principale.

Voilà pour l'enjeu de l'intrigue.

⁹ Dans la description que Nicole fait de lui au début du film, elle raconte : « *He told me there was a lot of alcohol and some violence in his childhood* » (6 min 40 s). Toutes les citations suivantes sur Charlie proviennent du même monologue de Nicole.

¹⁰ C'est par exemple l'avis de l'avocate de Nicole, Nora Fanshaw, interprétée par Laura Dern (« *He's very talented* » 22 min 3 s). cf. aussi n. 15.

Le théâtre comme trait d'union entre les personnages

Que vient donc faire dans cette histoire un court extrait d'*Électre* (v. 236–247) de Sophocle ? La question se pose d'autant plus que, si le spectateur voit la pièce dès la première image du film, à aucun moment l'auteur n'est mentionné et ce n'est qu'au détour d'une conversation au premier tiers du film (à 46 min 33 s) que le titre est entendu. Il est donc évident que ce n'est pas pour elle-même que cette pièce apparaît dans le film, puisqu'un spectateur lambda ne la reconnaîtra pas, mais qu'elle est utilisée à des fins dramaturgiques, comme un outil scénaristique, pour ce qu'elle représente, c'est-à-dire pour les connotations que son texte seul et sa mise en scène éveillent dans l'esprit du spectateur. C'est ce mécanisme que nous nous proposons d'étudier.

Le spectateur, donc, voit une mise en scène d'*Électre*, sans le savoir encore, dès la première image. Le film commence en effet par une présentation en voix *off* de chaque personnage par l'autre – d'abord de Nicole par Charlie, puis le contraire – montée sur des images du quotidien. Or, chacune de ces présentations commence par la même scène de répétition théâtrale d'une pièce dont on apprendra par la suite qu'elle sera finalement acceptée à Broadway¹¹. C'est une scène presque muette, où seuls comptent les mouvements corporels des comédiens, et le spectateur ne peut pas du tout y reconnaître une tragédie.

Dans la présentation de Charlie (0 min 19 s–0 min 46 s), on voit d'abord le visage de l'actrice en plan rapproché, sortant de l'ombre pour gagner la lumière des projecteurs, qu'elle regarde. Le plan dure quelques secondes, et seuls la lumière, le vêtement sombre et neutre de Nicole et son visage immobile mais expressif permettent d'identifier qu'on est au théâtre. Dans le dernier temps de la présentation, alors que la voix *off* de Charlie évoque enfin l'activité professionnelle de sa femme et les conditions dans lesquelles elle l'a accompagné à New York, on la voit de nouveau dans la salle de théâtre, éclairage de services allumé, dans un moment de détente collective (3 min 4 s–3 min 19 s), séquence qui enchaîne avec un retour au plan initial sur son visage. Mais, cette fois-ci, on nous montre la suite : Nicole prend son élan et saute sur les épaules d'un autre comédien, avant un nouveau gros plan sur son visage tandis qu'ils font trois pas ainsi. La caméra ne la quitte pas : elle fait une moue dubitative sur les actions qu'elle

¹¹ C'est Franck (Wallace Shawn), un des comédiens, qui l'annonce alors que la troupe se retrouve dans un restaurant après la première (à 11 min). Évidemment, cette annonce est pour le spectateur, car la troupe est déjà au courant.

vient d'enchaîner et on entend les commentaires du Charlie metteur en scène (3 min 20 s–3 min 43 s). La position des deux comédiens semble d'autant plus saugrenue qu'ils ont l'air très sérieux. Charlie, en voix *off*, souligne d'ailleurs que ses « idées (de mise en scène) » sont « folles » et qu'elles sont ce que Nicole « préfère pour comprendre comment exécuter une scène » (« *My crazy ideas are her favorite things to figure out how to execute* » 3 min 23 s) ; le Charlie de la scène en rajoute en lui demandant d'essayer à nouveau « en rampant tout en restant debout » (« *Let's try it... crawling... but also standing* » 3 min 32 s) tandis qu'on la voit l'écouter attentivement et avec un sourire de tendresse. Et il conclut : « Elle est mon actrice préférée » (« *She's my favourite actress* » 3 min 42 s).

Cette séquence se poursuit par un plan rapproché sur le Charlie metteur en scène regardant fixement Nicole (3 min 43 s), sans doute avec admiration et amour, et commence alors la présentation par Nicole de son compagnon. Le plan suivant (3 min 52 s–3 min 57 s), en caméra portée, suit Charlie, dans l'ombre, qui descend les gradins pour rejoindre les comédiens sur scène, presque en vue subjective, pendant que la voix *off* de Nicole insiste sur son opiniâtreté et son indépendance (« *What I love about Charlie ... Charlie is undaunted. He never lets other people's opinions or any set-backs keep him from what he wants to do.* »). Suit une série de scènes de la vie quotidienne, montrant notamment les liens entre Charlie et son fils Henry, puis on revient au monde du théâtre avec tout d'abord une scène montrant la maquette de la scénographie présentée dans la salle de répétition (6 min 32 s–6 min 47 s)¹², puis une autre au théâtre dans un moment de détente faisant écho au plan similaire centré sur Nicole à 3 min 4 s (6 min 47 s–7 min 16 s), et enfin, pour clore la séquence, on revient à la scène de répétition au théâtre que l'on avait vue au tout début du film, notamment à la fin du portrait de Nicole (7 min 16 s–7 min 39 s) : on nous présente d'abord le même gros plan sur le visage fixe de Charlie que l'on avait vu à 3 min 43 s, puis ce qu'il voit (c'est-à-dire la scène vue à 3 min 20 s montrant Nicole sauter sur le dos de l'autre comédien) en vue presque subjective, et enfin Charlie descendre les marches vers la scène et réfléchir devant les comédiens, comme en 3 min 52 s, mais cette fois-ci en contre-champ depuis la scène, c'est-à-dire du point de vue de Nicole. En *off*, on l'entend affirmer sa confiance absolue dans le jugement artistique de son compagnon : « *He's extremely organized and thorough. He's very clear about what*

¹² Cette scénographie présente deux panneaux installés de façon oblique de part et d'autre d'une porte en fond de scène et formant un angle légèrement aigu. Curieusement, dans une scène de négociation entre les avocats et Charlie et Nicole, tournée dans un immeuble à l'architecture particulière, les murs ont une orientation similaire, renforcée par le cadrage.

he wants, unlike me, who can't always tell»¹³. Ces propos contrastent clairement avec la version précédente de la scène qui montrait au contraire un Charlie hésitant, avec des propositions « farfelues » (cf. 3 min 32 s). Les derniers mots, prononcés par Charlie en voix *in* juste avant de descendre les gradins, sont « *Let's stop there* » et mettent justement un terme à la fois à la répétition théâtrale et aux deux portraits.

Ces portraits sont donc construits en parallèle : l'un et l'autre commencent et finissent avec la même scène de répétition théâtrale, et en particulier par un gros plan sur le visage de l'intéressé ; l'un et l'autre contiennent une scène de détente au théâtre, située au même endroit, en avant-dernière position. De son côté, le portrait de Charlie a une structure encore plus clairement circulaire que celui de Nicole, puisqu'il se clôt exactement comme il avait commencé, mais avec un changement de perspective : de la vue subjective de Charlie, on passe à la vue subjective de Nicole. Le jeu des champs/contre-champs et les commentaires croisés en *off*, éventuellement en contradiction avec l'événement montré, révèlent par ailleurs des points de vue parfois divergents sur des événements identiques.

Une analyse plus fine permettrait sûrement de voir les autres parallélismes et jeux de miroir, mais c'est hors de notre propos. Remarquons simplement que, jusqu'à présent, le spectateur ignore encore de quelle pièce il s'agit : il n'en perçoit que l'aspect résolument moderne, voire avant-gardiste, grâce aux éléments de mise en scène et de scénographie qu'on lui montre, et grâce aux commentaires des deux protagonistes. Il comprend aussi l'importance qu'a le théâtre dans leur vie à tous deux, car le montage fait littéralement le lien entre eux : c'est la raison pour laquelle ils sont ensemble et c'est la raison pour laquelle ils se quittent.

Au cours de la scène suivante, qui réunit Charlie et Nicole chez un conseiller conjugal (7 min 39–9 min 22 s), on apprend que ces voix *off* étaient en réalité des textes écrits par chacun, qui auraient dû être lus directement à l'autre au cours d'une séance de thérapie – lecture qui n'aura finalement pas lieu en raison du refus catégorique de Nicole, si bien que le spectateur comprend *a posteriori*

¹³ Ces lignes de texte sont absentes du script à ce moment du film, mais apparaissent dans une des scènes finales, lorsque Charlie découvre le texte écrit par Nicole (2 h 09 min 38 s). Le scénario, signé du réalisateur Noah Baumbach, n'est pas réellement édité, mais il a été diffusé. Il est disponible sur plusieurs sites en ligne, par ex. ici : <https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/marriage-story-ampas-script.pdf> (s. d.). Rien n'authentifie ce script, mais les différences avec le film, difficilement imputables à des erreurs de transcription par exemple, tend à prouver qu'il s'agit bien du scénario original.

qu'il n'avait entendu qu'une sorte de monologue intérieur. Cette compréhension à posteriori crée un effet soudain de dissonance, représentatif de la discorde qui règne au sein du couple, y compris – et surtout – face au thérapeute, et contrastant fortement avec les scènes d'ouverture.

Dans la scène suivante (9 min 23 s–10 min 8 s), qui commence avec un *cut* dont la brutalité imite le claquement de la porte lorsque Nicole quitte le cabinet, nous retrouvons ce qui unit les deux personnages, le théâtre. Il s'agit de la représentation publique d'*Électre*, la dernière de Nicole avant qu'elle ne gagne la Californie, et la seule que le spectateur verra avec le texte de Sophocle. On distingue dans la pénombre le public d'un théâtre vu de face, donc du point de vue des comédiens, et l'on entend Nicole réciter un monologue – le plan suivant prend un peu plus de champ et inclut les comédiens vus de dos. Ceux-ci sont au sol, en train de se relever doucement. Nicole est au centre, vêtue d'une robe rouge, tandis que les autres portent des vêtements sombres. Un comédien tend une perche micro à l'actrice. Les voix sont confuses, et l'on finit par comprendre que le texte dramatique est redoublé : prononcé sur scène par Nicole, d'un ton grave assez calme mais pas neutre, il s'accompagne d'un enregistrement vidéo que l'on voit à partir de 9 min 25 s ; le son, légèrement plus aigu, est moins audible, mais l'expression y est beaucoup plus véhémence. Les plans suivants révèlent l'ensemble du plateau de scène, équipé de deux grands écrans côté cour et côté jardin, sur lesquels sont projetés la même vidéo en noir et blanc d'un visage en gros plan, celui d'une femme tellement en colère que ses traits ne ressemblent pas à ceux de Nicole. Le script précise d'ailleurs à cet endroit : « *On stage, she delivers her lines in an almost life-less way while the video Nicole is very animated and emotional* » (p. 11). Le texte que l'on entend, par son vocabulaire et son niveau de langue élevé notamment, peut être qualifié de tragique, au sens commun du terme, un texte ancien, qui pourrait être n'importe lequel, aussi bien une pièce antique, grecque ou romaine, que du Shakespeare. Ce n'est que bien plus tard que l'on aura la confirmation, de la bouche de Charlie discutant avec son premier avocat Jay Marotta, qu'il s'agit d'une *Électre* (46 min 33 s)¹⁴. À aucun moment du film l'auteur n'est mentionné.

14 Le script (Baumbach [2019] 29) faisait dire à Nora, l'avocate de Nicole, qu'elle avait vu *Électre* à New York (« *I loved All Over The Girl but the theater stuff too. I saw Electra* »), mais la phrase n'a pas été conservée, peut-être parce qu'elle devait parler en même temps que Nicole disait « *You've seen the theater stuff?* » (21 min 45 s). Le titre est mentionné une seule autre fois, lorsque Charlie est confronté à l'évaluatrice judiciaire (1 h 48 min 55 s).

Charlie est presque absent de cette scène, car on ne l'aperçoit qu'une fois prenant quelques notes, baigné dans le rouge sang de l'éclairage, mais on y voit tout de même le résultat de son travail, ou plutôt du travail collectif du couple et de la troupe en général. La représentation est le résultat *final* de leur travail commun, dans tous les sens du terme : fin des répétitions et fin de la collaboration et de la vie commune dans une sorte d'apothéose artistique. Une fois les amants définitivement séparés, il n'est plus guère question de théâtre dans la suite du film, même si la pièce est parfois évoquée : un passage montre une répétition avec la nouvelle *Électre*¹⁵, ou bien la mention de Broadway sert à justifier, dans la trame narrative, les allers-retours de Charlie¹⁶ ou son talent, même non reconnu¹⁷. C'est pourquoi cette scène de la représentation théâtrale nous semble significative pour chacun des deux personnages – mais surtout pour Nicole.

La tragédie grecque comme facteur de distinction pour Charlie

Avec cette scène, le spectateur a la confirmation que Charlie est un metteur en scène très moderne, qui sait jouer avec les éclairages et la couleur (la lumière se teinte progressivement du même rouge sang que la robe de Nicole), utilise la technologie (vidéo, écrans, micro), et dirige ses acteurs d'une façon inattendue (trois hommes chargent Nicole dans leur bras et l'emmènent vers le fond de scène tandis qu'elle continue à parler dans le micro qu'on lui tend ; d'autres personnages, féminins, sont assis par terre). L'aspect « petit budget », dans un petit théâtre, va aussi dans le sens d'une mise en scène avant-gardiste¹⁸. Celle-ci contraste fortement avec le rythme du texte, son champ lexical – tragique, classique, en tout cas sérieux – et la diction de l'actrice. On notera que la mise en scène conserve certains traits de la tragédie grecque, comme la présence

15 48 min 48 s–50 min 24.

16 Par ex. dans un dialogue entre Charlie et son fils (1 h 9 min 50 s), ou lors de la dispute centrale entre Nicole et Charlie (1 h 36 min 47 s).

17 Par ex. lorsque Charlie, Nicole et leurs avocats négocient (1 h 16 min 5 s–1 h 16 min 47 s). On y apprend que la pièce n'a pas marché à Broadway.

18 Lors du débat contradictoire au tribunal entre les parties, le théâtre de Charlie est explicitement qualifié « [d']*avant-garde* » par son avocat Jay Marotta, tandis que l'avocate de Nicole, Nora Fenshaw, en parle comme de « *little theater* » (1 h 25 min 35 s–1 h 26 min 47 s).

d'un chœur avec lequel dialogue Électre, même si ce n'est que gestuellement ; l'écran sur lequel se projette le visage de Nicole pourrait être une équivalence du masque¹⁹. Cette tension, ou cet entrelacement, entre des aspects classiques et d'autres résolument modernes reflète la personnalité de Charlie qui a dû s'approprier des codes socio-culturels qui n'étaient pas les siens pour réussir dans le milieu artistique new-yorkais, codes fondés sur une culture classique et une ambition modernisante.

Deux autres moments semblent particulièrement significatifs pour illustrer la personnalité de Charlie : lorsqu'il évoque la pièce devant son premier avocat, Jay Marotta (44 min 9 s–48 min 48 s), puis à nouveau devant une experte chargée par le juge d'évaluer la relation de Charlie avec Henry (1 h 46 min 35 s–1 h 55 min 17 s), c'est-à-dire, dans les deux cas, devant une figure d'autorité, ou du moins ayant une possible influence sur la garde de son fils.

Jay Marotta est un avocat qui semble avoir tous les clichés du Californien, comme Charlie a ceux du New-yorkais : grisonnant mais le teint bronzé, massif, impétueux, élégant, assez arrogant, à la limite de la grossièreté quand il se trompe sur le prénom de Henry ou déchiffre avec peine le nom de la compagnie de théâtre dans son dossier ; il respire le succès dans son cabinet luxueux à la vue aussi élevée sur la ville que ses honoraires et l'humour douteux de son adjoint. Il a le ton péremptoire, mène la conversation, est souvent en mouvement : les trois quarts du temps, il est debout, tandis que Charlie est assis, hésitant et gentil. Il occupe ainsi une nette position de supériorité. Au moment où il se rend compte que Charlie est metteur en scène et où il demande s'il a pu voir une de ses pièces, celui-ci répond avec un petit sourire : « *Our production of Electra is moving to Broadway ... which is exciting* » (46 min 33 s) – pour le spectateur, c'est la première mention du titre. Mais la seule réaction de Marotta, immédiate, est de s'inquiéter de l'argent : « *We have to make sure that money is protected ...* » (46 min 29 s).

L'évaluatrice des affaires familiales, Nancy Katz, est tout le contraire : petite, jupe longue mal assortie à sa veste brune, un peu pincée mais modeste (elle ne demande à boire qu'un verre d'eau), voix monocorde, nasillarde et légèrement traînante. Elle ne sait où se mettre et de fait elle bouge peu, restant souvent assise, très droite, le regard fixe. Cette fois, c'est Charlie qui bouge, mais c'est elle qui pose les questions. Lorsqu'elle lui demande pourquoi, lors d'une visite à Los

19 Dans la mesure où le personnage à l'écran semble avoir une expression plus sincère, c'est peut-être le personnage sur scène qui, face au public, présente un « masque » plus impassible.

Angeles, il est reparti un jeudi sans rester pour le week-end, il lui répond : « *On that time, I had tech for Electra in New York* » (1 h 48 min 52 s). Suit un petit qui-proquo, car Nancy Katz ne comprend pas de quoi il s'agit (« *What's that ?* »), ce à quoi Charlie répond « *It was my Broadway debut* », croyant que la question portait sur l'événement, alors que l'évaluatrice voulait seulement connaître la signification du mot *tech* (scénographie). Comprenant sa méprise, Charlie commence à le lui expliquer, mais elle l'interrompt pour reprendre son interrogatoire sur son emploi du temps, moins intéressée par la carrière artistique de Charlie que par la routine familiale.

Dans ces deux passages, la référence à sa mise en scène d'*Électre* joue le même rôle pour Charlie : c'est un outil qu'il utilise pour se distinguer, pour se hisser au-dessus de sa condition et se placer au niveau de son interlocuteur, ou au-dessus, – rappelons qu'il est parti de rien. Face à l'avocat, la mention de la pièce par son titre classique à consonance grecque et par son lieu de production internationalement reconnu, Broadway, est le seul moment où Charlie peut s'affirmer en mettant en avant non seulement son succès artistique mais aussi son capital culturel, à défaut de pouvoir se prévaloir d'un capital économique²⁰. Il ne précise même pas le nom de l'auteur, Sophocle. D'un point de vue extradiégétique, ce n'est peut-être pas utile puisque le nom de la pièce suffit à la classer comme une pièce antique, intellectuelle, peu importe qu'elle soit de Sophocle, d'Euripide ou de qui que ce soit. On exclura une omission en raison du montage, puisque le nom de Sophocle n'apparaît pas une seule fois dans le scénario. Mais d'un point de vue intradiégétique, on peut se demander s'il n'y a pas un effet voulu par cette omission. Et cet effet est ambivalent : d'une part on peut y voir une tentative de connivence entre Charlie et l'avocat (il n'est même pas nécessaire de mentionner Sophocle, tant il est évident qu'il ne peut s'agir que de cette version qui passe pour être la meilleure²¹), mais d'autre part, ce peut aussi être une tentative supplémentaire de Charlie pour se montrer un peu supérieur à l'avocat, pour se distinguer, voire pour se montrer légèrement méprisant (il est inutile de citer un nom d'auteur grec compliqué à quelqu'un qui n'est même pas capable

20 « *I can't even close to afford this* », conclut-il son entrevue avec l'avocat (1 h 55 min 17 s).

21 À ce sujet, cf. par ex. l'opinion de Hugh Lloyd Jones après avoir vu l'adaptation d'*Electre* d'Euripide par Michel Cacoyannis en 1962 : « *I am a keen filmgoer (...) and <Electra> is certainly the best film of a classic I've ever seen. Cacoyannis has a touch of genius. He's kept the spirit of Euripides' play and put it into film terms. In fact, he may have improved it. I used to think Sophocles' version of <Electra>, with its wonderful poetry, was the better play of the two – but now I've seen this film I'm not so sure* » (cité par Ardagh [1963] 21).

de lire correctement le nom de la troupe de théâtre en anglais²²). Quoi qu'il en soit, cette tentative de distinction de Charlie auprès de l'avocat est un échec, puisque ce dernier n'y prête guère attention et que Charlie préfère consulter un de ses confrères faute de moyens.

Ce n'est guère plus concluant face à l'évaluatrice. Dans ce cas, Charlie semble en meilleure posture puisque Nancy Kraft n'a ni la stature ni la prestance de Jay Marotta. S'il a là encore le capital culturel et si le capital économique importe moins, il doit cependant convaincre l'évaluatrice qu'il peut et sait s'occuper de Henry, et c'est bien elle qui mène l'entretien tandis que lui ne fait qu'enchaîner les maladresses, jusqu'à se blesser par inadvertance. Quand il ne comprend pas que Nancy Katz ignore le vocabulaire technique d'une mise en scène, préférant mettre en avant sa réussite (« *Broadway debut* ») et qu'il se lance dans une longue explication vite interrompue, c'est une de ces maladresses qui pourraient passer pour de l'arrogance.

En somme, l'utilisation d'une tragédie grecque dans le film contribue à caractériser le personnage de Charlie : elle le situe socialement (un artiste montant, sans le sou, parti de rien mais cultivé), artistiquement (un metteur en scène avant-gardiste) et psychologiquement, comme un personnage en décalage perpétuel avec les autres, et en particulier avec les représentants des institutions sociétales, cherchant sa place dans la société comme il la cherche dans le pays, entre New York et Los Angeles. N'importe quelle pièce de théâtre que l'on pourrait ranger parmi les classiques aurait pu jouer ce rôle²³. Mais on verra que le choix de l'*Électre* de Sophocle n'est pas anodin, si l'on regarde à présent comment elle résonne avec le personnage de Nicole.

22 La troupe se nomme *Exit Ghost* (Le fantôme sort [de scène]), mais Jay Marotta l'écorche ostensiblement en *Exit Goat* (La chèvre sort) en lisant son nom dans le dossier (46 min 21 s).

23 À 1 h 48 min 8 s, il mentionne le titre et l'auteur de sa création en cours, cette fois-ci germanique mais sans doute moins connue encore qu'*Électre*, « *Kasimir and Karoline by Ödön von Horvath* », qui joue exactement le même rôle.

L'Électre de Sophocle comme clef de lecture du personnage de Nicole

Charlie a choisi de monter la pièce de Sophocle et Nicole l'a suivi dans ce projet. Les deux portraits liminaires la présentent d'ailleurs comme le suivant en toute chose, jusqu'à New York, et tout l'enjeu du film est de montrer comment, progressivement, elle s'affirme et s'émancipe, d'un point de vue personnel mais surtout artistique. Dans la scène où le couple est réuni chez le thérapeute (7 min 39–9 min 22 s), Nicole semble très affectée par la situation : sa respiration est agitée, ses traits tirés et tendus, son regard renfermé, ses propos marqués par la répétition des négations (« *I'm **not** going to read this out loud... I **don't** like what I wrote... I'm **not** going to... I **don't** want to hear Charlie's ...* »). Elle n'a visiblement aucune envie d'arrondir les angles avec Charlie. En face, celui-ci paraît au contraire ouvert, amène et disposé à lire son texte ; le thérapeute acquiesce à tout ce qu'il dit et réciproquement, au point que Nicole ne tient plus et s'emporte, surtout verbalement (« *Well, I think I'm going to go if you two are going to just sit around and suck each other's dicks!* »), puis part en claquant la porte, dont le son coïncide avec un *cut*. C'est une Nicole bien différente du portrait flatteur qu'en avait fait Charlie que le spectateur voit là. Or, cette ambivalence de la personnalité de Nicole apparaît tout particulièrement dans le monologue d'Électre qu'elle joue sur scène et qui acquiert une véritable signification métadiégétique.

Dans le scénario, ce monologue n'apparaît que sous la forme d'une description, le texte lui-même est absent²⁴. Il faut pourtant admettre que quelqu'un, vraisemblablement le réalisateur et scénariste Noah Baumbach, a choisi un ex-

24 « *Audience members watch, rapt. Nicole is on-stage in a red dress. A black and white video of her face projected on either side of her. On stage, she delivers her lines in an almost life-less way while the video Nicole is very animated and emotional.*

Charlie sits in the back of the theatre – she can't see his face, but she knows where he is.

She continues speaking, looking into the audience when several bodies approach her, turn her to her side and carry her off like a stiff rolled-up rug.

Charlie sees her looking and is sad and disturbed and stops writing his notes for a moment.

Behind her, a portal opens up, the stage is awash in red light and the company members carry her through the door » Baumbach (2019) 11. Cette description est en tout point conforme au film. C'est peut-être parce que le texte de la pièce est absent qu'il n'est pas traduit dans la version sous-titrée de Netflix ; en revanche, il est naturellement doublé dans la version française, dans une traduction assez littérale de l'anglais, avec d'ailleurs une erreur liée à une confusion phonétique (« Dois-je sentir [= *feel*] mon père ... » en face de « *Shall I fail* [= faillir à] *my father ...* », ce qui n'a guère de sens).

trait spécifique de l'*Électre* de Sophocle, et ce à dessein. Il vaut donc la peine de se pencher sur ce texte et de voir la manière dont il a été utilisé dans le film. Il s'agit des vers 236–247 de la pièce antique, dans la traduction de Davidson Raeburn (2008). Voici les deux versions, avec leurs traductions françaises respectives :

Καὶ τί μέτρον κακότατος ἔφυ; φέρε,	236
πῶς ἐπὶ τοῖς φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν;	
ἐν τίνι τοῦτ' ἔβλαστ' ἀνθρώπων;	
Μήτ' εἶην ἔντιμος τούτοις,	
μήτ', εἴ τω πρόσκειμαι χρηστῶ,	240
ξυνναίοιμ' εὐκῆλος, γονέων	
ἐκτίμους ἴσχουσα πτέρυγας	
ὄξυτόνων γόων.	
Εἰ γὰρ ὁ μὲν θανῶν γὰρ τε καὶ οὐδὲν ὦν	245
κείσεται τάλας,	
οἱ δὲ μὴ πάλιν	
δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,	
[ἔρροι τ' ἄν αἰδῶς	
ἀπάντων τ' εὐσέβεια θνατῶν] ²⁵	250

Et l'infortune, elle, a-t-elle une mesure ? Voyons,
 Comment négliger les trépassés peut-il être beau ?
 Est-il des gens en qui l'idée a pu germer ?
 Je serais sans valeur à leurs yeux,
 et, si j'ai encore quelque dignité,
 je ne pourrais vivre non plus la paix au cœur avec eux,
 coupant – déshonneur pour mon père – les ailes de mes sanglots aigus.
 Si ce malheureux mort devait rester couché,
 Simple cendre et réduit au néant,
 Sans que les assassins
 Ne paient le sang par le sang,
 [c'en serait fait à jamais pour les hommes
 de toute conscience, de toute piété.]

²⁵ Ces deux derniers vers sont absents du film, mais je les ajoute ici pour la cohérence du texte et le commentaire.

Sophocle, *Électre*, v. 236–249 (éd. H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson, 1990, rev. ed. 1992), trad. d'après Dain/Mazon (1958) et Renault (2006).

*How can this evil allow moderation ?*²⁶ 236
How can it be right to betray the departed ?
How is it human to be so faithless ?
I want no praise from impious men.
No home with them of quiet ease. 240
*[If]*²⁷ *Noble blood still runs in my veins.*
Shall I fail my father stifling my cries,
clipping the wings of grief?
Must his corpse in the ground 245
wretchedly waste away,
feebly count for nothing ?
Must his killers gloat,
*-never to pay with blood for blood ?*²⁸
[Then death to conscience,
And man's fear of god is all forgotten.] 250

Comment ce mal permet-il la moindre modération ?
Comment peut-il être juste de trahir les disparus ?
En quoi est-ce humain d'être aussi infidèle ?
Je ne veux pas de louanges venant d'hommes impies.
Avec eux, pas de maison de tranquille assurance.
[Si] Un sang noble coule encore dans mes veines,
dois-je abandonner mon père, étouffer mes cris,
couper les ailes du chagrin ?
Son cadavre dans le sol doit-il
s'enfoncer misérablement,
ne compter pour rien ?

26 Vers entendu d'abord clairement dans la vidéo, puis sur scène.

27 Mot omis dans le film par cohérence grammaticale avec la suppression des derniers vers. La fin de ce v. 241 est ponctué d'une virgule.

28 Ces deux derniers vers sont entendus d'abord clairement dans la vidéo, puis sur scène.

Ses assassins doivent-ils exulter,
 ne jamais payer le sang par le sang ?
 [Alors mort à la conscience,
 et la crainte de l'homme pour dieu est totalement oubliée]

Sophocle, *Électre*, v. 236–247, trad. Raeburn (2008)²⁹.

Contrairement à ce que la mise en scène laisse entendre, avec la sortie du personnage théâtral dans les bras de ses camarades tandis que le reste du chœur le regarde s'éloigner, il ne s'agit ni de la fin de la pièce, ni même de la fin d'une scène exigeant cette sortie de la part du personnage d'Électre. Il s'agit tout de même d'une fin, celle de la *parodos* du chœur en forme de *kommos* avec Électre³⁰ dont on entend la réplique finale amputée des deux derniers vers, juste avant que le chœur ne signale l'arrivée de Chrysothémis avec qui Électre dialoguera immédiatement après dans le premier épisode. Le personnage d'Électre n'a donc pas à quitter la scène, mais le personnage de Nicole, lui, quitte définitivement la production théâtrale puisqu'il s'agit de sa dernière représentation avant son départ pour Los Angeles : la séquence montre moins un moment particulier de la pièce de Sophocle qu'elle n'est symbolique d'un moment de la vie personnelle et professionnelle de Nicole.

La traduction de Davidson Raeburn choisie pour le film est en vers, si bien qu'elle est assez éloignée de la lettre du texte de Sophocle, mais elle essaie d'en rendre la structure et la puissance poétiques³¹. Elle apporte souvent des précisions là où le texte original reste vague : par exemple, face au grec ἀμελεῖν

²⁹ Je donne, légèrement modifiée, la transcription du doublage français adaptée par Patrick Taieb.

³⁰ Sur l'analyse de cette scène dans la pièce de Sophocle, cf. par ex. Dupont (2001) 105–106, Dupont (2007) 284–285, et dans une perspective plus classique Sabiani (2018) 44–56.

³¹ Voici comment D. Raeburn explique ses principes de traduction, notamment des parties chantées : « *In translating to choral odes, I have departed from the practice of most modern translators into English and aimed at as close a replication as was possible of the ancient Greek metrical structure. (...) I have therefore attempted to interpret this [c-à-d la structure rythmique des vers] by composing an < isometric > version, in which the original patterns of long and short syllables that define the rhythm in the original Greek are echoed in English by corresponding patterns of heavy and light syllables. (...) Where possible, I tried to find groups of English words which fell naturally into the rhythmical phrases of the Greek choral text. Sometimes, how-*

(négliger, v. 237), l'anglais donne *betray* (trahir) ; face au pronom démonstratif neutre τοῦτ' (cela, v. 238, renvoyant au sentiment exprimé dans les deux vers précédents), l'anglais donne *it* mais explicite le sentiment avec le mot *faithless* (sans foi, infidèle) ; de même, au vers suivant, le grec emploie le même pronom τούτοις (en eux), que l'anglais glose en *impious men* (hommes impies) alors que la notion d'impiété n'est que sous-entendue dans le texte. Enfin, au v. 237, notons que le mot *departed* (défunts, disparus) est certes assez semblable au sens du mot grec φθιμένοις, rare et poétique, mais qu'il comporte tout de même en lui l'écho d'un simple départ (*to depart*), d'abandon.

Cette traduction met donc en avant l'idée de trahison et de manquement à la parole donnée, moins visible dans le texte original, et accentue ainsi l'effet dramatique de la scène. Ce phénomène est encore renforcé par le choix du scénariste de supprimer l'expression de l'hypothèse (*if*) et les deux derniers vers, ce qui enlève la possibilité du retour de l'honneur et de la piété avec l'exécution d'un geste correct – soit, pour Électre, venger son père. La séquence se termine, le personnage quitte la scène, et Nicole quitte Charlie, sur l'idée de la réciprocité dans le châtement.

D'une certaine manière, on peut considérer que le sens précis des phrases n'est guère important, puisqu'à ce moment-là le spectateur ne sait ni de quelle pièce il s'agit, ni de quel personnage, ni de quel moment de la pièce : on ne cherche pas forcément à comprendre un texte un peu obscur, on se laisse bercer par le rythme, la poésie et l'intention de la comédienne³². Mais il est certain que les mots de la traduction choisie font écho à différents aspects du film : par exemple *betray*, *faithless*, *impious* rappellent le sentiment de trahison que peut ressentir Nicole vis-à-vis de Charlie qui l'a trompée et lui a fait des promesses qu'il n'a pas tenues (s'installer à Los Angeles, plus près de la famille de Nicole, par exemple) ; *moderation*, *departed*, *no home of quiet ease* évoquent eux le problème du lieu de vie du couple, leur cohabitation tranquille impossible et donc le départ de Nicole.

Au texte de la tragédie se superpose sa double performance, par Nicole sur scène, avec une intonation relativement calme mais pas tout à fait neutre, et par Nicole sur l'écran vidéo qui la montre beaucoup plus emportée. Cette double

ever, Sophocles contrived special effects (reflected, probably, in his choreography) which can only be demonstrated in English through the use of accents to mark the pulse or fall of the foot in the dance » Raeburn (2008) xli.

³² Au point que l'erreur de traduction dans le doublage français passe inaperçue.

performance fonctionne en réalité comme une clef de lecture du personnage de Nicole qui, au moins au début, malgré son visage impassible en public, déborde en privé d'un trop plein d'émotions. De la même façon, lors de la séquence suivante, dans un bar après la représentation, Nicole affiche une bonne humeur de circonstance et un sourire poli lorsqu'un des comédiens évoque son départ (10 min 49 s). Cette dualité apparaît aussi lorsque, de retour à la maison, dans le salon, elle montre un visage fermé et peu réactif lorsque Charlie lui fait deux notes de mise en scène (13 min 39 s–14 min 42 s), mais elle ne parvient pas à retenir ses sanglots lorsqu'elle se retrouve seule dans le couloir (14 min 43 s–15 min 15 s). Notons que l'ambivalence du personnage peut fonctionner dans l'autre sens : dans sa lecture intérieure du portrait de Charlie, Nicole était très calme, alors qu'elle éclate de colère chez le conseiller conjugal.

Si l'on se rappelle que l'*hypocritēs*, l'acteur tragique grec, est celui qui vit sous un masque, on peut dire que Nicole porte en public et sur scène le masque de l'impassibilité, tandis que la projection vidéo donnerait à voir son visage réel, tout comme les injures dont elle gratifie le thérapeute et son mari témoigneraient de son désir de ne plus être, justement, hypocrite en laissant faire les choses et les autres ; au contraire elle voudrait exprimer franchement et crûment le fond de sa pensée et vivre sa vie à sa guise. En somme, on peut dire que Nicole, au début du film, est comme le personnage d'Électre tel qu'il apparaît dans l'extrait de Sophocle. C'est une femme pleine de doutes, dépendante des autres, et notamment de Charlie, comme Électre l'est de Clytemnestre et d'Égisthe ou d'Oreste³³. Elle passe alors à une deuxième étape où elle est reconnue comme une bonne mère et une bonne actrice pouvant aider les scénaristes (20 min 21 s), et enfin comme une professionnelle autonome qui réalise ses propres films et gagne des prix (2 h 5 min). Au contraire d'Électre (la « femme-sans-lit », ἄ-λέκτρον), c'est en étant indépendante de tout lien conjugal qu'elle se réalise, en tant que femme sans doute mais surtout en tant qu'artiste.

La présence de la tragédie grecque dans *Marriage Story* peut paraître au premier abord discrète, voire anecdotique : jamais nommé comme tel, le texte de Sophocle n'occupe qu'à peine une minute du film. Cette présence se dilue d'ailleurs au fur et mesure que l'histoire avance et s'éloigne du moment de la production de la pièce à Broadway. Cependant, l'utilisation qui en est faite est tout sauf

33 D'après Dupont (2007) 274–275, elle n'occupe aucune fonction dramaturgique chez Sophocle, au contraire des Électre d'Eschyle ou d'Euripide.

anodine. Tant au niveau de l'écriture du scénario que de la réalisation, l'*Électre* de Sophocle possède un véritable rôle narratif dès la première image du film : elle contribue à associer étroitement les deux protagonistes et à caractériser leur psychologie, de manière différente, avec un aspect plus social chez Charlie et plus intime, peut-être plus fondamental, chez Nicole. Par ailleurs, dans un film où abondent les allusions plus ou moins directes au théâtre, au cinéma et à la télévision³⁴, la référence à la tragédie grecque l'inscrit dans la généalogie longue des arts de l'acteur.

PHILOCTÈTE À L'HÔPITAL : LA TRAGÉDIE COMME SUPPORT DE L'INTRIGUE

La tragédie grecque joue en revanche un rôle primordial dans l'épisode 7 de la saison 2 de la série *New Amsterdam*, intitulé « *Good Soldiers* » (« Passé sous silence » dans sa traduction française ; réal. Rachel Leiterman, scénario Shaun Cassidy). La série, créée par David Schulner en 2018, n'est pas une production de Netflix, mais la plateforme numérique la diffuse depuis le 1^{er} juillet 2021. C'est une production Mount Moriah, Pico Creek Productions, Universal Television pour la chaîne américaine NBC. Il s'agit d'une série hospitalière dans la lignée d'*Urgences* (1994–2009) ou de *Grey's Anatomy* (depuis 2005), mais plus mélodramatique. Elle raconte l'histoire du docteur Max Goodwin (Ryan Eggold) à partir du moment où il accède à la direction médicale de l'hôpital New Amsterdam de New York, hôpital en sous-financement chronique qu'il veut réorganiser avec la force de son enthousiasme désintéressé et de ses bons sentiments, et l'appui de quelques-uns de ses collègues travaillant dans différents services. Dans chaque épisode s'entrecroisent quelques jours de leur vie professionnelle et personnelle, en développant pour chaque protagoniste des arcs narratifs qui courent sou-

34 Cf. par ex. la *sit-com* dans laquelle Nicole avait joué à ses débuts (3 min), les déguisements en l'Homme invisible de Charlie, en Frankenstein de Henry (il préférera un costume de ninja) et de Nicole en David Bowie pour Halloween (1 h 05 min 23 s–1 h 08 min 32 s), les quelques scènes chantées ou dansées, comme dans une comédie musicale (1 h 56 min 50 s et 2 h 50 s), la famille de Nicole baignant dans le monde du cinéma, et les nombreuses scènes montrant la production théâtrale de Charlie ou le tournage de la série de Nicole (par ex. 18 min 53 s–31 min 28 s).

vent sur toute la saison³⁵. Mais chaque épisode est aussi construit sur des unités narratives brèves qui présentent les difficultés ponctuelles des protagonistes, parfois liées entre elles par des enjeux moraux, éthiques ou simplement dramatiques similaires, que les personnages devront surmonter en l'espace d'une journée ou de quelques jours³⁶.

Dans l'épisode 7, on compte cinq lignes narratives, dont deux avaient commencé lors d'épisodes précédents :

- Max Goodwin, toujours prompt à aider les autres dans le domaine professionnel, mais encore traumatisé par le décès de sa compagne, avait précédemment refusé le soutien du docteur Helen Sharpe (Freema Agyeman) qui lui avait offert un service d'aide à domicile assez coûteux ; dans cet épisode, il justifie son refus par le fait qu'il n'a pas encore envie de recevoir des inconnus chez lui ; à la fin de l'épisode, tous ses amis de l'hôpital se présentent à sa porte pour l'aider, et il consent finalement à les laisser entrer.
- Helen Sharp découvre qu'une ancienne patiente de l'hôpital a été victime dix ans auparavant d'une erreur médicale lors d'une opération chirurgicale contre un cancer, erreur qui l'a condamnée à être handicapée et à se déplacer en fauteuil roulant ; avec Max Goodwin, ils doivent comprendre ce qui s'est passé et surtout avouer la vérité à leur patiente.
- Une jeune fille leucémique doit trouver un donneur de moelle épinière dans son cercle familial ; en l'occurrence ce sera son père, dont l'existence lui a été cachée par sa mère ; le docteur Floyd Reynolds (Jocko Sims), lui-même brouillé avec son propre père, se charge de le contacter en espérant non seulement qu'il fera le don de moelle à sa fille, mais également qu'il reprendra une place dans son existence et l'aidera tout au long du processus médical.
- Le docteur Iggy Frome (Tyler Labine), chef du service de psychiatrie, anime un groupe de paroles auquel assistent des vétérans des guerres américaines en Irak et en Afghanistan souffrant de troubles du stress post-traumatique (TSPT ou *PTSD, post-traumatic stress disorder*) ; son collègue en neurologie, le

35 Par ex., dans la saison 1, Max doit affronter un cancer et se réconcilier avec sa femme, tandis que dans la saison 2 il doit apprendre à vivre et à élever seul un bébé après le décès accidentel de celle-ci.

36 La temporalité à l'intérieur de chaque épisode n'est pas toujours très claire ni très cohérente.

docteur Vijay Kapoor (Anupam Kher), avec lequel il forme un binôme dans de nombreux épisodes, lui confie l'un de ses patients, Nathan, amputé d'une jambe en mission ; mais ce dernier est confronté à la difficulté de partager son expérience avec des mots.

- Enfin, le docteur Lauren Bloom (Janet Montgomery), auparavant dépendante des antidouleurs, apprend qu'elle devra en reprendre après une lourde intervention chirurgicale ; elle doit donc trouver quelqu'un qui acceptera de gérer les médicaments à sa place de peur que, seule, elle ne retombe dans son addiction ; elle demande finalement l'aide du docteur Zach Ligon (J. J. Feild), son ancien kinésithérapeute et amant ponctuel.

L'enjeu principal de l'épisode, commun à toutes les lignes narratives, est de trouver les mots pour exprimer une difficulté et d'accepter l'aide du groupe pour en venir à bout ou, au moins, être sincère envers soi-même et le groupe. Il justifie le titre français « Passé sous silence » qui peut correspondre à toutes les lignes narratives.

La ligne qui nous intéresse en particulier est celle qui explique le titre original « *Good Soldiers* », celle du docteur Iggy Frome et du groupe de vétérans : non seulement c'est elle qui contient le *Philoctète* de Sophocle, qui permet de résoudre la difficulté à exprimer un traumatisme, mais c'est autour d'elle que s'organisent toutes les autres lignes narratives à la fin de l'épisode.

La place de la pièce de Sophocle dans l'épisode

Cette ligne se déroule en cinq séquences :

- 1) 3 min 46 s–6 min 35 s : Nathan est confié par Vijay Kapoor au docteur Frome et assiste pour la première fois à une séance assez mouvementée du groupe de parole, dont deux membres, un ancien colonel, Quinn, et une ancienne capitaine *marine*, Amalia, se reprochent mutuellement d'avoir trahi (l'une sa hiérarchie, l'autre les soldats sous ses ordres) ; Nathan affirme qu'il n'y a pas de mots pour exprimer la perte d'une partie de soi ou de camarades à la guerre, à quoi Frome rétorque qu'il y en a. Il propose alors d'essayer « *something new, and yet something that is thousands of years old* » (6 min 26 s) : jouer une pièce de théâtre.

- 2) 12 min–14 min 20 s : Frome présente au groupe le *Philoctète* de Sophocle en en distribuant à tous quelques pages dactylographiées et en en faisant une présentation qui tient davantage de la synthèse générale que du résumé analytique. Il distribue les rôles en caractérisant les personnages : Néoptolème sera joué par Amalia, Ulysse par Quinn, et Philoctète par Nathan, et le chœur sera interprété par le reste du groupe. Tout au long de la scène, il garde un ton enjoué et fait preuve d'autodérision, à la fois pour que les vétérans, toujours un peu hostiles, acceptent de rentrer dans son jeu (littéralement), et pour atténuer l'aspect « antique » de la pièce qui les rebute de prime abord. Comme Amalia remet en cause le fait qu'il s'agisse d'une thérapie pertinente, Frome explique que ce texte est un moyen de leur donner des mots pour exprimer ce qu'ils ressentent. La scène se clôt par l'annonce que la pièce sera jouée (en fait lue) le jour même à 16h.
- 3) 18 min 10 s–19 min 50 s : Cette scène commence *in media re*, alors que Frome est en train de diriger une répétition de la pièce : il donne des indications de déplacement dans l'espace et des conseils d'interprétation, tout en se confrontant à la mauvaise volonté et à l'inculture du groupe de vétérans. Il est interrompu par le docteur Vijay Kapoor qui le prend à part : il s'oppose à ce qu'une pièce de théâtre mettant en jeu des soldats soit jouée par des soldats car la correspondance est trop directe, et donc potentiellement trop douloureuse. Kapoor propose quelque chose de plus léger, comme la comédie musicale *Mamma mia* ou le *Mṛcchakatika*, une comédie antique indienne. Frome refuse et lui rappelle la raison pour laquelle il a choisi *Philoctète*. Kapoor, irrité, le quitte brutalement en exprimant son opinion en hindi : le spectateur, généralement non hindophone, ne comprend pas, mais peut percevoir cette irritation, voire des menaces, grâce au ton employé.
- 4) 29 min 50 s–32 min 03 s : Nous sommes peu avant la représentation, dans le hall de l'hôpital où l'on a installé un banc en bois pour les acteurs, posé sur un tapis rond liseré d'une grecque, et des chaises en aluminium pour un éventuel public. Le colonel Quinn est venu en uniforme. Frome accueille les vétérans qui découvrent le lieu et il leur donne quelques conseils supplémentaires de mise en scène ; celle-ci sera très simple : les acteurs se contenteront de se lever du banc pour lire leurs répliques. Mais Nathan est en retrait, et refuse de jouer, car il est débordé par l'émotion tant il s'identifie à la pièce. Kapoor se propose alors d'assumer le rôle à sa place. Frome n'accepte pas immédiatement, arguant qu'il s'agit d'une pièce pour soldats. Kapoor se présente alors au reste du groupe, non pas en tant que médecin mais en tant qu'ancien soldat du 4^e régiment d'infanterie de l'Inde, et leur demande la permission de

se joindre à la troupe. Nathan le remercie, sur un fond de musique sentimentale³⁷ qui ne cessera presque plus jusqu'à la fin de l'épisode.

- 5) 37 min 40 s–41 min 05 s : C'est le moment de la représentation. Du public s'est installé sur les chaises, et le chœur est debout en arc de cercle en arrière du banc. Quinn et Amalia sont aussi debout à lire leur scène en avant du banc : les jeux de regard et de sourire, entre eux et avec le public où se trouve notamment la femme de Quinn, montrent qu'ils ont atteint une certaine complicité et sont en train de se réconcilier avec eux-mêmes et leur vécu. Kapoor est assis sur le banc. Quand Quinn et Amalia ont terminé, ils s'assoient, et Kapoor se lève pour un monologue final. En même temps qu'il parle, le spectateur voit alterner des images presque muettes montrant la résolution de la plupart des autres lignes narratives. À la fin de son monologue, il s'agenouille pour embrasser le sol, se relève, et le public applaudit. Frome remercie tout le monde et se réconcilie avec Kapoor.

La pièce de Sophocle est donc présente de trois manières différentes :

- 1) elle a servi à *construire* le scénario, puisque les personnages de la série sont modelés sur les personnages de la pièce : Nathan a été amputé d'une jambe et mis à l'écart³⁸ comme Philoctète a été blessé au pied (les deux marchent avec une béquille) et relégué sur une île, et Amalia s'oppose à Quinn comme Néoptolème à Ulysse. Ce parallélisme entre les uns et les autres est parfois masqué : par exemple jamais la nature de la blessure de Philoctète ni les raisons pour lesquelles il a été abandonné ne sont explicitées ; mais il est aussi souligné, par exemple lorsque Nathan admet : « *The play is me. It's my experience. It's my words* » (30 min 57 s).
- 2) la pièce est *racontée* sous forme de *pitch* ;
- 3) des répliques de la pièce sont *proférées* par les vétérans-comédiens.

Cette présence de la pièce antique permet aussi au scénariste, Shaun Cassidy, d'en montrer plusieurs niveaux de réception, à l'intérieur de la situation dramatique, tout en la manipulant pour les besoins scénaristiques, au point qu'elle devient le véritable fil conducteur de l'épisode.

37 « Fortaleza », par Hanging Valleys.

38 Vijay Kapoor insiste bien sur ce point dans la première scène : « *You're not alone here, Nathan* » (4 min 30 s).

La réception de la pièce

Un premier point notable est en effet que cet épisode de la série met en scène la réception d'une pièce de théâtre antique, *Philoctète* de Sophocle, par les différents personnages impliqués dans cet arc narratif : les vétérans, le médecin indien Vijay Kapoor, et naturellement le docteur Iggy Frome. Montrer la perception par les personnages d'une pièce vieille de deux mille cinq cents ans d'âge est aussi une manière de la faire accepter au public contemporain de la série, qui ne la connaît probablement pas et n'a peut-être qu'une culture antique limitée.

Lorsque, dans la deuxième séquence, Frome présente la pièce aux vétérans, ces derniers manifestent immédiatement une forme de rejet au moyen de railleries sur la prononciation des noms propres ou sur le vocabulaire soutenu du texte. À chaque fois, Frome accepte la remarque désobligeante ou moqueuse, en riant souvent avec ses interlocuteurs, et il s'adapte de différentes manières. Ainsi, il peut donner une prononciation correcte : par exemple, à 12 min 33 s, l'un des vétérans lit le titre de la pièce dont Frome n'avait donné que le nom de l'auteur, et le prononce « *Phillock-tatas* », le premier terme apparaissant comme un nom propre très anglo-saxon et le second comme un mot argotique assez vulgaire pour désigner les seins d'une femme³⁹, ce qui provoque quelques rires gras dans l'assistance ; Frome ne se démonte pas, rit, mais donne la version correcte : « *No, close! Philoctetes* », en utilisant la prononciation la plus classique, avec l'accent sur la troisième syllabe⁴⁰. Il peut aussi rentrer dans le jeu de ses interlocuteurs en adaptant le nom propre des personnages à un goût plus moderne, et peut-être plus américain. Quand il annonce à Amalia le nom de son personnage (« *Amalia, you will be playing the rôle of Neoptolemus* », 13 min 2 s), celle-ci demande, un peu interloquée : « *Neo... What?* », ce que Frome reprend immédiatement à son compte : « *That's good. I like that. Let's shorten it to Neo.* » Le nom ainsi raccourci, qui signifie initialement « jeune guerrier », devient un hypocoristique, conserve l'idée de nouveauté et de jeunesse présente dans le préfixe grec, et peut évoquer, par exemple, le personnage homonyme de la série de films à succès *Matrix*, incarné par Keanu Reeves. Quand Frome en vient au dernier personnage, Ulysse, qu'il propose à l'ex-colonel Quinn, il prend les devants :

39 Cf. Green (2010) 1552, « *ta-tas n.² [titty n. (1)] (US) the female breasts* ». Le doublage français donne très judicieusement « *Philoc-tétés* ».

40 /,filək'ti:ti:z/, cf. Raeburn (2008) 308, qui note que la prononciation populaire accentue sur la deuxième syllabe (Raeburn [2008] xlv).

« *Colonel, you will be playing Odysseus, our commander. But for ease of use, why don't we call you Otis?* », Otis étant un prénom et un nom de famille largement utilisé aussi bien dans la vie réelle que dans la fiction. Enfin, il peut au contraire arriver à Frome de camper sur ses positions, par exemple lorsqu'Amalia lui demande, l'air blasé, si elle doit bien dire *doth*⁴¹ et qu'il répond : « *Yes, you doth* » (18 min 25 s).

La méfiance des vétérans envers le texte ou l'entreprise s'exprime par deux autres moyens : le manque de confiance en soi et la remise en cause frontale. Le premier n'est peut-être qu'un moyen quelque peu hypocrite d'échapper à la pièce, par exemple lorsque, à l'annonce qu'il fera partie du chœur, un des membres du groupe prétend qu'il ne sait pas chanter (13 min 45 s)⁴², ou lorsque Quinn, inquiet, demande si la pièce est en anglais (12 min 51 s)⁴³ puis se plaint de devoir jouer devant un public (14 min 13 s)⁴⁴. Le deuxième est employé à deux re-

41 Il semble qu'Amalia réagisse à l'archaïsme du terme, qui est une forme ancienne du présent de verbe *to do*. Cependant, *The Oxford English Dictionary* (1989²) 970, s. v., le présente comme une forme de 3^e personne du singulier, abondamment représentée chez Shakespeare (vingt-six occurrences rien que dans *Hamlet*), mais jamais de pluriel, même si cela se trouve dans l'usage contemporain du mot (peut-être sous l'influence du titre d'un album de rock électronique du groupe newyorkais PFFR, *United We Doth*, 2003, et d'une fameuse phrase de Shakespeare « *The lady doth protest too much, methinks* », *Hamlet*, III 2, souvent détournée de façon parodique, quoique dans certaines versions *doth* n'apparaisse pas). Certes, c'était une forme de pluriel en moyen anglais (*Middle English Dictionary* [1959] 1221, s. v. *dōn*), mais il est peu probable qu'Amalia, Frome et encore moins l'audience en aient connaissance. On peut se demander si la question d'Amalia ne porte donc pas plutôt sur l'usage impropre de *doth*, ce qui par ailleurs confirmerait qu'il s'agit bien d'une traduction personnelle du psychiatre. Si c'est le cas, il n'est pas certain que le spectateur moyen le comprenne, mais la réponse de Frome qui persiste dans l'emploi du mot, peut faire sourire la frange cultivée du public.

42 Frome – *The rest of you will be my Greek chorus. Hey!*

Vétéran – *I can't sing.*

Frome – *Oh, I highly doubt that, but you won't have to.*

Il est difficile de savoir s'il y a ici un quiproquo, puisque *chorus*, comme « chœur », désigne aussi bien un groupe choral chantant aujourd'hui qu'un chœur tragique antique qui, effectivement, chantait, ce que doit ignorer l'ancien soldat.

43 Quinn – *Is it in English?*

44 Frome – *One last thing. Curtain goes up at four.*

Quinn – *Wait, we're doing this in front of people?*

Frome – *Yes!*

Notons le grand sourire satisfait et confiant de Frome à ce moment.

prises par Amalia, toujours un peu exaspérée : d'une part dans la deuxième séquence lorsqu'elle demande « *How is this therapy?* » (13 min 55 s), et d'autre part dans la troisième séquence lorsqu'elle demande pourquoi ils doivent effectuer des mouvements et s'il faut vraiment dire le mot *doth* (18 min 8 s et 24 s). Après ce moment, il n'y aura plus de remise en cause ou de moqueries, sauf lorsque Nathan renoncera à participer, mais non pas parce que le texte de Sophocle serait trop loin de lui : au contraire, parce qu'il s'y identifie trop.

La pièce apparaît donc comme un moyen scénaristique de montrer l'opposition des vétérans à Frome : c'est la résistance qui permet de dérouler la résolution progressive de l'arc narratif. On l'a vu, à chaque petit obstacle psychologique, Frome apporte une réponse, un encouragement, un réconfort. Il le fait depuis sa position de médecin psychiatre, qui se doit de manifester une certaine forme de confiance envers les autres en même temps qu'une certaine autodérision, mais également depuis sa position de personne cultivée. Parmi tout le personnel de l'hôpital que l'on suit dans la série, et sous son air de gros nounours barbu, boute-en-train à tendance boulimique, c'est peut-être le personnage le plus « intello »⁴⁵ et aux méthodes les plus décalées, toujours fondées sur l'empathie⁴⁶. Dans cet épisode, cela se manifeste naturellement par le choix d'une tragédie grecque antique pour tenter de résoudre un problème de psychothérapie. Dans la troisième séquence, celle de la mise en scène, il cite Hamlet pour convaincre Amalia de jouer tout en se déplaçant⁴⁷, ce qui lui vaut des regards vides et blasés de la part du groupe lorsqu'il demande, enthousiaste, si quelqu'un connaît la

45 Les indices sont minces : il a des rudiments de langue des signes (sais. 1, ép. 19), il connaît des anecdotes historiques précises (sais. 1 ép. 4 et 16), il aime le Musée d'Histoire naturelle de New York (sais. 1, ép. 15), il cite des études scientifiques (sais. 1 ép. 16, où on le voit également passionné de météorologie ; sais. 2, ép. 2) et propose des cours à l'intérieur de l'hôpital (sais. 2, ép. 2). Aucun autre personnage n'agit jamais de la sorte.

46 C'est le seul médecin de l'hôpital qui ait délibérément abandonné la blouse blanche, précisément pour faciliter le dialogue avec ses patients. Dans les derniers épisodes de la saison 1, cette empathie extrême lui joue des tours : il fait l'objet d'une enquête interne pour avoir acheté de la nourriture ou des vêtements à certains de ses patients, ou même pour les avoir touchés, à chaque fois dans l'objectif de trouver une manière de libérer la parole de ses patients, à l'écart des procédures officielles parfois inhibantes.

47 « *Suit the action to the word, the word to the action* », *Hamlet* III, 2. Frome, qui cite de mémoire, ajoute *and* entre la protase et l'apodose. La citation est particulièrement bien choisie : elle est tirée de la scène où Hamlet donne des conseils d'interprétation aux comédiens qu'il a engagés pour jouer devant le roi du Danemark, Claudius.

référence (18 min 10 s). Mais cela va même plus loin. En effet, dans la deuxième séquence, lorsque Quinn demande si la pièce est en anglais, Frome lui répond : « *Um, a matter of fact, we are using one of my favorite translations of all time. Mine. Hold your applause* » (12 min 55 s). Donc, cultivé au point de connaître le grec ancien ? Ce n'est pas explicite, mais ce qui est sans doute compris, à raison, comme une hyperbole doublée d'une bonne couche de cabotinage par le groupe de vétérans et les spectateurs, destinée à détendre l'atmosphère, a peut-être un fond de vérité : certes, Frome a apporté avec lui un exemplaire imprimé, un peu abîmé, de la traduction qu'il tient en main, et il l'exhibe même clairement à un moment donné pour convaincre les vétérans de l'autorité millénaire de Sophocle (14 min 6 s) ; cependant non seulement cette édition ne ressemble à aucune autre connue⁴⁸, mais en plus le texte de Sophocle est fortement adapté.

La tragédie grecque comme remède aux troubles du stress post-traumatique (TSPT)

Avant d'analyser la manière dont la série adapte précisément le texte de Sophocle, notons que l'utilisation d'une tragédie grecque dans le cadre d'un accompagnement psychologique ou psychiatrique des troubles de stress post-traumatique auprès de vétérans n'est pas une lubie du docteur Frome, ni une invention du scénariste. Si, depuis la fin de la Première Guerre mondiale, on se pose la question de savoir si les TSPT, tels qu'ils sont aujourd'hui reconnus, ont déjà été vécus et sont attestés dans l'Antiquité⁴⁹, c'est au milieu des années 1990 que le débat est revenu sur le devant de la scène avec les travaux du psychiatre clinicien Jonathan Shay, dans lesquels il comparait l'expérience des vétérans du Vietnam à des situations décrites dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et avec ceux de l'historien

⁴⁸ Du moins à notre connaissance. La couverture, dont la quatrième présente un code-barres très crédible, ressemble à celle de la traduction de Carl Philipps, publiée en 2003 aux éditions Oxford University Press, mais elle n'est pas identique : le nom de l'auteur et le titre, en blanc sur fond sombre, sont disposés de la même manière, au centre gauche de la couverture, tandis que la partie droite est occupée par une statuette de l'époque archaïque, mais l'édition de 2003 montre une statuette blanche et trois lignes sous le titre (*Translation by Carl Philipps/ With Introduction and/Notes by Diskin Clay*), alors que dans la série la statuette est plutôt noire et on ne voit que deux lignes sous le titre.

⁴⁹ Cf. Rees (2020) 46.

de l'Antiquité Lawrence Tritle qui a élargi la recherche d'exemples de TSPT aux récits historiographiques antiques⁵⁰. Poussées par le retour des vétérans des guerres d'Afghanistan et d'Irak après 2001 et 2003, et surtout après les révélations du *Washington Post*, en février 2007, sur les déplorables conditions de leur prise en charge au *Walter Reed Army Medical Center*⁵¹, les études universitaires sur ces questions ont augmenté, certaines cherchant même dans l'exemple grec des thérapies possibles : faire l'expérience de regarder ou d'entendre une tragédie grecque permettrait de soulager les douleurs psychologiques des vétérans⁵². Parallèlement, des expériences réelles sont menées pour des publics de vétérans et leur famille : ainsi, à partir de 2008, Bryan Doerries et son *Theater of War* propose des lectures expressives, par des comédiens professionnels uniquement, d'extraits ou de pièces entières, dont les effets sont avant tout de libérer la parole des anciens soldats, hors des contraintes de la hiérarchie⁵³ ; ces lectures sont suivies d'un moment de discussion au cours duquel les spectateurs peuvent partager leurs sentiments, ne serait-ce qu'en reprenant des phrases des tragédies qu'ils ont retenues parce qu'elles font écho à leur expérience intime de la guerre, ce qui est un élément essentiel du processus⁵⁴.

50 Cf. Rees (2020) 46–49 pour une étude historique et une critique épistémologique du concept d'universalité des TSPT, avec bibliographie p. 53–54 ; Meineck (2016) 184–186.

51 Cf. Doerries (2015), chap. 2, I, 2^e section, § 5. Un peu plus loin, il mentionne également un article du *New York Times* du 13 janvier 2008 dans lequel les journalistes font état de nombreux cas de meurtres de la main de vétérans d'Irak et d'Afghanistan.

52 Cf. Rees (2020) 48. Les œuvres communément associées aux TSTP et étudiées comme telles sont *Médée*, *Hercule furieux*, *Ajax* et *Philoctète*, cf. biographie indicative dans Rees (2020) 51, n. 14 ; Meineck (2016) 185 parle de « *performance-based collective catharsis* », cf. aussi 195–203.

53 Doerries fait le récit de la genèse du projet et de son développement dans Doerries (2015), notamment chap. 2 ; pour un aperçu synthétique, cf. McGuire (2015). On trouvera des exemples de ces lectures par exemple dans la bande-annonce du *Theater of War* sur le site <https://theaterofwar.com/>, ou bien sur le site de la *National Public Radio* avec une performance filmée de *Philoctète*, en 2008, avec les acteurs Paul Giamatti et Adam Driver (<https://www.npr.org/2008/11/25/97413320/in-ancient-dramas-vital-words-for-todays-warriors?jwsource=cl>, pages consultées le 28/06/2022).

54 « *I have always viewed our performances as catalysts for discussions that otherwise would never have occurred. The readings and discussions are one interdependent thing* », Doerries (2015) chap. 2, II, § 5. La première lecture d'extraits d'*Ajax* et de *Philoctète* devant un public militaire, en 2008, est décrite dans Doerries (2015) chap. 2.

Il n'y a pas de consensus pour admettre que les TSPT ont été vécus dans l'Antiquité comme ils le sont aujourd'hui, même si l'on croit reconnaître dans les œuvres antiques des symptômes qui y font penser⁵⁵. Mais il est indéniable que l'expérience de Doerries et les autres du même genre⁵⁶ produisent un effet sur un public de vétérans. D'une manière générale, il ne fait pas doute que le public américain de la série *New Amsterdam*, voire anglo-saxon, imprégné des débats contemporains sur les TSPT, voire les vivant lui-même (en 2010, on estime à vingt-et-un millions le nombre de vétérans américains)⁵⁷, aura été sensible aux personnages de l'épisode⁵⁸, et il n'est pas impossible qu'il ait entendu parler de ce genre d'approche⁵⁹. Mais, dans la série, ni les fondements scientifiques du recours à la tragédie grecque pour accompagner les vétérans dans leur traitement des TSPT, ni des expériences similaires comme celles de Doerries ne sont allégués : Frome semble être seul à l'initiative de cette idée, ce qui accentue son côté excentrique. Certes, comme chez Doerries, sa démarche est aussi un moyen de rétablir une confiance rompue, au moins entre lui et ses patients, et les règles du genre font que, de toute façon, l'épisode se termine par un *happy end* pour cet arc narratif. Mais sa manière de faire ne correspond pas au protocole de Doerries, puisque, dans la série, les vétérans sont acteurs de la lecture, et non de simples

55 Rees (2020) 48–51.

56 Mentionnons des expériences similaires, entre 2010 et 2013, par l'*Aquila Theatre's* et le programme public *National Endowment for the Humanities' Ancient Greeks/Modern Lives* (Meineck [2016] 185, 188 et 205–206). Dans ce cas, les lectures sont faites aussi bien par des comédiens que par des vétérans.

57 Meineck (2016) 188.

58 Par exemple, même si l'on sait très peu de choses sur Nathan, son profil ressemble beaucoup à la description que Sherman (2020) 207–208 fait d'un capitaine nommé Josh Mantz : un de ses sergents, Marlon Harper, a été blessé au bras par une balle qui lui a touché l'aorte et a fait sauter une plaque d'armure ; cette dernière a ricoché sur la cuisse de Mantz, sectionnant son artère fémorale ; Mantz s'en est sorti, mais pas Harper. De même, l'isolement de Philoctète sur son île fait écho à au sentiment de solitude des vétérans dont Doerries (2015) rend compte tout au long de son témoignage.

59 Certains médias grand public ont rendu compte aussi bien des expériences de Doerries, qui ont touché plusieurs milliers de vétérans (entre 20 et 50 000 personnes rien qu'en 2009–2010, cf. Doerries [2015], chap. 2, III, 6^e section, § 9 ; par ex. Blair [2008] sur la *National Public Radio*), que de la question de l'antiquité des TSPT (cf. par ex. Tufft [2015], Rees/Crowley [2015]).

auditeurs, et que cette lecture ne semble pas suivie d'échanges⁶⁰. Et surtout, le texte de Sophocle y est adapté, d'une manière très différente de la traduction de Doerries⁶¹, et l'on peut même affirmer qu'il a été quelque peu manipulé.

Les manipulations de la pièce

Le contenu de la pièce de Sophocle apparaît à trois moments, lors de la présentation générale par Frome et lorsque la pièce est interprétée, en répétition puis en représentation. Mais ce qu'on nous en présente ne correspond pas toujours vraiment à la réalité de la pièce.

La première fois que le spectateur est confronté au contenu de la pièce, c'est donc lorsque Frome en fait une présentation aux vétérans (12 min 37 s) :

This is a play by Sophocles. (...) Philoctetes. It was written during the Peloponnesian War, and it focuses heavily on the themes of disability, loyalty, and forgiveness all within the military. It is considered an ethical tragedy. It was aimed to incite a certain sense of duty within the Greeks during a time of war. (...)

60 À cet égard, les critiques de Kapoor (19 min 10 sec) sur les risques, pour les patients, de raviver les blessures rejoignent celles qui ont été faites à Doerries : « *the performances would < re-traumatize > veterans with PTSD, activating their symptoms and sending them into a tailspin of anxiety, depression, and suicidal thoughts* » (Doerries [2015], chap. 2, III, 5^e section, § 1). Meineck (2016) 205–206 rend compte d'une répétition de la lecture du vingt-troisième chant de l'*Odyssée* au cours de laquelle un des acteurs, qui était aussi un vétéran du Vietnam, touché par le texte, a été dans l'impossibilité de lire pendant un long moment. Critiques justifiées, donc, puisque Nathan, en fin de compte, est incapable de lire lui-même et doit être remplacé par Kapoor, ce qui, d'une certaine façon, rétablit le protocole de Doerries. L'autre critique fréquente, également présente dans la série, est celle de l'inadéquation culturelle du texte avec le public visé ; mais cette critique de classe semble balayée par l'expérience : la force du texte adapté par Doerries est telle que le public dépasse vite les préventions culturelles qu'il pourrait avoir, cf. Doerries (2015) chap. 2, III, 5^e section, § 1–2, et Meineck (2016) 188.

61 « *My translations railroad, unimpeded, toward their conclusions in tight, tense columns and short bursts of text, not in an approximation of ancient Greek prosody, but rather a visual representation of how the words appear when filtered through my synapses* » Doerries (2015)² xv–xvi.

Cette présentation est suffisamment générale pour correspondre à la pièce : effectivement, elle a été produite en 409 av. J.-C., en plein pendant la guerre du Péloponnèse, à un moment d'ailleurs où Athènes a plutôt récupéré la maîtrise de la mer face à Sparte, après ses victoires de Cynoséma, Abydos et Cyzique, et la défection des Syracusains du côté spartiate ; on y trouve bien les thèmes de l'infirmité (Philoctète, mordu par un serpent, a une plaie puante et douloureuse au pied qui l'empêche de marcher correctement), de loyauté (de Néoptolème envers Ulysse, de Philoctète envers l'armée des Achéens) et de trahison (des chefs achéens envers Philoctète) ; le pardon est en revanche plus discutable puisqu'il faut l'intervention divine d'Héraclès pour que Philoctète accepte de suivre les Grecs (quant à un éventuel pardon de Néoptolème envers Ulysse, il n'en est jamais question) ; le contexte est bien militaire puisqu'il s'agit pour les Grecs de récupérer les armes de Philoctète afin de prendre Troie, et les personnages ne sont que des hommes, car même le chœur est composé de matelots au service de Néoptolème (mais ce n'est pas une pièce essentiellement centrée sur l'armée ou la guerre) ; on peut considérer la pièce comme éthique en raison du conflit entre la raison d'état incarnée par Ulysse et la conscience individuelle de Néoptolème face à l'injustice subie par Philoctète⁶², et entre les différents liens de confiance ou de trahison réciproques qui se tissent entre les personnages⁶³. La dernière remarque de Frome sur l'objectif que s'est donné Sophocle joue sur l'ex-

62 C'est toutefois une expression aristotélicienne dont le sens est légèrement différent de celui que la langue courante peut lui donner. La tragédie « éthique » est l'une des quatre espèces de tragédie définies par Aristote (*Poet.* 1455b33–1456a1). Il emploie l'expression ἡ δὲ ἠθικὴ εἶδος au sens de « (espèce) centrée sur le caractère » des personnages qui ressort de l'action, c'est-à-dire telle qu'elle se mesure en termes de « vertu » et de « vice », mais également en termes de qualité sociale (*noblesse/bassesse*), cf. *Poet.* 1448a2, et Dupont-Roc et Lallot (1980) 157 et 294–298. L'expression est reprise dans un article d'A. H. Hawkins (1999) consacré au *Philoctète* : « *Sophocles' Philoctetes seems especially appropriate in illustrating the ethical nature of tragic poetry because it specifically concerns the moral life, focused as it is on the moral development of Neoptolemus (...). The Philoctetes derives its powerful effect primarily from an analysis of character (ἦθος) and the interactions between the individuals in the play* » Hawkins (1999) 338 et 340. Dans l'introduction de sa traduction, Debidour (1999) 619 affirme qu'elle « donne une des plus nobles images du génie grec dans l'analyse morale et dans l'idée qu'il se fait de la dignité, *des dignités* de la condition humaine ». Cf. aussi Dain/Mazon (1999) 6.

63 Sur le *Philoctète* comme outil de réflexion sur la confiance mutuelle (*trustworthyness*) entre soldats, entre soldats et hiérarchie, et sur le traumatisme de l'isolement, cf. Sherman (2014), notamment 210–214.

pression « sens du devoir », selon qu'il s'agit d'un devoir civico-militaire, comme on croit le comprendre ici, ou d'un devoir moral plus général d'entraide entre camarades. De fait, la pièce de Sophocle ne tranche pas entre les deux, et il faut l'intervention du dieu Héraclès pour résoudre l'aporie. La formulation de Frome, parce qu'elle est ambiguë, lui permet de s'adresser de façon neutre à tous les membres de son auditoire dont les intérêts sont apparemment divergents.

Il continue avec la présentation des personnages (13 min 6 s) :

Neo was a once-dutiful soldier who has a disagreement with a ranking officer, and decide to finally stand up and say something. (...) Otis wants to march his warriors onto victory, but he is confronted with the fallout of a choice he's made to abandon one of his best soldiers after he's been badly injured. (...) [Philoctetes], after being badly injured, is ejected from the military and left on an island alone.

Là encore, la présentation n'est pas fautive, mais elle est pour le moins incomplète, puisque l'objectif de Frome est que chaque personnage de la pièce corresponde le plus possible à la situation de chacun des vétérans protagonistes. Par exemple Néoptolème, fils d'Achille, n'est pas vraiment un simple soldat, même s'il est vrai qu'il est dans une position subordonnée par rapport à Ulysse qu'il appelle ἄναξ (v. 26) et dont il reçoit des ordres (cf. par ex. ὑπερέτειν v. 15 et 53) pendant une bonne partie de la pièce jusqu'au moment où il finit par suivre son libre arbitre (à partir du v. 1224, Λύσων ὅσ' ἐξήμαρτον ἐν τῷ πρὶν χρόνῳ). Sur-tout, rien n'est dit des circonstances dans lesquelles Philoctète a reçu sa blessure, si bien que l'on croit qu'il a été blessé au combat et abandonné injustement à l'arrière, comme Nathan, alors qu'il a été mordu au pied par un serpent, en route pour Troie, sur l'île de Ténédos, en châtement divin pour avoir trahi sa promesse ne pas révéler l'emplacement des cendres d'Héraclès. Ce sont la puanteur de sa blessure purulente et ses cris de douleurs incessants qui ont conduit les chefs grecs à l'abandonner sur l'île de Lemnos afin de préserver le bon fonctionnement de leur armée, y compris et d'abord au niveau rituel (v. 5–11). Le problème de sa blessure est donc bien plus religieux que militaire. D'ailleurs, si Philoctète est « un des meilleurs soldats », ce n'est pas tant pour ses qualités guerrières personnelles que parce qu'il a hérité des armes du dieu Héraclès, notamment de son arc infallible sans lequel, d'après un oracle, Troie ne pouvait être prise.

Dans la scène de répétition, nous entendons une première réplique de la pièce (18 min 19 s) de la bouche d'Amalia/Néo : « *Up ahead, my lord. Yonder is the cave we doth seek* » (« Juste devant, mon seigneur. Là-bas est la caverne que nous re-

cherchons »). Telle quelle, elle est absente du texte de Sophocle, mais elle correspond plus ou moins aux v. 26–29 dont on aurait conservé les éléments essentiels :

Νε. Ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·

δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

(...)

Νε. Τόδ' ἐξῦπερθε, καὶ στίβου γ' οὐδεὶς κτύπος.

Néoptolème – La tâche dont tu parles, **sire Ulysse**, sera vite accomplie. Je crois voir **la caverne** que tu me dépeints. (...) **Ici-même, en haut**. Et nul bruit de pas. (Dain/Mazon [1999] 11)

La série nous donne une sorte de *digest* de la pièce de Sophocle, avec cette particularité d'être, en anglais, dans un niveau de langue élevé, avec deux archaïsmes lexicaux (*yonder, doth*) et une tournure emphatique (mise en avant de *yonder* en début de phrase et inversion du sujet et du verbe). Le texte grec, quant à lui, reste à un niveau assez prosaïque, à l'exception de l'adverbe ἐξῦπερθε qu'on ne rencontre quasiment qu'ici. La simplicité du style est d'ailleurs une des originalités reconnues du *Philoctète*⁶⁴. La traduction anglaise semble bien spécifique à la série, pour créer un effet. C'est d'autant plus frappant que la réplique choisie n'a en elle-même aucun rapport évident avec la situation des vétérans : à la rigueur, « *my lord* » peut signifier le respect de la hiérarchie à un moment de l'épisode où Amalia, en conflit avec sa propre hiérarchie militaire, remet en question l'autorité professionnelle de Frome. Nous avons déjà évoqué le problème du *doth*, peut-être mal employé, sur lequel se focalise cette remise en cause de l'autorité. Mais d'une manière générale on peut ajouter que le niveau de langue élevé contribue à créer une dissonance entre la situation et les mots : les vétérans rechignent d'autant plus à jouer qu'ils sont loin du texte qu'on leur a donné ; ce niveau de langue artificiel fonctionne comme une équivalence supplémentaire du fossé culturel et communicationnel qui les sépare du docteur Frome.

⁶⁴ Dain/Mazon (1999) 6 : « Ce qui frappe surtout le philologue, c'est la teinte familière du style pendant la plus grande partie de la pièce ; le vocabulaire et même la syntaxe présentent dans *Philoctète* des particularités qu'on ne rencontre guère dans les autres tragédies ». Les sous-titres français sont plus proches du texte grec, v. 26–27 : « Roi Ulysse, il me semble voir l'ancre tel que tu l'as dit ». À quelques mots omis près, il s'agit en fait de la traduction de Leconte de Lisle de 1877. Elle n'est employée nulle part ailleurs dans l'épisode.

Il faut attendre la scène de la lecture publique pour retrouver le texte de Sophocle, d'abord lu par Quinn, en grand uniforme de colonel, et Amalia (37 min 40 s–38 min 32 s) :

Quinn/Otis – *Soldier, do you dare defy me? Do you not see my hand upon my sword?*
 Amalia/Neo – *I fear it not, sir. Long have I marched under your standard, but today, you turned your back on one of our own. Thus, you turned your back on us all.*
 Quinn/Otis – *My actions must consider the many, soldier, even at the expense of the few. I stand by my choice, for it is my charge and duty to do so.*
 Amalia/Neo – *Then I shall obey your command no longer. And for your soul, I will pray.*

Ce passage condense le dernier dialogue entre Ulysse et Néoptolème au début du quatrième épisode (v. 1222–1260, mais aussi peut-être v. 1293–1298, face à Philoctète). Il commence avec des reprises presque textuelles du texte original, en désordre, et se poursuit avec ce qu'on peut interpréter comme une réécriture de certains passages et avec l'insertion de nouvelles répliques. Voici les équivalences que l'on peut trouver :

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
Quinn/Otis – <i>Soldier, do you dare defy me?</i> Soldat, oses-tu me défier ? ⁶⁵	v. 1229. Οδ. (...) μῶν τι βουλευῆ νέον ; Uysse – Mijotes-tu quelque mauvaise surprise ? ⁶⁶	reprise
<i>Do you not see my hand upon my sword?</i> Ne vois-tu pas ma main sur mon épée ?	v. 1254–55. Οδ. Χεῖρα δεξιὰν ὀρᾶς κώπης ἐπιψάουσας ; Uysse – Tu vois ma main, qui se porte à la garde de mon épée ?	reprise
Amalia/Neo – <i>I fear it not, sir.</i> Je n'en ai pas peur, sire.	v. 1251. Νε. Ἐὼν τῷ δικαίῳ τὸν σὸν οὐ ταρβῶ <στρατόν>. Néoptolème – Avec le droit pour moi, je n'ai pas peur <de ton armée> ⁶⁷ .	reprise

⁶⁵ Les traductions de l'anglais sont nôtres, car les sous-titres français sont assez éloignés de la version originale. Celles du grec sont généralement de Dain/Mazon (1999) 56–57 et 59, parfois légèrement modifiées, à l'exception du v. 1229.

⁶⁶ Τι... νέον, « nouveauté », a un sens péjoratif assez fort, qui tient à la fois de l'inattendu et du malheur.

⁶⁷ Les manuscrits sont ici lacunaires, <στρατόν> est une intégration de Hermann.

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>Long have I marched under your standard</i> Longtemps j'ai marché en suivant votre règle	v. 1226. Νε. Ἦν σοὶ πιθόμενος τῷ τε σύμπαντι στρατῷ Néoptolème – De t'avoir obéi, à toi et à ton armée.	réécriture
<i>but today, you turned your back on one of our own. Thus, you turned your back on us all.</i> mais maintenant, vous avez tourné le dos à l'un des vôtres. Donc, vous tournez le dos à nous tous.	–	ajout
Quinn/Otis – <i>My actions must consider the many, soldier,</i> Mes actions doivent prendre en compte le groupe, soldat,	v. 1243. Οδ. Εὐμπας Ἀχαιῶν λαός, ἐν δὲ τοῖς ἐγώ. Ulysse – Toute l'armée des Grecs, et moi tout le premier. v. 1257–58. Οδ. (...) τῷ δὲ σύμπαντι στρατῷ λέξω τάδ' ἐλθῶν, ὅς σε τιμωρήσεται. Ulysse – C'est à l'armée entière que j'irai faire mon rapport, et c'est elle qui te châtiara.	réécriture condensée de passages où Ulysse se présente comme uni à l'armée toute entière
<i>even at the expense of the few.</i> même aux dépens de quelques-uns.	–	ajout (mais cf. fin de v. 1258, et v. 1297–98)
<i>I stand by my choice, for it is my charge and duty to do so.</i> Je m'en tiens à mon choix, car c'est ma fonction et mon devoir de le faire.	v. 1293–94. Οδ. Ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ γ', ὡς θεοὶ ξυνιστορες, ὑπέρ τ' Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ. Ulysse – Et moi je m'y oppose, les dieux m'en sont témoins, au nom des fils d'Atrée et de toute l'armée. v. 1296–98. Οδ. Σάφ' ἴσθι· καὶ πέλας γ' ὄρας, ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βία, ἐάν τ' Ἀχιλλέως παῖς ἐάν τε μὴ θέλῃ. Ulysse – Sois-en sûr. Et tu as en lui (= Ulysse) sous tes yeux celui qui va, de force, t'emmener aux champs troyens, que le fils d'Achille le permette ou non.	réécriture condensée de passages où Ulysse montre sa détermination



répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
Amalia/Neo – <i>Then I shall obey your command no longer.</i> Alors je ne dois plus obéir à vos ordres plus longtemps.	v. 1252. Νε. Ἄλλ' οὐδέ τοι σῆ χειρὶ πείθομαι τὸ δρᾶν. Néoptolème – Emploie même la force, j'entends ne pas y obéir.	reprise
<i>And for your soul, I will pray.</i> Et pour votre âme, je prierai.	–	ajout

Le dialogue ainsi réécrit ne respecte donc pas toujours la lettre du texte de Sophocle, mais du moins peut-on dire qu'il en respecte l'esprit général : l'antagonisme entre un chef droit dans ses bottes et son subordonné récalcitrant qui exerce son libre arbitre. Le texte est adapté d'une part à certaines réalités de l'armée américaine, ou du moins au stéréotype que le spectateur lambda peut s'en faire (par ex. par le champ lexical beaucoup plus clairement militaire que dans le texte grec, l'idée de forte cohésion du groupe, la présence de la foi), et d'autre part aux problèmes auxquels est confronté le groupe de vétérans d'après le scénario, notamment par l'opposition beaucoup plus frontale de Néoptolème à Ulysse, qu'il remet ouvertement et éthiquement en cause, ce qui est moins le cas dans la pièce ; surtout, on comprend dans la série que Néoptolème reproche à Ulysse d'avoir abandonné Philoctète, ce qui n'est jamais le cas dans la pièce⁶⁸.

Le dialogue enchaîne directement avec le dernier monologue de Philoctète, interprété par Vijay Kapoor qui a pris la place de Nathan, incapable au dernier moment de lire son texte⁶⁹. On ne voit presque rien du dernier échange entre les trois protagonistes qui, dans la pièce, mène à une aporie (v. 1263–1408), ni de l'intervention *ex machina* d'Héraclès qui donne l'ordre à Philoctète de suivre les Grecs (v. 1409–1444), ce à quoi il obéit immédiatement et de bon gré (v. 1445–1447). Mais l'important n'est pas que le spectateur comprenne l'histoire sophocléenne de Philoctète, dont il ne voit que quelques bribes, mais de résoudre la ligne narrative du groupe de vétérans. Ainsi, après un exemple d'opposition (dans les mots) et de réconciliation (dans les regards) entre soldat (Amalia) et

⁶⁸ Au mieux, dans la pièce, Néoptolème reproche à Ulysse son utilisation de paroles trompeuses et le fait d'avoir été poussé par lui à faire de même (par ex. v. 1227).

⁶⁹ De cette façon, l'expérience de Frome ressemble un peu plus à celle de Doerries.

chef (Quinn), voici comment le dernier monologue de Kapoor/Philoctète met des mots sur la situation de Nathan et exprime la réconciliation du personnage avec lui-même :

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>I had grown accustomed to my station here.</i> Je m'étais habitué à mon séjour ici.	v. 1463. Δόξης οὐ ποτε τήσδ' ἐπιβάντες. ? « Jamais je n'eusse été pourtant jusqu'à le croire. »	réécriture ?
<i>Enduring it as if lost in a dream.</i> En le supportant comme perdu dans un rêve.		ajout
<i>But today, my eyes have been opened. Today, I awake.</i> Mais aujourd'hui, mes yeux se sont ouverts. Aujourd'hui, je m'éveille.	v. 1445–1447. ἽΩ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας, χρόνιός τε φανείς, οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις. « Ô toi qui nous apportes maintenant des accents si doux, toi qui nous apparais après un si long temps, va, je ne serai pas rebelle à ta voix »	réécriture : l'image du dessillement fonctionne comme une métaphore athée équivalente du <i>deus ex machina</i> originel
<i>Too long have I suffered adversity. Pain from the actions of those entrusted with protecting me.</i> Trop longtemps j'ai enduré l'adversité. Le chagrin infligé par les actes de ceux qui avaient la mission de me protéger.	v. 1454–1462. Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες, καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, οὗ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῆσι νότου, πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοὶ στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ. νῦν δ', ὦ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν, λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη, « Et vous, Nymphes des prés humides ; et toi, mâle fracas des flots ; et toi, promontoire où mon front, même au fond de cet antre, a été trempé bien des fois par les coups de vent du midi, où bien des fois aussi le mont d'Hermès m'a renvoyé l'écho de mes sanglots dans la tempête du malheur. »	réécriture faisant la synthèse de l'origine des malheurs, mais en la déplaçant de l'univers naturel inhospitalier au comportement de la hiérarchie

répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<p><i>Forging on, my past shall not define me, even as I stand afeared a resurgence of my true vulnerabilities.</i></p> <p>Tout en me construisant, mon passé ne doit pas me définir, alors même que je crains une résurgence de mes véritables fragilités.</p>		ajout
<p><i>The time has come at last to abandon this isle.</i></p> <p>Le temps est venu enfin d'abandonner cette île.</p>	<p>v. 1461–62 et 64. Νῦν δ', (...) λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη. (...) ὃ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον.</p> <p>« Voici l'heure de vous quitter (...), de vous quitter tout de suite (...) sol de Lemnos qu'enveloppent les flots. »</p>	reprise
<p><i>To depart, never to return.</i></p> <p>De partir, pour ne jamais revenir.</p>		ajout
<p><i>Fare thee well, O home.</i></p> <p>Adieu, ô mon foyer.</p>	<p>v. 1453. Χαῖρ', ὃ μέλαθρον ξύμφρουρον ἐμοί</p> <p>v. 1464. Χαῖρ'</p> <p>« Adieu, demeure qui m'a gardé si longtemps. (...) Adieu »</p>	reprise
<p><i>Wait for my return no longer.</i></p> <p>N'attends plus mon retour.</p>		ajout
<p><i>Onward I must proceed with strength in each footfall.</i></p> <p>Je dois poursuivre ma route avec force à chaque pas.</p>	<p>v. 1465. Καί μ' εὐπλοία πέμψον ἀμέπτως,</p> <p>« Fais qu'une heureuse traversée me porte sans encombres. »</p>	réécriture de l'idée de départ en voyage par l'expression d'un nouveau départ dans la vie
<p><i>Evermore haunted with the memories of the man I used to be. For my old home is now behind me.</i></p> <p>À jamais hanté par les souvenirs de l'homme que j'étais. Car mon ancien foyer est maintenant derrière moi.</p>		ajout



répliques de la série	répliques de la pièce	traitement
<i>Faith is my new home.</i> La foi est mon nouveau foyer.	v. 1467–1468. Χὼ πανδαμάτωρ δαίμων, ὃς ταῦτ' ἐπέκρανευ. « Celui devant qui tout ploie, qui a décidé souverainement. »	réécriture ou ajout ? Les deux phrases ont un contenu spiri- tuel et religieux et expriment la confiance en une transcen- dance

Dans ce monologue final, on constate que les reprises quasi-textuelles de Sophocle sont encore plus rares que précédemment et ne concernent guère que les formules d'adieu. Tout le reste est composé de réécritures ou d'ajouts faits pour mieux correspondre à la ligne narrative de l'épisode. Les réécritures ont comme point commun de donner des équivalences à tous les éléments spécifiques à la pièce de Sophocle qui n'ont pas de rapport avec l'intrigue générale qu'on nous a expliquée : suppression des éléments descriptifs de l'île (remplacés par la mention de la hiérarchie incompétente), suppression du *deus ex machina* final (remplacé par la métaphore du dessillement), l'idée du départ de l'île vue dans un sens ontologique et non plus concret. Ces équivalences insistent sur l'évolution psychologique du personnage, notion étrangère au texte grec.

Un mot sur la dernière phrase du monologue qui mentionne la foi comme une nouvelle maison (*Faith is my new home*) : on peut considérer qu'elle est aussi un équivalent du texte grec, mais pourvu d'un sens nouveau. Dans *Philoctète*, il s'agit d'une piété qui est à la fois la confiance dans la décision du dieu Héraclès (v. 1445–1448) et les rituels à observer, avant tout envers Zeus et, à la toute fin dans les mots du chœur, envers les Nymphes marines. Dans *New Amsterdam*, il s'agit plus probablement de la foi en l'avenir, de la confiance en soi et en ses compagnons.

Les ajouts explicitent vraiment le processus psychologique de résilience qui est appelé à être celui des vétérans, et en particulier de Nathan, processus qui passe par la reconnaissance objective du traumatisme (*Enduring it as if lost in a dream Forging on... my true vulnerabilities*), par sa mise à distance (*To depart, never to return*), par l'acceptation de ce passé douloureux (*Evermore haunted with the memories of the man I used to be*) et par le passage à une nouvelle étape de vie (*Onward I must proceed with strength in each footfall*). Toutes ces notions

sont étrangères au texte grec : Philoctète, lui, avait des perspectives de guérison (v. 1437–1438) et de gloire (v. 1422), et pouvait avoir une confiance aveugle en ses compagnons, comme si les antagonismes et les souffrances passées pouvaient être oubliées d'un coup (v. 1465–1468).

Au sein même de cette scène où les vétérans parviennent, par rôles interposés, à mettre des mots sur leurs difficultés et à commencer à surmonter ces dernières, sont intercalées des images montrant la résolution des autres lignes narratives, souvent en termes d'une communication réussie : Helena Sharp montre son dossier médical à sa patiente handicapée suite à une erreur chirurgicale, Lauren Bloom marche d'un pas décidé vers ce qui semble être sa prochaine opération, Floyd Reynolds informe sa fiancée par SMS qu'il souhaite inviter son père, avec lequel il est brouillé, à leur mariage, Max Goodwin joue avec son alliance montrant qu'il pense à sa femme ; et l'épisode se termine après la représentation, avec une dernière scène où Max Goodwin, de retour chez lui le soir, accepte enfin l'aide de ses camarades venus tous ensemble lui donner un coup de main. C'est bien l'arc narratif des vétérans jouant *Philoctète* qui donne sa cohérence à l'ensemble de l'épisode en mettant littéralement des mots sur des problèmes qui touchent tous les protagonistes de la série.

CONCLUSION

Il n'est pas nouveau qu'une tragédie antique soit intégrée au scénario même d'un film, au moteur de son action, alors même que la thématique du film n'aurait rien à voir avec la pièce. C'était déjà que le cas, par exemple, avec les films *Scream*, de Wes Craven, dont la deuxième partie contient un extrait d'*Agamemnon* d'Eschyle qui joue sur le parallélisme entre les masques tragiques et celui du tueur Ghostface et entre les personnages de Cassandre et de la protagoniste Sidney Prescott. Dans les deux cas que nous avons étudiés, les pièces sont certes vues au travers de certains stéréotypes, comme leur caractère ancien et élitiste – classique dans tous les sens du terme. Mais, dans *Marriage Story* comme dans *New Amsterdam*, ce classicisme de la tragédie, mise en abyme jusque dans l'écriture des scénarios et la construction des personnages, permet deux choses. D'une part il pose un premier jalon dont l'époque contemporaine serait l'héritière : premier jalon dans l'histoire du théâtre (cf. les nombreuses allusions à différents genres théâtraux ou cinématographiques dans *Marriage Story*), premières

attestations de TSPT⁷⁰. D'autre part, par contraste, il fait ressortir une certaine modernité : modernité de l'art pour Charlie, modernité de l'approche psychiatrique des TSPT par Frome. Par ailleurs, même si elles sont modifiées plus ou moins profondément pour répondre aux exigences des scénarios, les tragédies apportent une complexité et une épaisseur presque mythique à la psychologie des personnages, comme Nicole, dont la personnalité apparaît enrichie par le monologue d'Électre, ou comme les vétérans qui sont littéralement modelés sur les personnages de Sophocle. Dépassés par les textes anciens qu'ils prononcent, les personnages progressent, se libèrent, se réconcilient avec eux-mêmes et avec les autres. Dans les deux cas, le sentiment principal qui est exprimé à travers les tragédies est celui de la trahison, thème propre à émouvoir un public qui peut facilement s'identifier aux personnages.

En somme, puisqu'il s'agit toujours de « pleurer ensemble », pour reprendre une expression chère à Florence Dupont, on retrouve une certaine identité fonctionnelle entre la tragédie attique et les productions diffusées sur le média mondial caractéristique des années 2015–2020 : Netflix⁷¹.

BIBLIOGRAPHIE

Ardagh (1963). – John Ardagh, « Improving Euripides », *The Observer* (14 avril 1963) 21.

Baumbach (2019). – Noah Baumbach, *Marriage Story* (<https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/marriage-story-ampas-script.pdf>, page consultée le 25 février 2022).

Berti/García Morcillo (2008). – Irene Berti, Marta García Morcillo (éd.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth* (Stuttgart 2008).

⁷⁰ Sur la fonction d'origine qu'occupe la Grèce antique dans le discours politico-culturel contemporain et sa critique, cf. par ex. Dupont (2013) 18–19.

⁷¹ Qu'il me soit permis de remercier ici Hélène Cuvigny (CNRS, IRHT section de papyrologie) pour m'avoir lancé sur ce sujet, Amandine Cassard (professeur agrégée de lettres classiques) et Victor Gysembergh (CNRS, centre Léon Robin), ainsi que mes *rewiers* anonymes, pour leurs relectures et suggestions.

- Blair (2008). – Elizabeth Blair, « In Ancient Dramas, Vital Words For Today's Warriors », *All Things Considered*, NPR (25 novembre 2008), <https://www.npr.org/2008/11/25/97413320/in-ancient-dramas-vital-words-for-todays-warriors>, page consultée le 2 février 2023.
- Bordwell/Staiger/Thompson (1985). – David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The classical Hollywood cinema : film style & mode of production to 1960* (Londres 1985).
- Dain/Mazon (1999). – Alphonse Dain, Paul Mazon, *Sophocle. Tome III. Philoctète – Œdipe à Colonne* (Paris : Les Belles Lettres, 1999 [1^{re} éd. 1960]).
- Dain/Mazon (1958). – Alphonse Dain, Paul Mazon, *Sophocle. Tragédies. Tome II : Ajax – Œdipe Roi – Électre* (Paris 1958).
- Debidour (1999). – Victor-Henri Debidour, *Eschyle, Sophocle, Euripide. Les Tragiques grecs. Théâtre complet avec un choix de fragments* (Paris 1999).
- Doerries (2015). – Bryan Doerries, *The Theatre of War : what ancient Greek tragedies can teach us today* (Melbourne – Londres, 2015)
- Doerries (2015)². – Bryan Doerries, *All That You've Seen Here Is God : New Versions of Four Greek Tragedies Sophocles' Ajax, Philoctetes, Women of Trachis ; Aeschylus' Prometheus Bound* (New York 2015).
- Dugdale (2017). – Eric Dugdale, « Philoctetes », in : Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (Leyde, Boston 2017) 77–145.
- Dupont (2001). – Florence Dupont, *L'insignifiance tragique : « Les Choéphores » d'Eschyle, « Electre » de Sophocle, « Electre » d'Euripide* (Paris 2001).
- Dupont (2007). – Florence Dupont, *Aristote, ou Le vampire du théâtre occidental* (Paris 2007).
- Dupont (2013). – Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts : entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig* (Paris 2013).
- Dupont-Roc/Lallot (1980). – Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *Aristote. La Poétique* (Paris : Seuil, 1980).
- Finglass (2017). – Patrick Finglass, « Electra », in : Rosanna Lauriola, Kyriakos N. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (Leyde, Boston 2017) 77–145.
- Green (2010). Jonathon Green, *Green's Dictionary of Slang. Volume 3 P–Z* (Édimbourg 2010).
- Hawkins (1999). – Anne Hunsaker Hawkins, « Ethical Tragedy and Sophocles' Philoctetes », *The Classical World* 92.4 (1999) 337–57.
- MacKinnon (1986). – Kenneth MacKinnon, *Greek Tragedy Into Film* (Londres 1986).

- McDonald (1991). – Marianne McDonald, « Cacyonnis's and Euripides' *Iphigenia*: The Dialectic of Power », in : Martin M. Winkler (éd.), *Classics and Cinema* (Lewisburg [PA] : Bucknell University Press, 1991) 127–142.
- McGuire (2015). – Thomas G. McGuire, « Bryan Doerries discusses the theater of war & the palliative of shared suffering », *War, Literature & The Arts* 27.1 (2015) <http://www.wlajournal.com/wlaarchive/27/McGuire-Doerries.pdf>, page consultée le 28 juin 2022.
- Meineck (2016). – Peter Meineck, « Combat trauma and the tragic stage : ancient culture and modern catharsis ? », in : Victor Caston, Silke-Maria Weineck, *Our ancient wars rethinking war through the classics* (Ann Arbor 2016) 183–207.
- Michelakis (2013). – Pantelis Michelakis, *Greek tragedy on screen* (Oxford 2013).
- Raeburn (2008). – David Raeburn, *Electra and other plays : Women of Trachis, Ajax, Electra, Philoctetes/Sophocles* (Londres, New York, Toronto 2008).
- Rees (2020). – Owen Rees, « We need to talk about Epizelus : « PTSD » and the ancient world », *Medical Humanities* 46.1 (2020) 46–54.
- Rees/Crowley (2015). – Owen Rees, Jason Crowley, « PTSD in Ancient Greece : Was there mental trauma in ancient warfare ? », *Ancient Warfare* IX.4 (Zutphen 2015).
- Renault (2006). – *Sophocle. Electre. Nouvelle traduction par Philippe Renault* (<http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/sophocle/Electre.htm>, page consultée le 25 février 2022).
- Sabiani (2018). – *Électre/Sophocle*. Traduction par Paul Mazon, introduction et commentaire par Marie-Anne Sabiani (Paris, Les Belles Lettres : 2018).
- Sherman (2014). – Nancy Sherman, « « He Gave Me His Hand but Took My Bow » : Trust and Trustworthiness in the *Philoctetes* and Our Wars », in : Peter Meineck, David Konstan (éd.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (New York 2014) 207–224.
- Tufft (2015). – Ben Tufft, « Warriors in ancient Iraq suffered Post-Traumatic Stress Disorder more than 3,000 years ago, say researchers », *The Independent* (25 janvier 2015) <https://www.independent.co.uk/news/science/warriors-in-ancient-iraq-suffered-posttraumatic-stress-disorder-more-than-3-000-years-ago-say-researchers-10000953.html> (page consultée le 30/06/2022).
- Varmazi (2016). – Eleni Varmazi, « From Theater to Film : the Case of Ancient Greek Tragedy », in : Paula Baldwin Lind (éd.), *Telling and Retelling Stories : Studies on Literary Adaptation to Film* (Cambridge 2016) 62–78.

- Verreth (2014). – Herbert Verreth, *De oudheid in de film. Filmografie* (Louvain 2014²).
- Winkler (2001). – Martin M. Winkler (éd.), *Classical Myth & Culture in the Cinema* (Oxford, New York 2001).
- Zewadski (2005). – William K. Zewadski, *Greek Theater in the Cinema and Television* (Tampa [Florida] : <https://digital.lib.usf.edu/SFS0036121/00001>, page consultée le 25 février 2022).

Benoît Laudenbach
Sorbonne Université
UFR de grec
16, rue de la Sorbonne
75005 PARIS
benoit.laudenbach@sorbonne-universite.fr

Suggested citation

Laudenbach, Benoît : Sophocle sur Netflix. Deux cas récents d'utilisation de la tragédie grecque à l'écran. In : *thersites* 16 (2023), pp. 83–127.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol16.222>