

Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes

Achilles' Distress and Brad's Anger: Thoughts on a Forgotten Mediation in the Depiction of Extreme Emotion

Johanne Lamoureux

Volume 25, Number 1, Fall 2014

L'acteur entre les arts et les médias

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030229ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030229ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamoureux, J. (2014). Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes. *Cinémas*, 25(1), 39–58. <https://doi.org/10.7202/1030229ar>

Article abstract

Taking as its starting point a critique of Brad Pitt's role as Achilles in *Troy* (2014), this article shows that acting, when it comes to expressing extreme emotions such as the anger and distress experienced by Homer's hero, extends the figurative conventions and condemnation already established in the depiction of the same scenes in the visual arts. This mediation has been neglected by the film studies and queer studies scholars who have commented on the film by remarking the long list of discrepancies between the literary epic and its cinematic adaptation. This view does not take into account the figurative tradition, revisited by late eighteenth-century painting, which was also confronted with the difficulties of adapting visually the emotional and expressive excesses of Homer's Achilles for an audience for whom the ideal of virile beauty drawn from Antiquity now rested on a classical canon that post-dated the *Iliad* by several centuries.

Le chagrin d'Achille et la colère de Brad : réflexion sur une médiation oubliée dans la représentation des affects extrêmes

Johanne Lamoureux

RÉSUMÉ

À partir d'une critique de l'interprétation du personnage d'Achille par Brad Pitt dans *Troie* (*Troy*, 2004), cet article montre que le jeu de l'acteur, lorsqu'il s'agit d'exprimer les affects extrêmes de la colère et du chagrin qui caractérisent le héros homérique, reconduit des conventions figuratives et des effets de censure déjà mis en place par la représentation des mêmes épisodes au sein des beaux-arts. Or c'est là une médiation négligée par les spécialistes des études cinématographiques et des *queer studies* qui ont beaucoup commenté le film, en déclinant la longue liste des écarts entre l'œuvre épique et son adaptation cinématographique, mais sans tenir compte de la tradition figurative, revisitée par la peinture de la fin du XVIII^e siècle, qui s'est trouvée elle aussi confrontée aux difficultés d'adapter visuellement la démesure affective et expressive de l'Achille d'Homère, pour un public dont l'idéal antique de beauté virile s'appuyait désormais sur un canon classique postérieur de plusieurs siècles à l'*Iliade*.

La médiation oubliée

Le film *Troie* (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004) a généré depuis sa sortie, et en à peine une décennie, un dossier de commentaires tout à fait impressionnant, qui comprend des articles publiés aussi bien dans des journaux et des magazines que dans des revues savantes recouvrant plusieurs domaines d'études, de l'Antiquité au cinéma. Selon Martin Winkler (2007), qui a dirigé un ouvrage collectif sur l'*Iliade* et le cinéma, dans lequel il présente une filmographie exhaustive et annotée de toutes les adaptations du poème d'Homère, il y avait près de cinquante

ans qu'aucun cinéaste ne s'était véritablement inspiré du récit homérique de la guerre de Troie. Le début du second millénaire a été marqué par un certain regain d'intérêt pour Homère et pour l'*Iliade*, épopée dont le romancier Alessandro Baricco (2004) fit paraître, en synchronie presque parfaite avec le film de Petersen, une version elle aussi sécularisée¹. À parcourir l'imposante réception critique du film, le lecteur découvre vite que peu importe la provenance des textes, leurs auteurs semblent tous plus ou moins obnubilés par une tâche centrale : repérer les mille et une manières dont Petersen s'est éloigné du récit homérique. Où, comment et pourquoi Petersen ne suit-il pas la voie ouverte par Homère et par ses nombreux *spin-offs* antiques ? La liste de ces écarts est en effet assez longue : quasi-effacement des mères, réduction d'Hélène à une figure pleurnicharde et sans mystère dont la beauté est plus stéréotypée que légendaire, rédemption de la figure de Pâris qui devient de plus en plus courageux au cours du film, invention d'un Achille romantique et marginalisation de sa relation avec Patrocle. Presque chacun de ces angles a généré des commentaires fascinants, dont la finalité paraît pourtant un peu vaine car ils en arrivent tous à une conclusion que nous soupçonnions d'entrée de jeu : Petersen, bien que détenant une solide formation classique, a réalisé un film contemporain qui prend mille libertés avec ses modèles antiques. Or il n'y a pas beaucoup de sens à accuser Petersen d'anachronisme, parce que, d'une part, l'accusation néglige, comme le rappelle Georges Didi-Huberman (1990), l'incessante révélation du passé dans un présent qui en reconfigure le sens, et que, d'autre part, l'anachronisme n'est jamais plus sournois et dangereux que lorsqu'il s'avance sous le couvert d'un fantasme d'euchronie. Mais, autour de toute adaptation de l'*Iliade*, l'accusation d'anachronisme devient encore plus absurde, dans la mesure où, avant même Homère, la guerre de Troie semble avoir fait l'objet d'une perpétuelle opération de mise à jour. Comme le souligne l'helléniste Joachim Latacz (2007, p. 38), celui que la tradition désigne commodément sous le nom d'Homère, écrivant un demi-millénaire après les faits qu'il relate, n'a pas lui-même été étranger à cette distorsion anachronique, sans laquelle l'*Iliade*, telle que nous la connaissons textuellement, n'existerait

tout simplement pas. Petersen instrumentalise avec son film un récit qui, depuis son passage de l'oral à l'écrit, n'a pas cessé d'être investi de la sorte à travers maints récits antiques (l'*Achilléide*, la *Petite Iliade*, etc.), dont le plus célèbre demeure évidemment l'*Énéide* de Virgile.

Le présent texte cherche donc à rompre avec la pratique de cet exercice comparatif, mais la chose est plus facile à déclarer qu'à faire, dans la mesure où une partie des effets de sens du film tient aux écarts que le scénariste et le cinéaste se sont autorisés, et ce, même si ces libertés paraissent choquantes ou incongrues à tout spectateur modérément friand de *mainstream cinema*. Ainsi : Achille mourant qui déclare son amour et ses regrets à Briséis, après l'avoir cherchée à travers Troie en flammes, en tuant tous ceux qui le freinaient et qui étaient généralement des guerriers de son propre camp. Mais plutôt que de m'attarder à ces audaces, je voudrais rappeler que cet exercice comparatif se pratique généralement « du littéraire au filmique », pour reprendre un titre devenu classique (Gaudreault 1988), en faisant abstraction de la tradition des beaux-arts, où se sont pourtant une première fois posées les difficultés d'adaptation visuelle de l'*Iliade*. C'est donc cette médiation oubliée dans l'importante réception de *Troie* que je souhaite considérer en rapport avec certains aspects particuliers du film de Petersen, parce que la mise en images de l'*Iliade* a fait l'objet, avant même la naissance du médium cinématographique, d'un investissement soutenu en histoire de l'art, qui pourrait éclairer certains choix du réalisateur et souligner des problèmes d'adaptation et de transfert intermédial dépassant largement la question de savoir ce que favorise ou censure Hollywood.

J'aborderai cette question en me limitant à une seule dimension, centrale pour la question du jeu de l'acteur qui inspire le présent dossier thématique et absolument nodale dans le passage parfois difficile du textuel au visuel, que Lessing (1766) déjà avait soulevée dans son traité sur le cri du Laocoon (Lamoureux 2000) : la représentation visuelle des affects extrêmes. La force de l'affect, les héros de l'*Iliade* en sont traversés d'un bout à l'autre du récit. Mais celui-ci se développe principalement à partir des affects d'Achille, héros qui nous est

présenté dès le premier chant en proie à une colère terrible (qui le pousse ensuite à se retirer du combat) et que nous retrouvons plus loin, dans les chants de la Patroclie (XVI-XVIII), dévasté par la douleur qu'il éprouve à la mort de son compagnon Patrocle. La tradition figurative des arts graphiques et plastiques a formulé des solutions pour figurer chacun de ces affects, mais, pour ce faire, elle n'a pas toujours non plus suivi les détails fournis par le texte homérique ; tantôt elle colle au plus près du texte de l'épopée (pour imager la colère), tantôt elle s'en écarte considérablement (pour traduire la dévastation du deuil) ; et il est intéressant de remarquer que Petersen privilégiera pour adapter ces moments forts un parti pris souvent similaire, bien que différemment motivé, à celui de la tradition figurative.

Le corps en jeu

Au moment de la sortie du film *Troie*, les médias ont beaucoup mis l'accent sur la transformation du corps de Brad Pitt en vue de son interprétation d'Achille : pour construire l'intérêt et la crédibilité du *casting*, il ne suffisait pas de miser sur le renom respectif du guerrier et de son interprète, il fallait construire un rapprochement plus serré entre le héros et la star, faire du héros une star avant l'heure. Le film ne se contente donc pas d'évoquer l'immortalité du nom d'Achille pour les siècles à venir, il en montre la gloire dans le présent des exploits relatés : chaque apparition du héros sur le champ de bataille est ainsi marquée par des soldats déchaînés qui clament son nom. Achille n'est pas seulement promis à une renommée posthume, acquise au prix de sa vie, il a, de son vivant, un nombre incalculable de *fans* au sein même de la Troade. Par là, Achille devient une star et rencontre à mi-chemin l'acteur vedette Brad Pitt dans son projet exigeant de se transformer en héros. Dans la même visée, les entrevues de Pitt et les suppléments du DVD encouragent les recoupements, même insolites, entre les deux figures : on y apprend que la scène du combat d'Achille contre Hector (tournée en dernier lieu à cause des dangers potentiels qu'elle présentait pour les deux principaux acteurs, qui jouaient sans doubles ni cascadeurs) a été reportée de plusieurs semaines, notamment à cause d'une blessure que Pitt, pendant les

répétitions, se serait infligée... au tendon d'Achille! Il est significatif que le paratexte de *Troie* choisisse de souligner cette symptomatique et imprévisible *incarnation* du personnage par l'acteur, dont le corps a ainsi souffert au point même où fut touché — par la flèche qui le conduisit à la mort (et à la gloire) — le « divin » Achille qu'il a pour mission de personnifier. C'est que son corps, exhibant le développement et la définition de sa nouvelle musculature très médiatisée, est en effet le meilleur moyen qu'ait l'acteur d'interpréter Achille. Entouré d'acteurs shakespeariens, Pitt ne convainc ni dans ses tirades, ni même dans les échanges dialogués, si l'on en croit le critique du *New Yorker* David Denby (2004), qui soutient que son jeu, son accent, son ton sont décalés par rapport aux prestations du reste de la distribution.

Mais pourquoi nous en formaliser? Après tout, le corps de l'acteur est un outil central de son travail d'interprétation, et le jeu, voire l'expression, ne renvoient pas qu'à la seule configuration expressive des traits du visage. La remarque vaut tout particulièrement en ce qui concerne l'Achille homérique, personnage plus connu pour ses exploits et son retrait du combat que pour ses dons d'orateur. De toutes façons, et plus largement, dans l'*Iliade*, les guerriers sont représentés comme des *corps en action* et, qu'ils se régalent, se battent ou meurent, Homère décrit leur corporéité et non leur sentiment intérieur, ou plutôt il fait comprendre leur sentiment intérieur en tant que celui-ci se montre, en tant qu'il traverse, affecte et anime leur corps (Montsacré 1984). Notons néanmoins que si les descriptions du corps des héros chez Homère ne sont absolument pas centrées sur l'expressivité des traits du visage, elles ne le sont pas non plus sur l'exaltation de leur musculature: elles s'attardent à la stature, à la carrure, ainsi qu'à la splendeur des armes terribles des guerriers, mais le culte du corps *athlétique* caractérisé par la « cuirasse de muscles » (Clark 1969, p. 57-116), qui continue de travailler l'idéal contemporain du corps et notre conception de l'Antiquité, ne recoupe pas celui du corps guerrier; il relève d'une construction hellénique plus tardive, plus proche de l'invention de la tragédie que de la fixation par écrit de l'épopée orale racontée par les aèdes. Dans *Troie*, pourtant, le corps héroïque semble relayé

par la médiation visuelle la plus familière dont *nous* disposions pour apprivoiser la Grèce antique : celle de la statuaire de la période dite classique et hellénistique, postérieure de plusieurs siècles aux chants homériques. Or, dans la statuaire grecque, le corps, et non le visage, constitue le premier support de l'expression, et la tête d'expression, au sens où on l'entendra à partir du XVII^e siècle², n'y joue aucun rôle. L'interprétation de Pitt est conforme à cette conception, dans la mesure où son jeu cultive une certaine impassibilité crispée du visage, comme si le rôle exigeait que sa tête, au même titre que son corps, se soumette à l'idéal de cette médiation anachronique de la sculpture grecque classique, dont la beauté tient pourtant précisément à ce que *tout affect y semble surmonté, dépassé*. Après tout, comme le soutiendra avec admiration Johann Winckelmann (1786, p. 287) dans son essai *De la grâce dans les ouvrages de l'art*, à son apogée, la beauté des statues grecques « ressemble à l'eau, qui est d'autant plus parfaite qu'elle a moins de goût ». À l'opposé de cet idéal, l'auteur de la toute première histoire des arts de l'Antiquité inscrit à la fois l'expression des artistes modernes et l'exagération du comédien antique :

La sagesse dans l'expression dont firent preuve les artistes anciens est encore plus claire si on la compare avec son contraire dans les œuvres de la majorité des artistes modernes, qui n'expriment pas beaucoup avec peu mais peu avec beaucoup. Quand elles agissent, leurs figures ressemblent aux comédiens des théâtres antiques, obligés d'outrer la vérité au-delà de ses limites pour se faire comprendre, en plein jour, de n'importe quel spectateur de la plèbe placé au dernier rang, et l'expression du visage ressemble aux masques antiques, qui étaient difformes pour les mêmes raisons. L'outrance dans l'expression est même enseignée dans un écrit qui se trouve entre les mains de tous les jeunes débutants dans l'art, je veux parler du *Traité des passions* de Charles le Brun. Dans les dessins qui les illustrent, cet artiste n'a pas seulement mis le degré extrême des passions dans les visages, mais, dans quelques-uns, elles sont même poussées à l'état de folie furieuse (Winckelmann 1764, p. 277-278³).

Dans *Troie*, Pitt réunit, selon une dissociation qui nous est devenue familière, une tête de 40 ans sur un corps de jeune athlète plutôt que de héros homérique. Cette première médiation

du corps par la sculpture classique l'éloigne par ailleurs du récit homérique, où tous les héros, loin d'être impassibles, crient, pleurent et se lamentent, sans craindre la grimace, ne serait-ce que parce qu'un privilège du guerrier est d'avoir droit à tous les excès — et Achille, comme l'a montré Hélène Montsacré (1984) et comme nous le verrons bientôt, excède même la norme de cette démesure.

Affect et contraintes médiales : la colère et le chagrin

Rappelons quelques données bien connues du récit homérique : l'*Iliade*, cette suite d'exploits qui permet à divers guerriers de s'illustrer, a comme ressort les affects du meilleur combattant achéen, Achille. Dès le premier chant, la colère de celui-ci est déclenchée par l'attitude d'Agamemnon qui lui retire une esclave pour remplacer une des siennes, dont le père, prêtre d'Apollon protégé par le dieu, est venu payer la rançon. Cette colère s'apaisera au dernier chant, lorsque Priam, le vieux roi troyen, suppliera Achille de lui rendre le corps de son fils Hector, victime de la rage d'Achille pour avoir tué et dépouillé l'ami de ce dernier, Patrocle.

Dans la tradition figurative, la scène du premier chant, connue sous le titre de *La colère d'Achille*, suit à la lettre les indications données par le texte homérique, et en particulier ces quelques vers qui transforment l'affect en action et cristallisent l'action dans un geste :

[...] le fils de Pélée [Achille], saisi de douleur, balança en son cœur, dans sa poitrine velue, si, tirant le glaive aigu qui touchait sa cuisse, il ferait lever les assistants et tuerait l'Atride [Agamemnon], ou s'il calmerait sa bile et contiendrait sa colère. Comme il agitait ces deux partis, dans son âme et dans son cœur, *et tirait du fourreau sa grande épée*, arriva Athéné du ciel [...] Debout derrière le fils de Pélée, elle le saisit par ses cheveux blonds, n'apparaissant qu'à lui seul⁴ [...] (c'est moi qui souligne).

Les tableaux⁵ qui s'inspirent de cet épisode réduisent la confrontation à la convention d'un geste, laquelle sert à nous présenter le héros : Achille tire l'épée devant Agamemnon. Se condensent dans cette convention l'entrée en action d'Achille et l'affect qui le caractérise. Dans sa version de la dispute entre

Achille et Agamemnon, et bien qu'il modifie la plupart des autres aspects de cette scène, Brad Pitt s'en tient au motif bien établi de la tradition plastique : Achille, au sommet de sa fureur, tire le glaive mais, dans la séquence cinématographique, le geste paraît furtif : il n'a pas l'effet de stase et de prégnance du motif dans l'image fixe. De plus, cette colère ne marque pas le début du film comme elle lançait le récit homérique car, dans *Troie*, le spectateur découvre d'abord Achille au lit, nu et endormi avec deux femmes, au moment où son chef et ses compagnons d'armes ont besoin de lui sur le champ de bataille. C'est une première occasion, pour le spectateur, d'admirer le nouveau corps musclé de Pitt (sur lequel la caméra s'attarde de manière caressante) et, pour le cinéaste, de bien insister sur l'hétérosexualité de son héros, dans une production qui évitera le plus souvent possible d'insister sur la relation entre Achille et Patrocle. Par ailleurs, le geste de colère d'Achille surgit à plusieurs reprises dans le film, en amont même de la confrontation avec Agamemnon. Il devient donc tout aussi emblématique du héros même si, la plupart du temps, il vient marquer des épisodes inventés de toutes pièces par le scénario : le premier combat d'Achille avec un colosse thessalien, la harangue que livre Achille à ses soldats au moment de l'arrivée de ses vaisseaux sur le rivage troyen et, en une stase qui permet cette fois de bien fixer la convention dans l'esprit du spectateur, lors du triomphe d'Achille après que, fraîchement débarqué à Troie, il eut saccagé un temple. Dans le film, l'usage de cette convention gestuelle est généralisé de façon à traduire et à résumer le personnage tout entier davantage que l'affect qui le caractérise, dans la mesure où le geste est répété plusieurs fois avant la colère proprement dite. On pourrait même suggérer que le geste remplace à l'écran la fonction des épithètes homériques, ces expressions figées dont le texte de l'*Illiade* multiplie à souhait les occurrences et dont les spécialistes ont suggéré qu'elles servaient peut-être à faciliter la présentation orale de ces longues épopées et la maîtrise mnémotique de la métrique des vers (Knox 1990). L'épithète qui caractérise, dans le texte, Achille « aux pieds rapides », le film nous la montre certainement à travers la chorégraphie des combats, par la vitesse et par les sauts spectaculaires du personnage, lors

desquels la performance de Pitt est solide ; mais on ne la reconnaît pas alors comme répétition, selon le modèle des formules homériques : c'est le geste de l'épée tirée qui devient le trait récurrent caractérisant l'Achille cinématographique, comme il caractérisait déjà l'Achille de la tradition figurative, et particulièrement picturale, des beaux-arts. Le nouveau corps sculpté de Pitt s'exprime par une convention gestuelle.

Certes, cette convention gestuelle n'occupe pas dans le film le même rôle que celui qui lui est conféré dans la tradition plastique, où elle permet de faire connaissance avec le personnage en même temps qu'elle signale sa fonction guerrière et rappelle son tempérament colérique. Mais la tradition des beaux-arts révèle aussi un usage complexe de ce motif. En premier lieu, le geste n'est pas réservé à Achille : il peut aussi servir à identifier le dieu de la guerre, Arès/Mars, dont l'épée est l'attribut symbolique⁶. De plus, déjà dans la peinture classique, il sert à identifier Achille au sein de tableaux qui le représentent dans d'autres scènes que celle de sa colère emblématique. Petersen ne commet donc pas un crime figuratif en multipliant le geste à travers tout le début du film.

Ainsi, dans la tradition plastique, un tel déplacement dissolvant le geste de l'épée tirée de l'épisode de la colère se retrouve-t-il de façon particulièrement frappante dans le traitement du thème moins connu d'Ulysse reconnaissant Achille parmi les filles de Lycomède. Il s'agit d'un épisode qui ne figure pas dans l'*Iliade*, compte tenu de la découpe *in media res* de la guerre de Troie que le texte d'Homère privilégie. Mais plusieurs sources antiques l'évoquent⁷. La traduction iconographique de ce thème, plus fréquente au XVII^e siècle et dans les pays du Nord de l'Europe, présente d'indéniables possibilités pour le parti pris descriptif et la représentation d'objets rares et précieux que favorise souvent la pratique picturale nordique de l'époque⁸ (Alpers 1983). L'histoire raconte comment la déesse Thétis, mère d'Achille, cherchant à éviter à son fils de se battre dans une guerre où elle sait qu'il va perdre la vie, le cache, en travesti féminin, sur l'île de Skyros parmi les filles du roi Lycomède. Ulysse, soucieux de rallier Achille aux forces achéennes, est averti du subterfuge et débarque sur l'île, déguisé en marchand.

Il présente aux jeunes filles de la cour un assortiment de bijoux et autres colifichets parmi lesquels il a pris soin de glisser une panoplie guerrière. Devant la marchandise étalée, Achille se trahit aussitôt en se jetant sur les armes. Certains auteurs antiques (Ovide ou Hygin, par exemple) nous le décrivent s'emparant impulsivement d'un bouclier : l'Achille homérique, de même que l'Achille de la tradition littéraire, est en effet plus associé au bouclier qu'à l'épée, à cause de la longue description (plus de 150 vers) que l'aède, au chant XVIII, consacre à cet élément de son équipement guerrier, ouvré par le dieu Héphaïstos et conçu comme un véritable microcosme (Lecoq 2010 et Laneyrie-Dagen 2008). Il s'agit en effet de la toute première description d'une œuvre d'art imaginaire de l'histoire de la littérature occidentale et cette *ekphrasis* a donné lieu à d'innombrables commentaires, dont le plus célèbre demeure celui du *Laocoon* de Lessing (1766), dans le cadre d'un débat sur les contraintes spécifiques qui devraient, selon ce dernier, distinguer les arts du temps, comme la poésie, des arts de l'espace. Or, dans la plupart des tableaux qui le montrent parmi les filles de Lycomède, Achille travesti, même quand il porte le bouclier d'un bras, se démarque des silhouettes des autres jeunes femmes du tableau par l'épée qu'il dégainé ou brandit. C'est donc dire que le motif inspiré par le premier chant de l'*Illiade* est assez fort pour qu'une jeune femme soit reconnue comme Achille dès lors qu'elle en reprend le geste emblématique.

Sous l'accessoire épique, c'est donc bel et bien la question du *gender* qui se trouve articulée par la tradition (et non celle de la sexualité, car Achille, pendant son séjour, séduit l'une des filles de Lycomède, qui lui donnera un fils). Il est bien sûr tentant de lire cet épisode à la lumière des théories sur le genre de Judith Butler (1990) et d'y voir une identité subvertie, construite de l'extérieur par l'appropriation et par l'intériorisation de certains symboles socialement et culturellement investis. Mais ce qui importe ici va dans le sens inverse. Alors que Butler conçoit le *gender as drag*, pour reprendre sa formule désormais célèbre, le récit suggère au contraire que le genre transcende le travestissement et que l'habit ne fait pas le moine. Le trait marquant de l'épisode est bien sûr *l'élan* qui pousse Achille à se ruer sur les

armes et à les brandir, ce qui est *censé* nous indiquer, peu importe les théories actuelles qui n'y verraient qu'une socialisation réussie, que son attirance pour les jeux de guerre, plutôt que pour les jeux de parure, relève d'une nature irrépessible et manifeste sa virilité comme incorruptible et impossible à travestir — ce qu'une longue épée dressée exprime avec une plus grande efficacité visuelle que ne le ferait un bouclier étincelant, trop vite associé aux connotations narcissiques du miroir.

Dans le film de Petersen, rien n'évoque apparemment l'épisode du travestissement d'Achille. Quand Ulysse cherche à lui faire rejoindre la coalition achéenne, il agit en recruteur (« La Grèce a besoin de toi ! ») et surprend Achille en son fief, occupé à enseigner les rudiments de l'épée à son jeune cousin Patrocle. L'ambiguïté de la relation entre les deux cousins se fait jour dès ce moment, notamment à cause des remarques pleines de sous-entendus d'Ulysse (Krass 2013). Ceux qui connaissent la tradition plurimillénaire postulant les rapports amoureux entre Achille et Patrocle⁹ (Dover 1978, Krass 2013, Michelakis 2002) pourront savourer l'allusion, tandis que ceux qui en ignorent tout ou qui préfèrent l'oublier n'y verront que du feu.

Mais on ne fait pas aussi facilement l'économie de la figure de Patrocle dès lors qu'il s'agit de réfléchir à l'expression et à la transposition visuelle des affects extrêmes chez Achille : si sa colère se jouait dans son rapport au pouvoir et dans sa relation avec Agamemnon, son immense chagrin demeure indissociable de sa relation avec Patrocle. L'Achille homérique n'est pas un héros caricatural et, outre sa colère, nous avons aussi à réfléchir à la façon dont la tradition visuelle parvient à traduire la démesure apparente du chagrin qu'il connaît dans l'épopée.

Achille est un homme qui pleure, ainsi que le font, comme le rappelle Hélène Montsacré (1984) dans son magnifique livre, presque tous les farouches héros de l'*Illiade*. Il pleure dès le premier chant, celui-là même où nous découvrons sa colère. Toutefois, dans la tradition littéraire occidentale, le chagrin d'Achille reste associé principalement à ce qu'on appelle la Patroclie, les chants où se jouent l'*aristeia* et la mort de Patrocle. Patrocle a emprunté les armes d'Achille et s'est rendu au combat. Dans la mêlée, Hector le tue, l'ayant confondu avec le

héros. Un messager en pleurs se présente devant la tente d'Achille pour lui apprendre la nouvelle, pendant que les Achéens tentent encore d'arracher le cadavre à l'ennemi. L'Achille de Pitt a alors une réaction étonnante : après une brève contraction faciale articulant une moue grimaçante à un froncement de sourcils, qu'un gros plan vient souligner, il s'abandonne à une colère plus violente encore que celle qui l'opposait à Agamemnon. Il manque d'étrangler le messager, ainsi que Briséis qui s'interpose. Quand, enfin, se reprenant *in extremis*, il s'éloigne, en tournant le dos à la caméra, on remarque qu'il traîne avec lui, abaissée, en berne pourrait-on dire, l'épée ensanglantée rapportée du champ de bataille par le messager. Le chagrin d'Achille ne sera donc exprimé ici qu'à travers une déclinaison de la colère, assortie d'un positionnement de l'épée, alors que dans le texte homérique il relève d'une tout autre affaire. Homère, dans le chant XVIII, écrit que le messager Antilochos, « [v]ersant de chaudes larmes », accourt vers la tente d'Achille pour lui apprendre la mort de Patrocle : « Il dit, et la douleur couvrit Achille d'un nuage noir. Des deux mains, prenant la poussière du foyer, il la versa sur sa tête et souilla son visage gracieux. À sa tunique brillante comme le nectar, la cendre noire s'attacha. Lui-même, dans la poussière, grand corps étendu sur un grand espace, il gisait, et, de ses mains, souillait sa chevelure, en l'arrachant. » Ensuite viennent les pleurs et les terribles lamentations : « Que je meure à l'instant, puisque je ne devais pas protéger mon compagnon de la mort ! »

Dans le film de Petersen, Patrocle, le compagnon, n'a qu'un rôle secondaire, qui a été attribué au mannequin Garrett Hedlund, manifestement choisi pour sa ressemblance avec Brad Pitt. Ce choix est défendable pour deux raisons différentes, voire opposées. D'une part, il permet d'être fidèle à Homère, puisqu'il rend plus sensible visuellement ce que les commentateurs de l'épopée s'accordent à reconnaître : la mort de Patrocle agit dans l'*Iliade* comme une espèce de préfiguration de celle d'Achille (Knox 1990 et Montsacré 1984), laquelle, contrairement à ce que s'autorise le film nourri à plusieurs autres sources antiques, n'y est pas représentée. Mais, d'autre part, cette ressemblance physique offre un constant rappel de la parenté d'Achille et de

Patrocle, de leur cousinage, et contribue ainsi à motiver l'attachement d'Achille par les liens du sang, même s'il n'est pas tout à fait certain qu'elle réussisse à tenir à distance la tradition postulant une relation homoérotique entre Patrocle et Achille (Krass 2013, p. 167). Du coup, l'inflexion donnée au chagrin d'Achille se conçoit différemment : on imagine la perplexité du spectateur devant un Pitt qui se serait couvert de cendres et arraché les cheveux à l'annonce de la mort de son cousin. Ces manifestations de chagrin, historiquement et culturellement déterminées, paraîtraient excessives au spectateur contemporain, et le seul excès (la seule intensification) qui puisse laisser intactes la virilité héroïque et l'hétérosexualité d'Achille, telles qu'Hollywood préfère les comprendre aujourd'hui, est celui de sa colère. Le chagrin de l'Achille cinématographique ne sera donc qu'une grosse colère, prémices de la vengeance que le héros s'apprête à exercer au nom de son compagnon perdu.

Les larmes entre les médias et les genres

Pour l'Achille de Pitt, la colère est, comme dans le traitement que la peinture classique réserve au thème, un geste, alors que le chagrin se manifeste par une colère qui excède et déborde la convention habituelle du geste. Ce n'est pourtant pas une version éculée ou hollywoodienne de la virilité héroïque qui empêche l'Achille de *Troie* de pleurer : il verse des larmes sur le corps d'Hector avant de le rendre à son père. Mais il pleure alors sur l'ensemble de la situation, sur la guerre, sur son propre père qu'il ne reverra pas, sur sa mort imminente. Il ne pleure pas précisément la mort de Patrocle. Ce sont les larmes d'une colère qui tombe, des larmes d'apaisement, et non le chagrin puissant et démesuré de la Patroclie. Est-ce là un parti pris hollywoodien fondé sur la seule crainte de porter atteinte à une certaine conception hétéronormative du héros ? La réponse demande des nuances dès lors qu'on considère plus largement la traduction du chagrin d'Achille dans la tradition plastique. Les adaptations picturales de l'*Iliade* montrent-elles Achille pleurant ? Et si elles le font, est-ce en demeurant fidèles, comme elles s'y emploient dans leur traduction de la colère, au texte homérique ? L'examen du corpus pictural consacré à la Patroclie permet de répondre

affirmativement à la première de ces deux questions, mais non à la seconde, car on peut difficilement *donner à voir* ce qu'Homère décrit et il semble que les artistes visuels des siècles passés se soient mesurés à cet égard au même problème que les cinéastes et les acteurs contemporains.

Le moment où se manifeste dans l'*Illiade* l'extrême chagrin d'Achille, à savoir l'annonce de la mort de Patrocle, n'est en effet jamais représenté en peinture. Cette solution évite aux artistes d'avoir à corriger Homère et à révéler ainsi qu'ils ne sauraient le suivre sans enfreindre toutes les règles du décorum de la représentation classique, voire sans renoncer à un certain fantasme de l'Antique. La représentation d'Achille pleurant Patrocle connaît néanmoins une grande popularité dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, alors que l'intérêt pour les sujets antiques, délaissant les frivolités et les grivoiseries des *Métamorphoses* d'Ovide, se recentre autour des récits homériques, des *Vies des hommes illustres* de Plutarque et des compilations des historiens romains. Or, ce recentrage est contemporain d'une exaltation sans précédent des larmes, particulièrement des larmes versées en public, et même par des hommes, comme l'a montré Anne Vincent-Buffault (1986), qui souligne notamment l'importance des modèles fournis par la littérature romanesque dans le développement de cette propension socialement généralisée à l'épanchement lacrymal. Le thème d'Achille pleurant Patrocle triomphe donc dans la peinture de la seconde moitié du XVIII^e siècle, au moment même où les conventions sociales et esthétiques permettraient au héros de s'abandonner au chagrin sans démeriter aux yeux du spectateur. Mais le problème figuratif et expressif qui se pose alors ne réside pas dans le fait de pleurer ; il tient plutôt à la difficulté de figurer le caractère homérique, démesuré, du chagrin d'Achille dans le texte. Les traits marquant le chagrin d'Achille chez Homère ne sont tout simplement pas une avenue possible pour la tradition figurative et pour la peinture d'histoire dont relève un tel sujet. Car un héros doit être beau ou du moins admirable, donc un héros sale et couvert de cendres, fût-il parfaitement proportionné et conformé, n'est guère envisageable : un protagoniste que le chagrin pousse à s'arracher les cheveux échappe aux exigences éthiques et didactiques

de la peinture d'histoire, car il ne peut être proposé en modèle exemplaire. Achille, dans le chagrin comme déjà dans la colère (Kirchner 2001), ne saurait être un modèle à proposer sans réserve à l'imitation (et cette dimension, le film de Petersen ne la perd jamais de vue qui fait d'Achille, plutôt que d'Agamemnon, le transgresseur rebelle des conventions¹⁰).

La peinture devra donc se donner les moyens de cadrer et de contenir la démesure des héros homériques. Et, à cette fin, la crise que représente dans l'*Iliade* la mort de Patrocle sera principalement représentée par trois thèmes qui permettront aux artistes de ne pas montrer les réactions immédiates d'Achille à l'annonce de la nouvelle (dont la logique narrative du film n'aurait probablement pas toléré l'occultation) : Achille pleurant Patrocle, Thétis apportant à Achille ses nouvelles armes ou Achille déposant aux pieds de la dépouille de Patrocle le cadavre outragé d'Hector¹¹. Chacun de ces découpages a l'avantage de ne pas laisser le héros seul avec Patrocle et de présenter la tragédie de la mort de son ami non comme un deuil personnel, mais comme un événement qui retentit sur tout le cercle immédiat d'Achille. Les deux premiers sujets sont souvent traités ensemble, l'image portant alors, même si la composition est dominée par la détresse d'Achille, un titre qui fait référence au second thème, à cause d'une Thétis le plus souvent reléguée dans un coin et apportant la nouvelle panoplie guerrière de son fils. Les deux derniers sujets traduisent un souci de déplacer un événement vers une action : le don des armes ou la vengeance d'Achille. Après tout, la représentation de l'action constitue, bien davantage que ne saurait l'être l'expression, le grand enjeu de la peinture d'histoire. À vrai dire, le troisième thème correspond très exactement, autour d'un moment plus tardif de l'épopée, à la stratégie choisie par l'interprétation de Pitt : déplacer le chagrin vers la rage. Achille a tué le meurtrier de Patrocle et humilié sa dépouille, qu'il jette en trophée aux pieds de l'ami décédé. Au contraire, le thème d'Achille pleurant Patrocle favorise le déploiement affectif et offre l'épisode le plus susceptible de nous faire comprendre à quelles conditions la figuration d'un chagrin extrême peut à l'époque être considérée comme socialement et visuellement acceptable.

La version assez emblématique peinte vers 1760 par Gavin Hamilton résume en quelque sorte la solution proposée par la peinture de la façon suivante : Achille a droit à l'expression d'un chagrin intense, mais cette intensification doit le porter au seuil de l'évanouissement ou de l'inconscience, et surtout ne s'accompagner d'aucune des actions dérivées précisées par le texte. Bien évidemment, le jeûne et l'insomnie d'Achille ne sont pas des conduites aisément figurables, mais son refus de se laver, après s'être couvert de cendres, aurait pu au moins laisser des traces dans l'image : il n'en est rien. Achille est simplement caractérisé par une peau plus sombre que celle du cadavre de Patrocle. Ce tabou de la saleté et des manifestations excessives conduit les peintres à installer le plus souvent Achille au bord d'une espèce de pâmoison où il se languit auprès de la dépouille de Patrocle et au milieu des siens : chez Hamilton, le corps d'Achille contraste avec le cadavre livide de Patrocle, mais s'écarte encore de la description de l'Achille homérique. La seule exception étonnante du corpus se trouve dans un lavis réalisé entre 1795 et 1800 par Johann Heinrich Füssli¹² : on y voit Achille, de dos, au sommet du bûcher de la dépouille sans visage de Patrocle, alors qu'il s'apprête à se couper les cheveux. Dans son émulation de Michel-Ange, la silhouette nue est étonnamment musculeuse. Ses chairs ombrées contrastent avec la blancheur du corps de Patrocle. Mais le mélange du lavis et de la craie fait en sorte que c'est la matérialité même du pigment qui, dans l'apposition des ombres et l'évocation du modelé de la figure, produit exceptionnellement un effet de salissures sur le corps endeuillé d'Achille.

La peur des larmes de l'Achille cinématographique le confinait dans une colère aride et redondante qui venait bientôt relayer la moue crispée et furtive de Pitt. Le droit aux larmes de l'Achille pictural se paie, en revanche, d'une langueur débilitante. Mais là où ces deux stratégies convergent, c'est en tant que s'y marque l'impossibilité d'entendre comment se signifie la souffrance dans l'épopée homérique ; Montsacré (1984, p. 201 ; c'est moi qui souligne) écrit en conclusion de son ouvrage :

Loin d'être chez le guerrier épique un accessoire sans importance, le don des larmes est, au contraire, un des éléments qui *constituent* sa nature héroïque. [...] Si les héros de l'épopée

pleurent, c'est d'abord parce qu'ils le peuvent — les larmes masculines ne sont pas un signe de faiblesse —, mais encore parce qu'ils le doivent — *leur douleur est ostentation de force et de vitalité.*

Ni la version picturale ni la version cinématographique du chagrin d'Achille ne reconnaissent la valeur de ce lien physiologique entre les larmes et l'exploit héroïque. L'une choisit les larmes sans la force, l'autre la force sans les larmes. Or, la conjonction devenue incompréhensible de ces deux termes est loin d'être le propre de la modernité des Lumières ou de la nôtre, et le champ des représentations visuelles exige depuis longtemps que cette crise potentielle de la figuration soit contenue par diverses solutions narratives ou expressives. Le recours à ces solutions est motivé par des contraintes médiales, picturales ou cinématographiques, mais, très en amont, il se fonde aussi et d'abord sur une cassure survenue quelques siècles après Homère, précisément au moment où se profilait l'invention du corps idéal de la sculpture classique. Or, écrit encore Montsacré (1984, p. 201) : « Si la rupture est si nette dès l'époque classique [de la Grèce antique], où les figures masculines ne pleurent plus, c'est peut-être que, lorsqu'ils ne pensèrent plus avec les catégories de l'héroïsme, les hommes firent aux femmes le don des larmes... »

Université de Montréal

NOTES

1. On note aussi dans les mêmes années la publication d'une étude d'Albert Manguel (2007) sur la réception de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* dans la littérature occidentale, ainsi que la parution de *L'Iliade, poème du XXI^e siècle* (2006), qui réunit la remarquable *Introduction à l'Iliade* de Bernard Knox et *L'Iliade, poème de la force*, de Simone Weil.

2. On pense bien évidemment ici au traité de Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, proposée dans une *Conférence sur l'expression générale et particulière*, publié en 1698 ; voir là-dessus l'ouvrage de Jennifer Montagu (1994).

3. Cité par Jacques Darriulat (<http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Winckelmann/WinckelCours.html>), qui démontre comment la beauté relève chez Winckelmann d'une économie de l'expression où s'opposent la statue et l'acteur.

4. Les extraits de l'*Iliade* sont tirés de la traduction d'Eugène Lasserre, publiée chez Garnier frères en 1932, consultée en ligne sur le site *Hodoi elektronikai* de l'Université

catholique de Louvain (<http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm#Homere>).

5. À titre d'exemples, on peut citer *La colère d'Achille* peinte par Pierre Paul Rubens (1630), par Antoine Coypel (1710) et par Giambattista Tiepolo (1757). Le site *Utpictura 18* (<http://utpictura18.univ-montp3.fr/listeNotices.php?quoi=sujet&q=&nbrParPage=10&page=88>) comprend un répertoire d'images assez riche sur l'iconographie achilléenne.

6. C'est aussi le geste sous lequel Dante présente Homère quand il le rencontre aux Enfers, résumant par là le statut du poète comme inventeur du genre épique (Manguel 2007, p. 95-101).

7. Notamment Apollodore (*Bibliothèque*, III, 13), http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_13_1-8.htm, Quintus de Smyrne (*Posthomerica*, chant VII), <http://www.mediterranees.net/mythes/troie/posthomerica/index.html>, ainsi qu'Ovide (*Métamorphoses*, XII, 162), Hygin (*Fables*, 96) et Stace (*Achilléide*, II), <http://www.mediterranees.net/mythes/pompei/scyros.html>.

8. Voir par exemple les versions de Pierre Paul Rubens (v. 1620), de Frans Francken le Jeune (1620), d'Érasme Quellin le Jeune (1655) et de Jan De Bray (1664) à <http://utpictura18.univ-montp3.fr/listeNotices.php?quoi=sujet&q=&nbrParPage=10&page=88>.

9. Qu'évoquait déjà Platon dans *Le banquet* (consulté en ligne dans la traduction d'Émile Chambry, p. 179-180, http://mercure.fltr.ucl.ac.be/hodoi/concordances/Platon_banquet/lecture/default.htm): « Achille, [...] prévenu par sa mère qu'il mourrait s'il tuait Hector, et qu'il reverrait son pays s'il ne le tuait pas, [...] préféra résolument secourir son amant, Patrocle, et non seulement mourir pour le venger, mais encore mourir sur son corps. Aussi les dieux charmés l'ont-ils honoré par-dessus tous les hommes, pour avoir mis à si haut prix son amant. »

10. L'ouvrage de Kirchner (2001, p. 288-289) permet de comprendre la difficulté d'instrumentaliser politiquement le personnage d'Achille comme modèle héroïque pour l'éducation des princes, et ce, déjà dans le contexte du classicisme français, à cause de l'affect extrême, la colère, qui le caractérise et du comportement que cet affect entraîne : son retrait du combat.

11. Voir l'*Achille pleurant Patrocle* du peintre écossais Gavin Hamilton (1760-1763), du graveur anglais John Flaxman (1793) ou du peintre italien Felice Giani (1802-1804) ; on doit à Benjamin West (1806) et à Joseph-Benoît Suvée (1769) des *Achille déposant le cadavre d'Hector aux pieds de Patrocle*.

12. L'œuvre de Füssli se trouve au Kunsthau de Zurich (Z. inv.1916/0020a) et figure au numéro 1359 du catalogue raisonné de Gert Schiff (1973). On consultera la reproduction à l'adresse suivante : <http://www.operedarte.nikla.net/opera/dipinto/247/achillesacrificaisuoiacapellisullapirafussli/achille-sacrifica-i-suoi-capelli-sulla-pirafunebre-di-patroclo.html>.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Alpers 1983 : Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, 273 p.

Baricco 2004 : Alessandro Baricco, *Homère, Iliade* [2004], Paris, Albin Michel, 2006, 178 p.

Butler 1990 : Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

Clark 1969 : Kenneth Clark, *Le nu*, t. I, Paris, Livre de poche, 1969, 400 p.

- Denby 2004 :** David Denby, « Heroes: Wolfgang Petersen's *Troy* », *The New Yorker*, 17 mai 2004.
- Didi-Huberman 1990 :** Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, 332 p.
- Dover 1978 :** Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality* [1978], Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989, 246 p.
- Gaudreault 1988 :** André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck / Presses de l'Université Laval, 1988, 200 p.
- Kirchner 2001 :** Thomas Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle* [2001], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, 526 p.
- Knox 1990 :** Bernard Knox, « Introduction à l'*Illiade* » [1990], dans Enrique Escobar, Myrto Gondicas et Pascal Vernay (éd.), *L'Illiade. Poème du XXI^e siècle*, Paris, Arléa, 2006.
- Krass 2013 :** Andreas Krass, « Over His Dead Body: Male Friendship in Homer's *Iliad* and Wolfgang Petersen's *Troy* (2004) », dans Almut-Barbara Renger et Jon Solomon (dir.), *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, Leyde, Brill, 2013, p. 153-173.
- Lamoureux 2000 :** Johanne Lamoureux, « Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 13-21.
- Laneyrie-Dagen 2008 :** Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature*, Paris, Flammarion, 2008, 255 p.
- Latacz 2007 :** Joachim Latacz, « From Homer's *Troy* to Petersen's *Troy* », dans Martin M. Winkler (dir.), *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, Blackwell, 2007, p. 27-42.
- Lecoq 2010 :** Anne-Marie Lecoq, *Le bouclier d'Achille. Un tableau qui bouge*, Paris, Gallimard, 2010, 399 p.
- Lessing 1766 :** Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], Paris, Hermann, 1990, 239 p.
- Manguel 2007 :** Alberto Manguel, *L'Illiade et l'Odyssee* [2007], Montrouge, Bayard, 2008, 254 p.
- Michelakis 2002 :** Pantelis Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 218 p.
- Montagu 1994 :** Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's* Conférence sur l'expression générale et particulière, New Haven, Yale University Press, 1994, 234 p.
- Montsacré 1984 :** Hélène Montsacré, *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, 253 p.
- Schiff 1973 :** Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Text und Œuvre*, Zurich, Verlag Berichthaus, 1973, 740 p.
- Winckelmann 1764 :** Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité* [1764], Paris, Librairie générale française, 2005, 875 p.
- Winckelmann 1786 :** Johann Joachim Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, Barrois l'aîné, 1786, 295 p., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84160q>.
- Vincent-Buffault 1986 :** Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Marseille, Rivages, 1986, 259 p.
- Winkler 2007 :** Martin M. Winkler, « The Trojan War on the Screen: An Annotated Filmography », dans Martin M. Winkler (dir.), *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, Blackwell, p. 202-215.

ABSTRACT

Achilles' Distress and Brad's Anger: Thoughts on a Forgotten Mediation in the Depiction of Extreme Emotion

Johanne Lamoureux

Taking as its starting point a critique of Brad Pitt's role as Achilles in *Troy* (2014), this article shows that acting, when it comes to expressing extreme emotions such as the anger and distress experienced by Homer's hero, extends the figurative conventions and condemnation already established in the depiction of the same scenes in the visual arts. This mediation has been neglected by the film studies and queer studies scholars who have commented on the film by remarking the long list of discrepancies between the literary epic and its cinematic adaptation. This view does not take into account the figurative tradition, revisited by late eighteenth-century painting, which was also confronted with the difficulties of adapting visually the emotional and expressive excesses of Homer's Achilles for an audience for whom the ideal of virile beauty drawn from Antiquity now rested on a classical canon that post-dated the *Iliad* by several centuries.