N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

«J’ai pris mon père sur mes épaules» de Fabrice Melquiot : l’épique du «petit geste»

Iris CARRÉ-DRÉAN *Doctorant*
Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme au XXIe siècle, Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2629-j-ai-pris-mon-pere-sur-mes-epaules-de-fabrice-melquiot-l-epique-du-petit-geste
DOI : numerev_2606
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CARRÉ-DRÉAN, I. (2025) «J’ai pris mon père sur mes épaules» de Fabrice Melquiot : l’épique du «petit geste». *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2606

Le titre de la pièce de Fabrice Melquiot *J'ai pris mon père sur mes épaules* fait référence au geste d'Énée lors de la fuite de Troie, épisode dans lequel celui-ci s'échappe en portant son père Anchise. Dans cette contre-épopée contemporaine, pas de relation privilégiée avec les dieux, pas de fondation de cité, pas de *res gestae* : l'héroïsme tel que le peint Fabrice Melquiot émane de cet épisode mineur du mythe et de ce « petit geste ». Le peuple réuni autour d'Énée, habitants d'une banlieue de Saint-Étienne, ne peut prétendre au « grand » et cette population délaissée est réduite au corps pour seule possession et seul moyen d'action. L'auteur fait alors surgir l'épique de l'aide que s'apportent entre eux les plus démunis et de l'énergie miraculeuse avec laquelle ils sont mus.

Abstract

The title of Fabrice Melquiot's play, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, refers to Aeneas's gesture during the flight from Troy, an episode in which he runs away, carrying his dad Anchise on his back. In this contemporary counter-epic, no privileged relationship with the gods, no creation of a city, no *res gestae* : heroism as Fabrice Melquiot describes it, comes from this minor episode of the myth and this "small gesture". The people gathered around Aeneas, residents of a district of Saint-Étienne, can't aspire to big. This deserted population has nothing left but their bodies as their only means of action. The author then brings out the epic nature of how the destitute help themselves and the miraculous energy that moves them.

Mots-clés :
Voix, Empathie, Empathy, Philia, Contre-épopée, Voice, Entraide, Affinity, Anti-epic, Mutual assistance

---

J'ai pris mon père sur mes épaules est une réécriture de l'histoire d'Énée, personnage mythologique connu pour avoir survécu à la guerre de Troie et être devenu le chef du peuple rescapé. Dès le titre de la pièce, Fabrice Melquiot met en exergue un geste : porter son père. Il s'agit d'une référence à l'épisode de l'*Iliade* où les Troyens fuient leur cité, saccagée par les ennemis. Énée s'en échappe en portant sur ses épaules son père, Anchise, que Vénus avait rendu boiteux. Le dramaturge propose une version contemporaine du mythe : dans la pièce, le héros a été déraciné de la cité antique et replacé dans une cité-HLM de Saint-Étienne en 2015. Énée est un jeune homme au sortir de l'adolescence, qui a toujours vécu dans son quartier. Lorsqu'il apprend le cancer du genou à un stade avancé de son père Roch, un tremblement de terre survient

et dévaste leur cité. Le héros va porter son père malade hors de la ville, pour qu'il finisse ses jours sous le soleil du Portugal.

Fabrice Melquiot fait le choix d'un lieu périphérique et d'une population reléguée du territoire national, pour constituer le décor et les acteurs de son épopée. Ainsi, l'auteur va à l'encontre des attendus du genre, célébrant ceux qui, par leur existence-même, semblent contester l'idée d'une France unie. On entend généralement derrière le terme imprécis[1] de « banlieues » Ë expression qui n'est d'ailleurs jamais employée dans la pièce Ë, les quartiers sensibles et marginalisés du territoire métropolitain. En effet, d'après la définition qu'en donne le sociologue Jean-Marc Stébé : les banlieues constituent les « réceptacles à tous les maux dont souffre notre société [française] : lieux symboliques de la crise sociale, [elles] incarneraient la souffrance et la misère, l'exclusion et la "fracture sociale"[2]. » Ces quartiers populaires, bien que divers, font l'objet d'une même mythisation. Les médias ont largement contribué à en construire une image négative, faisant écho au thème sécuritaire très présent, notamment pendant la campagne présidentielle de 2007. Les banlieues occupent donc, selon Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie, « une place singulière dans l'imaginaire social[3] », cristallisant les peurs[4] vis-à-vis d'un territoire où la République n'aurait de prise. Il n'est pas rare que les médias utilisent l'image corporelle pour qualifier ces territoires par leurs manques : les banlieues y sont décrites comme le membre malade de la France, au sein duquel s'accumulent les pathologies précédemment citées. Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie concluent à un rejet et à une exclusion politique des banlieues et de leurs habitants, à une « rem[ise] en cause [de] l'appartenance des cités à l'espace commun[5] ».

Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Fabrice Melquiot exploite lui aussi l'imagerie corporelle du territoire national, mais en prenant le contre-pied du mythe véhiculé par les médias : il rompt l'équivalence posée entre habitants des banlieues et violence pour représenter une population et, surtout sa jeunesse, qui ne serait non pas un danger pour les autres, mais elle-même physiquement en danger. La pièce se passe dix ans après les émeutes de 2005, quand les banlieues ne semblent plus être au cœur du débat politique et de l'actualité médiatique française, si ce n'est pour illustrer, par quelques faits divers, les violences urbaines qui y sévissent. Les mentions de BFM TV, regardée par les personnages dans la pièce, mettent aussi toujours en avant l'assimilation qui est faite des quartiers à des foyers de l'extrémisme islamiste, notamment à la suite des attentats de Charlie Hebdo en 2014 et du Bataclan en 2015. Alors que les processus économiques et sociologiques appauvrissent toujours plus les populations des quartiers, le dramaturge donne voix à des personnages qui, même à vingt-ans, sentent la mort venir. Fabrice Melquiot inscrit l'état de crise des banlieues poussé à son paroxysme au sein d'une tragédie, le sort de ces personnages ne pouvant être que funeste.

À la mythisation des banlieues par les médias et les politiques, l'auteur répond par un autre mythe : celui d'Énée et de la citoyenneté antique. Il donne le primat à la force des liens et des solidarités à l'œuvre dans ces mêmes quartiers[6]. En focalisant sa réécriture sur un épisode mineur de la vie d'Énée, lorsque celui-ci porte son père sur ses épaules,

Fabrice Melquiot met en avant l'assistance procurée par le personnage à son aîné. Dans cette pièce, les hauts faits, *res gestae*, sont alors remplacés par les « *petit*[s] *geste*[s][7] ». L'acte héroïque n'est plus celui du guerrier élu des dieux, mais celui de l'homme faisant preuve de sollicitude envers son prochain. Le dramaturge déploie un épique du « petit » car immanent des laissés pour compte et, aussi, vers le « petit » au sens de l'anecdotique, comme le montre l'utilisation de la première personne du singulier dans le titre. Ainsi, la pièce se présente comme une contre-épopée, investissant intimement un lieu symbolique en dichotomie avec le mythe de la communauté nationale, pour honorer ceux qui en sont exclus, les populations sacrifiées de l'État français, à qui ont été reniées citoyenneté et puissance.

Notre article s'attachera à caractériser cet héroïsme contemporain tel qu'il se révèle sous la plume de Fabrice Melquiot et à montrer comment du corps et des « *petit*[s] *geste*[s][8] » des démunis émane l'épique. Dans la note explicative, le dramaturge annonce qu'il « tord l'épopée virgilienne dont la pièce s'inspire[9] » : nous observerons les nouvelles modalités d'un genre épique, actualisé par l'investissement d'un « espace politique et religieux d'aujourd'hui[10] ». Nous montrerons ensuite que la célébration qui y est faite de l'amitié participe d'une éthique de la *philia*.

1. L'ÉPIQUE "TORDU"

1.1. Le chant intime du corps-cité

Dans cette épopée dramatique, nous trouvons une résurgence du chœur des tragédies antiques dans le groupe formé par Énée, Roch et leurs voisins. Fabrice Melquiot partage la voix épique entre les personnages, individualisés mais se relayant dans la narration du saccage de leur cité. Si Anissa joue le plus souvent le rôle de chantre épique, dans le prologue, six tableaux et la clôture de la pièce, le reste du récit collectif est réparti de façon assez homogène entre Grinch, Énée et Bakou. Seul Roch, membre malade de la communauté ne prend qu'une seule fois en charge la narration, signe de sa faiblesse physique. Le prologue, dont le titre est « Nous étions la maison », s'inscrit dans l'intime par sa forme proche du monologue intérieur. Anissa s'y raconte au travers de la description qu'elle fait du quartier, cadre spatial de la première partie de la pièce :

> ANISSA.
>
> La scène représente
>
> Mon cœur
>
> Et les processus sombres
>
> Et les processus magnifiques

Qui le font battre

On y voit les mots que mon cœur dépêche

Dans le reste de mon corps pour l'éclairer

Éclairer le mot hanche

Le mot téton

Éclairer le mot cul

En sus de mon cœur

La scène représente

Un immeuble

Admettons que l'immeuble en question soit en quelque sorte

Un autre corps

Ce n'est pas exagéré si l'on considère le temps que j'ai passé ici[11]

Ce prologue introduit la métaphore entre le bâti de la cité et le corps des personnages. Anissa dédouble la scène puisque son quartier y cohabite, voire y fusionne avec son cœur et son corps. Réciproquement, son lieu d'habitation est représenté comme un second corps pour elle : n'ayant jamais quitté la cité, la vie d'Anissa est inscrite dans les lieux. Le personnage revient ensuite sur l'histoire du quartier et à travers celle-ci, son histoire familiale :

Onze étages de béton plein

Érigés en 1962

À l'époque

Il y avait encore des jardins

Ouvriers

Au pied du bâtiment

J’ai des photos de mon père et de ma mère posant

Fièrement

Devant les grillages[12]

Après avoir mentionné ses parents, Anissa parlera des jeunes qu’elle « [a] tous torchés[13] ». Intermédiaire, la quarantenaire constitue un lien entre la première et la nouvelle génération des habitants de la cité. Elle en est un témoin historique, ce qui explique sa place prépondérante dans la narration épique. Anissa porte par sa voix intime la mémoire de la cité, inscrite dans sa chair même. Les résidents de l’immeuble et les événements qui s’y déroulent constituent sa propre existence : c’est ici que ses parents lui ont donné vie et l’ont élevée, c’est ici que vivent Roch et Énée de qui elle attend un enfant. Le fait que ces deux « amours[14] » logent dans le quartier dessine une analogie entre le corps d’Anissa au sens propre et son corps métaphorique : leurs histoires amoureuses ont lieu autant dans les murs de la cité que dans le cœur de la future mère. L’histoire d’Anissa ne semble faire qu’une avec celle de son immeuble.

Cette voix épique et intime est démultipliée : à la suite d’Anissa, les autres habitants prendront tour à tour en charge la description des décors, par l’anaphore « La scène représente ». Par l’intermédiaire des personnages, Fabrice Melquiot dresse un tableau intimiste de la banlieue, vécue de l’intérieur. Le récit de la cité se fait au croisement des voix subjectives et émotionnellement ancrées de ses habitants, qui semblent surgir d’un corps territorial commun. La métaphore du corps-cité va cependant au-delà de la dimension personnelle et sentimentale qu’y projettent les personnages. Fabrice Melquiot réinvestit cette image pour illustrer les déterminismes géo-sociaux qui sont à l’œuvre dans les quartiers français marginalisés. Les immeubles définissent et stigmatisent aussi en partie leurs habitants : reflétant leur position économique et sociale, la cité d’origine confère une identité socio-culturelle et prédétermine leurs perspectives. Dans *J’ai pris mon père sur mes épaules*, les déterminismes géo-sociaux décident alors du sort des personnages, à l’instar des dieux dans l’épopée antique. Ainsi, la cohabitation dans un même lieu investit les personnages d’un « destin commun[15] ». Les murs de la cité condensent les êtres et les histoires intimes de chaque résident, mais également l’être et l’histoire collectifs auxquels prennent part tous les habitants.

1.2. Le récit d’une cité et d’un peuple à l’abandon

Dans la pièce, Fabrice Melquiot met l’accent sur l’échec politique et social, ainsi que sur la démission de l’État français[16], quant à la question des banlieues. Le dramaturge file la métaphore physiologique, à une échelle plus grande que celle intime du corps-cité, pour illustrer les rapports de domination exercés sur les banlieues par le reste du territoire français. Le quartier de Saint-Étienne constitue alors une partie dichotomique

et indésirable du corps national. Décrire la France comme un corps permet à l'auteur de mettre en lumière la dimension structurelle des maux des banlieues, qui sont le résultat de politiques urbaines, où « les processus de micro-ségrégation concentrent les populations pauvres dans des situations précaires[17] », d'après Michel Kokorref. Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, le vocabulaire scatologique est utilisé à outrance par Fabrice Melquiot, notamment dans les répliques des anciens de la cité, pour faire référence à leur situation miséreuse. Grinch décrit la précarité des habitants de son quartier, après le passage du tremblement de terre :

> Appelez ça nous-mêmes à genoux
>
> Dans la pelouse et ses déjections
>
> Canines
>
> Humaines
>
> Extraterrestres
>
> Parce que le cosmos dans
>
> Son intégralité intégrale
>
> Nous chie sidéralement sur la gueule[18]

Les immeubles détruits, les habitants se retrouvent sans abri et sont relégués sur les trottoirs du quartier, à la même place que les excréments. Le titre que donne Grinch au tableau, « *nous-mêmes à genoux* », insiste sur l'humiliation des personnages, en position de suppliants face à une force supérieure invisible. L'image scatologique associe aussi les victimes du tremblement de terre, déshumanisés, aux rejets d'un corps placé au-dessus d'eux. Grinch retrace en effet l'origine des déjections par la gradation ascendante « Canines/Humaines/Extraterrestres ». La catastrophe naturelle est le signe qu'un corps « extraterrestre », dominant la Terre de sa hauteur, s'est joint aux chiens et aux hommes pour déféquer sur le quartier et ses habitants. Le tableau est allégorique de deux expressions sous-entendues conjointement dans la description de Grinch : « être dans la merde » signifie aussi se « faire chier dessus ». Le personnage dépeint le sentiment, intériorisé par la population vulnérabilisée, d'être universellement méprisés et dominés.

De façon plus générale, le manque de considération du corps national envers les quartiers et leurs populations est signalé par l'absence d'intervention de l'État dans la pièce. Bien que la maladie de Roch et le tremblement de terre soient de natures et d'échelles différentes, celles-ci se soldent par le même constat : aucune aide extérieure ne sera apportée pour les surmonter. Après l'annonce de la maladie, Énée questionne Roch sur sa prise en charge :

ROCH. On sera pris en charge.

ÉNÉE. Pris en charge ?

ROCH. Pris en charge oui.

ÉNÉE. Pris en charge par qui ?

ROCH. L'assurance maladie qui veux-tu, le Saint-Esprit ?

ÉNÉE. Y a les économies. On peut payer des spécialistes mondiaux.

ROCH. Avec 2743€ ? C'est de la neige et bientôt : une flaque[19].

La mention d'une aide financière est reçue avec incrédulité par Énée. Quand son père lui parle des services publics français, l'adolescent en balaie la possibilité comme s'il savait qu'elle ne serait pas suffisante pour sauver son père. Conscient de la désolidarisation des institutions d'avec leur situation, Énée se rabat immédiatement sur leurs propres moyens ; illusoires puisque nettement insuffisants. La dérision dont fait preuve Roch quant à la prise en charge financière de leurs malheurs par le divin (« le Saint-Esprit ») est particulièrement signifiante dans cette réécriture de *L'Iliade* et de *L'Énéide* : les héros ne peuvent s'en référer à une puissance supérieure pour agir, alors que l'Énée mythologique est à plusieurs reprises sauvé par les dieux grecs. L'auteur fait également une utilisation ironique du nom Roch : dans la religion chrétienne, il s'agit du saint patron des chirurgiens, qui, issu d'une riche famille de médecins, est connu pour avoir miraculeusement sauvé des malades de la peste[20]. Dans la pièce, le père d'Énée, dépourvu de savoir médical et de la grâce de Dieu, est condamné à mourir. Les personnages épiques melquiotiens sont donc livrés à eux-mêmes. Le constat est similaire lorsqu'ils abordent les réparations matérielles nécessaires à leur immeuble, après le tremblement de terre. L'absence de moyens financiers ne permet pas de trouver du secours du côté des assurances :

ROCH. Si t'as une assurance multirisque habitation, tu seras couverte par la garantie catastrophe naturelle.

[…]

ANISSA. T'as eu ton assurance ?

ROCH. J'avais quatre mois de non-paiement. Ils disent qu'ils couvriront pas.

ANISSA. Ils couvriront pas ?

ROCH. Quatre mois, Anissa[21].

La « couverture » de l'assurance dépasse ici son sens figuré : Roch et Énée, dont le toit a été fissuré par le tremblement de terre, sont exposés aux aléas extérieurs. Les personnages ne sont ni légalement ni physiquement protégés. La pauvreté prend la forme d'un cercle vicieux : les plus nécessiteux sont en incapacité de payer en amont les instances qui pourraient leur venir en aide en aval du séisme.

Le tremblement de terre et le cancer du genou de Roch sont métaphoriques de la fragmentation territoriale et sociale entre la France et ses banlieues. En effet, la situation précaire de Roch et d'Énée, l'absence de revenus stables, combinée à de graves problèmes de santé, se rapporte à une « rupture » qui est, selon Serge Paugam[22], la troisième et dernière phase de la disqualification sociale. La cité, si détériorée par la catastrophe naturelle, semble aussi arriver à un point de rupture, comme le décrit Anissa dans une intervention épique :

> ANISSA.
>
> Les toits-terrasses
>
> Balafrés de tags
>
> Et les tags
>
> Balafrés de fissures
>
> Qu'on finira par
>
> Colmater
>
> Assurent les assureurs
>
> C'étaient nos visages[23]

Anissa dépeint le creusement des dégâts infligés au bâti et aux habitants par une mise en abîme. Filant la métaphore corporelle, elle décrit des immeubles blessés. Les bâtiments étaient déjà couverts de cicatrices, figurées par un premier signe de dégradation que sont les « tags », actes d'incivilités particulièrement courants dans les cités-HLM et signes d'un manque d'entretien par la ville. Les immeubles ont été tailladés par le tremblement de terre, qui a ouvert et approfondi les blessures dans les murs.

À l'inverse de *L'Énéide* qui chante la naissance d'une civilisation, *J'ai pris mon père sur mes épaules* dénonce l'ablation physique et sociale de la population des banlieues françaises, membre maladif et non-soigné du pays. Ce progressif abandon des cités et de leurs populations s'accompagne d'une condamnation de la jeunesse qui y vit. Non seulement Roch est destiné à mourir, mais les personnages d'une vingtaine d'années

sont aussi destinés à un avenir funeste. Énée, âgé de 17 ans dans la pièce, et ses amis n'ont pas de perspective saine. Céleste, une autre résidente adolescente, décrit avec lucidité l'impact socio-économique négatif que son lieu de vie a sur elle :

> CÉLESTE. […] Mais il est hors de question que je fasse mes vieux os au milieu de ces immeubles. Tous les matins, je les regarde et je me dis : voilà le corps calcifié de ma jeunesse[24].

L'utilisation de la métaphore corporelle diagnostique ici un dysfonctionnement osseux du quartier, propagé à ses habitants. La réduction des mouvements articulatoires renvoie à l'immobilisme de la jeunesse des quartiers, dont Céleste est particulièrement consciente[25]. L'immobilisme est à la fois celui dû à l'enclavement de ces territoires (difficulté d'accès à la ville et au travail, à la consommation et aux loisirs) et celui de l'involution sociale, sort réservé aux populations moins qualifiées ou racisées. Céleste sait son futur condamné, la jeunesse étant déjà touchée par des signes physiologiques de la vieillesse. Partir de la cité pour aller au Yémen ou au Portugal est pour elle une question de survie. Céleste expose cette envie à Énée, ce qui motivera le jeune homme, qui n'avait jusqu'ici jamais envisagé de quitter son quartier, à voyager avec son père.

1.3. La main tendue pour seule religion

Le contexte politique de la pièce rend impossible la croyance en une action venant d'en-haut. Le personnage de Mourad incarne cet état de crise religieuse. Au retour d'un voyage spirituel, après que les attentats de Charlie Hebdo ont heurté sa foi musulmane, le jeune homme raconte à Énée sa conversion au jaïnisme :

> MOURAD. […] L'emblème du jaïnisme, c'est une main, regarde ma main et imagine que dans ma main, il y a écrit Ahimsa.
>
> ÉNÉE. Ahimsa.
>
> MOURAD. Ça veut dire non-violence. Et sous la main, en sanskrit, y a écrit : « Toutes les vies sont interdépendantes et donc se doivent un mutuel respect, une mutuelle assistance. »
>
> […]
>
> Les jaïnistes ne commettent pas d'impuretés sexuelles.
>
> Silence.
>
> Et ils ne doivent pas s'attacher aux biens matériels. C'est le principe le plus facile à observer pour moi vu que j'en ai aucun à proprement parler[26].

La violence et la pauvreté réduisent l'horizon de la foi des personnages. Mourad ne veut plus être associé à l'islam et ne croit plus qu'en la seule religion qui s'accorde avec sa réalité économique et sociale : le jaïnisme. Cette religion athéiste, née entre le X^{e} et le IX^{e} siècles avant J.C. en Inde, a pour vœu premier la non-violence (*ahminsâ*). Ce mantra, dont Fabrice Melquiot fait un des grands motifs de la pièce, est antithétique de la sauvagerie, à laquelle est habituellement associée la jeunesse des quartiers dans les représentations collectives et médiatiques. Outre ce premier vœu, les jaïnistes prônent l'ascétisme : la chasteté, l'absence de possession et le jeun. Rejetant l'idée d'un dieu et le système de castes indiennes, cette religion symbolise une foi portée dans l'Homme, qui concorde avec l'absence de force supérieure ou d'aide étatique dans le contexte de *J'ai pris mon père sur mes épaules*. Dans le jaïnisme, l'« assistance » ne peut donc provenir que d'une relation d'égal à égal. Fabrice Melquiot reprend la « main », symbole de cette religion : celle-ci illustre, au-delà du pacifisme dont fait preuve Mourad, les systèmes de solidarités autonomes, mis en place entre les habitants de la cité. La « main » est ici tendue, amicale. Le « crowdfunding[27] » lancé par Énée pour financer le voyage de son père au Portugal en est un exemple : il s'inscrit dans la logique de don, présente dans les quartiers pour « maîtriser les aléas de la précarité[28] ».

Les vœux jaïnistes sont bien les seuls envisageables pour Mouarad : vœu de pauvreté matérielle Ë le renoncement à des biens qu'il n'a déjà pas en sa possession Ë et vœu d'abstinence. Les personnages de la pièce n'ont de pouvoir d'action que sur ce qui leur appartient, à savoir leur propre corps. Loin des grandes familles troyennes mythiques, l'épopée moderne de Fabrice Melquiot se tourne vers les laissés pour compte, vers ceux qui ne peuvent s'en référer qu'à leur corps pour toute réalité matérielle. Pour ces personnages qui ne peuvent prétendre au grand, c'est alors le « *petit geste*[29] » qui devient acte héroïque. *J'ai pris mon père sur mes épaules* procède à une glorification de la *philia*, fondement d'un nouvel épique.

2. LA CÉLÉBRATION DE LA PHILIA

2.1. Une empathie physique

Les habitants, réunis autour du malheur d'Énée et de Roch, forment une communauté de pairs, à l'image de la « suraffiliation territoriale[30] », à l'œuvre dans les quartiers. La cité constitue pour chaque résident, comme nous l'avons précédemment vu pour Anissa, un corps métaphorique. La métaphore physiologique prend, après le corps-cité et le corps national, une troisième dimension dans la pièce : à l'échelle du quartier, chaque personnage fonctionne comme le membre d'un même corps, partagé par le groupe de voisins. Parallèlement au creusement des blessures infligées par le tremblement de terre aux immeubles, se propagent les cellules cancéreuses dans le corps de Roch. La maladie du père d'Énée est vécue comme un drame collectif, au

même titre que la catastrophe naturelle. Une fois déclaré, le cancer de Roch semble toucher physiquement tous les habitants. Grinch, le meilleur ami de Roch, décrit cette contagion :

> GRINCH. C'est pas honteux, la pitié, pourquoi ? C'est de l'amitié puissance maximale. J'ai mon genou qui noircit avec le tien. Il se couvre de salissures. J'attends la douleur totale.
>
> ROCH. T'es fou.
>
> GRINCH. Excuse-moi.
>
> Soudain, Grinch vomit[31].

Grinch définit la « pitié » comme le partage, dans son propre corps, des symptômes du cancer de Roch : il y a une propagation de la maladie dans le corps communautaire. Cette « pitié » se rapprocherait de la notion d'« empathie », telle que la définit la philosophe Maria Luisa Lopes Semedo dans sa thèse : « l'empathie est à la fois une faculté cognitive et affective, manière de reconnaître les affects d'autrui et d'y répondre [32]». Cette faculté de transposition des affects d'autrui à soi-même est plus poussée dans la pièce : les symptômes du cancer touchent Grinch et la douleur ressentie semble plus physique que morale. Il y a ici ce que l'on pourrait appeler une « empathie physique » au sens de partage par l'imaginaire de l'état corporel d'autrui et non plus seulement de son état psychologique et émotionnel. Comme si les paroles de Grinch étaient performatives, à la suite de cet extrait, celui-ci se met à vomir, vivant la maladie de Roch dans son propre corps.

Selon un phénomène inverse, alors que les jambes de Roch s'affaiblissent, les épaules d'Énée se développent. Le travail alimentaire du jeune homme, lui permettant de mettre de l'argent de côté pour emmener son père au Portugal, nécessite de transporter des charges lourdes. Cet acte de générosité se traduit par une augmentation de sa musculature :

> ROCH. Énée a bossé tout le mois d'août comme manutentionnaire. Il s'est fait les bras, le gamin. Il a pris dix ans[33].

À l'image d'un processus physiologique, les autres membres de la communauté compensent les déficiences du membre endommagé. Si les résidents des banlieues sont réduits matériellement à leur corps, celui-ci est cependant étendu par celui qu'ils forment avec leurs voisins. Les épaules nouvellement musclées d'Énée, le rapprochant du physique du héros épique, annoncent le geste héroïque qui donne son nom à la pièce. Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, la démonstration de force est preuve de sollicitude.

2.2. Le partage des voix

La mutualisation des corps au sein de la cité mène aussi au partage des voix des habitants. Comme nous l'avons mentionné au début de notre article, la voix épique, décrivant les ravages de la cité, passe d'un personnage à un autre. La détermination spatiale, économique et sociale commune aux habitants leur permet de parler de leur quartier au nom de l'ensemble de la communauté. Ce point de vue et cette voix partagés paraissent rendre possible une empathie directe, qui ne nécessite pas de transposition : les membres du corps-cité vivent les événements intimement au même titre que le principal concerné. Cela se traduit dans le récit de la maladie de Roch, plurivocal et collectif. Ses proches se font les narrateurs des traitements du cancéreux et se relaient pour énoncer les diagnostics des docteurs et le journal de bord de son état :

> ANISSA. La chimio. Chi-moi. Ce qui se cache derrière un mot. Chi-moi-thé-ra-pie.
>
> GRINCH. On va devoir vous opérer, Monsieur. Je ne sais pas si on va pouvoir sauver la jambe. Je préfère dire les choses. Je suis un médecin qui préfère dire.
>
> ANISSA. Je déciderai au moment de l'opération si la jambe peut être sauvée. En attendant, évitez de marcher, elle pourrait casser.
>
> ROCH. Il paraît que c'est le meilleur oncologue de la région.
>
> ANISSA. 13 avril : chimiothérapie, hydratation.
>
> ROCH. 14 avril : test cardiaque, nausée.
>
> GRINCH. 15 avril : hydratation, nausée[34].

La dispersion de la voix de Roch et du médecin dans les voix de Grinch et d'Anissa permet l'atténuation de la violence des informations transmises. La réception est, comme la douleur, distribuée entre le malade et ses proches. L'« empathie physique » décrite plus haut n'est alors pas seulement contagion d'une situation douloureuse mais, dans un mouvement de retour, répartition collective et allégement de la douleur individuelle. Ce phénomène vocal d'« extension chorale[35] » illustre le lien étroit des membres de la cité et la prise en charge des uns et des autres lorsque celui-ci est mis à mal. La communauté des personnages de *J'ai pris mon père sur mes épaules* semble être fondée sur cette mutualité, répondant aux principes jaïnistes énoncés par Mourad et précédemment cités : « Toutes les vies sont interdépendantes et donc se doivent un mutuel respect, une mutuelle assistance[36] ». C'est sans doute la définition que l'on

peut donner à la philia, « l'amitié entre citoyens[37] », que Fabrice Mequiot dit avoir le projet de dépeindre dans la note introductive de la pièce.

2.3. Un héroïsme de la perte

La *philia* liant chaque habitant fait office de religion au sein de la communauté d'Énée. La foi des personnages en leur amitié est profonde, voire aveugle. Le vol de l'argent, que Roch et Énée avaient mis de côté pour leur voyage, par Grinch, va mettre à mal la croyance des habitants. Ce personnage est une figure de voleur, par son nom qui fait référence au film éponyme réalisé par Ron Howard, et de traitre. Dans la pièce, son acte est qualifié par Bakou de « cheval de Troie[38] », stratagème pernicieux mis en place par les Grecs dans *L'Iliade*. Grinch prend aussi les traits d'un Judas au sein de l'intrigue. Sa trahison a lieu après le repas d'adieu de Roch, Cène athée où sont partagés des bières et des « Délichoc ». Le vol des « 3 000 boules[39] » fait aussi résonance avec les « 30 pièces d'argent » (Mt, 26 :15), prix pour lequel Judas vend Jésus aux Romains dans l'Évangile selon Mathieu. Si la foi jaïnisme de Mourad s'affaiblit à cause du vol de l'argent[40], Roch et Énée ne veulent cependant pas croire à une trahison :

> ÉNÉE. C'est Grinch. Il a sa raison et elle est forcément acceptable.
>
> BAKOU. Énée le magnanime.
>
> ÉNÉE. Le quoi ?
>
> BAKOU. Je te reconnais, c'est tout. Et je t'admire.
>
> ÉNÉE. Cet argent est perdu pour nous. Il ne l'est pas pour lui. Ça reste dans la famille.
>
> CÉLESTE. La famille ?
>
> ÉNÉE. La famille, c'est la cité. La famille, c'est vivre[41].

Énée fait reposer l'existence sur cette croyance en leur « famille ». Le premier choc passé, Énée et Roch perçoivent le geste de Grinch comme un acte d'amour, qui les conduit à la dépossession. Avant de mourir, Roch décrit son renoncement progressif à ce qui le rattache à la vie : il remercie Grinch de lui avoir permis, par l'ignominie de son acte, de faire son deuil de l'argent et de l'amitié. Dans le cas d'Énée, Grinch joue le rôle d'un prophète qui le mène à l'appauvrissement : « Si Grinch a piqué nos 3 000 balles, c'est pour nous dire : vous n'avez pas besoin de 3 000 balles, les mecs[42] » affirme-t-il aux autres résidents dubitatifs. La trahison déclenche la Passion laïque d'Énée, apothéose de la *philia* : elle lui ouvre le chemin où le port n'est pas celui de la croix, mais celui de son père.

Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, la fuite d'Énée hors de la cité n'est pas une volonté de survie face à la perfidie des ennemis mais, au contraire, une course désespérée vers la mort. La *philia* liant les habitants de son quartier est encore pour le héros une possession Ë Énée parle des « [s]iens[43] » Ë qui l'écarte de la négation absolue, car comme l'affirme Roch, leur amitié n'est pas « rien » :

> Moi dans la vie j'ai beaucoup été
>
> Convaincu
>
> Que j'étais rien
>
> […]
>
> Mais soudain j'avais ça
>
> Cette image
>
> De solidarité
>
> Réelle
>
> […]
>
> Des bons gamins
>
> Qui sont
>
> Pas là
>
> Pour
>
> Rien[44]

En partant à pied pour le Portugal, Énée abandonne alors ce qui lui reste, ses amis et sa terre qu'est la cité. La marche du personnage, comme la fuite de son ancêtre mythologique, marque un déracinement territorial :

> ÉNÉE. La scène représente
>
> La nuit où je perds tout
>
> Ma langue et ma terre
>
> Jamais je ne dirai

Patrie

Jamais

Nation

Mais cette langue

Et ce morceau de terre

Deux parties d'un seul et même corps

Sur lequel j'ai pissé et chié

Quelques pendules

Ce corps de ma langue

Et de ma terre

Ce corps était à moi

Il ne le sera plus[45]

Énée décrit son voyage comme un exil : chaque pas le sépare des composantes identitaires que lui attribuait sa cité. Il se dépouille alors progressivement de son corps métaphorique et décide de ne plus compter que sur son corps propre, pour accomplir le devoir qu'il s'est donné. Par ses épaules, Énée compense le handicap de son père pour l'emmener au Portugal. C'est de cette individualisation qu'émerge l'acte héroïque, emblème de la *philia* dans la pièce. Fabrice Melquiot peint alors un héroïsme de l'extrême dépossession. Le jeune homme refuse l'argent que veulent lui donner ses amis pour compenser le vol de Grinch :

> ÉNÉE. Rien. Je ne veux rien. Je le porterai, mon père. S'il le faut, je le porte. Je sais ce que c'est, 150€. Pour vous, comme pour moi, je sais ce que c'est. Je le porterai. Papa, on s'en va. On n'est pas dans une publicité : ça ne me gêne pas que par les fenêtres, la terre semble à ce point faite pour les perdants. Ça me correspond. J'ai déjà perdu un paquet de trucs. Je peux continuer. C'est avec mon cœur que je veux défier les choses. Pas avec le biff des autres. La partie, je la joue avec mon cœur et mes épaules[46].

Énée continue son combat par les seuls moyens qui lui sont inaliénables : son « cœur » et ses « épaules ». Il redéfinit les règles en défiant l'existence de pouvoir encore lui ôter quoi que ce soit, attitude que l'on pourrait rapprocher de la « négation du vouloir-vivre » telle que la conçoit Schopenhauer[47]. Selon le philosophe, le « vouloir », désir

permanent et inhérent à la condition humaine, est toujours insatiable et source de souffrance. En affirmant qu'« [il] renonce à vouloir[48] », Énée marque son arrachement à sa condition sociopolitique et, peut-être même, à sa condition humaine.

Énée se refuse à présent de vivre selon les règles que la société impose aux plus pauvres, comme il l'explique à Betty, caissière de la station-service, où il s'arrête sur son trajet pour le Portugal :

> J'ai décidé que le grand rien valait mieux que le strict minimum.
>
> Je suis bon perdant. C'est tout. Je perds.
>
> N'accepte pas les règles de la survie. On les a définies pour toi. Tu vaux mieux qu'elles. N'accepte pas les horaires merdiques et un salaire de mort-vivant. N'accepte pas qu'à neuf ans ton fils ait déjà un chemin tout tracé[49].

Le jeune homme veut se soustraire à l'avenir misérable, dicté depuis sa naissance par les déterminismes géo-sociaux. En héros tragique, il défie les instances qui ont décidé de son destin. Énée refuse cependant de se battre, alors qu'il est né sans arme. Le personnage tire sa puissance du seul acte qu'on a laissé à sa portée : perdre. Dans un acte de révolte et non de résistance, Énée va pousser la privation à son paroxysme et précipiter sa chute dramatique. Touché d'une grâce athée, il se soustrait alors aux mécanismes de la survivance en s'adonnant à la « Perte ». Anissa, narratrice du voyage d'Énée, le décrit comme l'élu de la seule force supérieure qui régit leur vie :

> ANISSA. Il était le perdant choisi par la Perte
>
> Elle-même
>
> La Perte était devenue sa mère
>
> Absente
>
> Quand il disait Maman
>
> Il disait : Perte
>
> Perte, parle-moi encore
>
> Aide-moi à perdre encore

Et il perdait une illusion de plus

Sur le bord de la route

Entre le Puy-en-Velay

Et Tarreyres[50]

Le voyage au Portugal devient alors un pèlerinage, une course au dépouillement. Le défi d'Énée est de voir qui gagnera entre lui et l'existence, sans autre armes que celles dont l'a doté la pauvreté, « son cœur » et « ses épaules ». La « Perte », divinité laïque, prend également les traits de la Sibylle de Cumes qui guide Énée aux Enfers pour revoir son père, dans le chant VI de *L'Énéide*. Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, le port de Roch s'avère être aussi bien un chemin de croix qu'une descente aux enfers. La traversée d'Énée est ponctuée de décès : il est informé des attentats du Bataclan, relayés par BFM, sur la télévision de la station-essence où travaille Betty. Les événements funestes s'enchaînent alors rapidement. Les raccourcis faits par la caissière entre les terroristes et les « Arabes[51] » annoncent la mort de Mourad. Sans délai, Énée apprend au téléphone le suicide de son ami, poussé à l'acte par la stigmatisation dont il est victime en tant que né musulman. Enfin, le jeune homme assiste à la mort de Roch. Le voyage d'Énée aux Enfers semble être, dans la pièce, son lieu d'arrivée où se fait l'ultime rencontre avec la « Perte ». La contre-épopée de Fabrice Melquiot ne s'achève non pas par la construction d'une nouvelle civilisation mais par le déracinement irréversible et mortifère du héros, déchu.

En plaçant sur le théâtre (du grec *theatron*, « lieu où l'on regarde ») des personnages issus d'une cité-HLM, Fabrice Melquiot rend visible la destinée tragique des populations françaises marginalisées. Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, le dramaturge multiplie les associations entre les corps et les territoires et les images physiologiques, pour dépeindre les processus sociaux à l'œuvre dans les banlieues. À l'échelle individuelle, le corps des personnages est assimilé à celui de leur cité, déterminant leur involution sociale. À celle du groupe, chaque habitant est métaphoriquement le membre d'un même corps communautaire autonome, palliant la précarité par l'entraide. Enfin, au niveau national, la cité est présentée comme le membre blessé et relégué du corps français.

Le tremblement de terre et la propagation du cancer de Roch accentuent les privations matérielles, dont faisaient déjà continuellement preuve les personnages défavorisés du territoire national. Sur cette scène ravagée, le corps des habitants prend alors toute la place, puisque celui-ci subsiste comme unique possession et moyen d'action inaliénable. Fabrice Melquiot tire l'épique de la puissance qu'il reste aux « *impuissants*[52] », à ceux que l'on a démuni de ressource. La capacité propre aux

personnages pauvres de ne jamais abandonner est apparentée à la Résurrection christique, exprimée également dans la Bible par la métaphore du bâti (« le temple de Dieu[53] ») et du corps (le corps du Christ martyr) reconstruits : « On fabrique des échafaudages/ On est déjà tombés[54] », nous dit Anissa. Fabrice Melquiot fait surgir l'héroïsme de cette énergie dont l'action antinomique s'apparente au miracle.

Paradoxalement, l'auteur célèbre aussi une forme de grandeur provenant du refus de se relever et de l'acceptation de la défaite. Le courage d'Énée s'illustre par la « revendi[cation] de ne pas être puissant[55] » et de se jeter à corps perdu dans la mort avec son père. L'héroïsme d'Énée ne réside pas dans la résilience mais dans la vulnérabilité. Aussi, par ce tableau funèbre et intimiste de la crise des banlieues, Fabrice Melquiot mobilise l'empathie du lecteur-spectateur vis-à-vis d'un territoire et de ses habitants, représentés comme physiquement en danger.

NOTES

---

[1] Si l'on se réfère à la définition de l'INSEE, la banlieue est « le territoire composé de l'agglomération (unité urbaine) sans la ville-centre ». En France, les banlieues sont donc hétérogènes et ne renvoient pas toutes à la même réalité territoriale et sociale. Il existe en France des banlieues habitées par les classes sociales dominantes et bien reliée à la ville-centre et des banlieues enclavées, concentrant les populations les plus pauvres. Voir à ce sujet le chapitre « Origines et évolution des banlieues » dans Jean-Marc Stébé, *La Crise des banlieues*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 2010, p. 11-38.

[2] Jean-Marc Stébé, *op. cit.*, p. 3-4.

[3] Michel Kokoreff, Didier Lapeyronnie, *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*, Paris, Seuil, 2013, p. 7.

[4] Les banlieues sont « investies de multiples peurs : les faits divers, la violence et les émeutes alimentent la crainte de voir se former des territoires où la République serait totalement impuissante : l'islam omniprésent, les femmes soumises à un machisme généralisé, les jeunes privés d'avenir et happés par divers trafics, les habitants harcelés par les incivilités et les bandes », dans *loc. cit.*

[5] *Ibid.*, p. 7-8.

[6] C'est également l'entreprise sociologique de Michel Kokoreff dans *La Force des quartiers* : « mettre l'accent sur les liens forts, la prégnance d'une identité territoriale, les savoir-faire et les compétences qui sont autant de ressources pour faire face et mieux vivre dans ce contexte. » dans Michel Kokorref, *La Force des quartiers*, Paris, Payot, 2003, p. 22.

[7] Fabrice Melquiot, « Note de l'auteur » dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2019, p. 3.

[8] *Loc. cit.*

[9] *Loc. cit.*

[10] *Loc. cit.*

[11] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 15.

[12] *Ibid.*, p. 16.

[13] *Ibid.*, p. 17.

[14] *Ibid.*, p. 18.

[15] Éric Marlière, « Les recompositions culturelles des « jeunes de cité » à l'épreuve des déterminismes sociaux et des effets du chômage, de la discrimination et de la ségrégation urbaine. », *Lien social et Politiques*, numéro 70, automne 2013, p. 103–117, https://doi.org/10.7202/1021158ar, p. 109.

[16] Pierre Bourdieu parlait déjà de « démission de l'État » à propos du retrait de l'aide publique au financement des logements dans les années 1960, cause principale de la relégation des quartiers HLM, selon lui. Voir Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 219-228.

[17] Michel Kokorref, *op. cit.*, p. 15.

[18] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 33.

[19] *Ibid.*, p. 23.

[20] Sur la vie de Saint-Roch voir Pierre Bolle, *Saint-Roch : l'évêque, le chevalier, le pèlerin, VII^e^-XV^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 2022.

[21] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 51.

[22] La disqualification sociale peut s'illustrer en trois phases progressives. La première est dite de « fragilité », causée par le chômage ou des emplois précaires. La seconde est celle de « dépendance », lorsque les individus ont recours aux services d'action sociale. Voir Serge Paugam, *La disqualification sociale. Essai sur la nouvelle pauvreté*, Paris, P.U.F., 2009, https://doi.org/10.3917/puf.paug.2009.01.

[23] Fabrice Melquiot, *op. cit.,* p. 40.

[24] *Ibid.*, p. 68.

[25] Sur la frustration sociale des jeunes des quartiers précarisés, voir l'article d'Éric Marlière : « Si la jeunesse "des cités" partage le destin social de l'ensemble des classes populaires déstabilisées par les mutations économiques [...], ces jeunes sont davantage confrontés à des obstacles sociaux et institutionnels que les "autres" jeunesses (Marlière, 2013: 95-108) confrontées également à la "crise" (Chauvel, 2010). Subissant des conditions de vie inégales dans un pays démocratique et développé, l'espoir de s'en sortir et d'accéder aux standards de consommation de la "classe moyenne" plus que jamais remis en cause (pour une partie d'entre eux du moins), ils cultivent les sentiments de frustration sociale véhiculés par une partie non négligeable des jeunes rencontrés dans l'espace résidentiel. » dans Éric Marlière, art. cit., p. 110.

[26] *Ibid.*, p. 74-75.

[27] *Ibid.*, p. 63.

[28] Cyprien Avenel, « La Construction des banlieues entre ségrégation et stigmatisation », *Journal français de psychiatrie*, n° 34, 2010.

[29] « Note de l'auteur » dans Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 3.

[30] « La sociabilité des cités se caractérise par le trop de liens plutôt que par le manque de liens […] Les relations amicales se superposent aux relations de voisinage dans un contexte de ségrégation. » dans Michel Kokorref, *op. cit.*, p. 18.

[31] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 36.

[32] Maria Luisa Lopes Semedo, *Vers une éthique de l'empathie*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012.

[33] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 61.

[34] *Ibid.*, p. 57.

[35] Jean-Pierre Sarrazac, *La Poétique du drame contemporain*, Paris, Seuil, 2012, p. 215.

[36] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 75.

[37] « Note de l'auteur » dans *Ibid.*, p. 3.

[38] *Ibid.*, p. 110.

[39] *Ibid.*, p. 108.

[40] « MOURAD. […] C'est pas ça l'humanité », dans *Ibid.*, p. 110.

[41] *Ibid.*, p. 111.

[42] *Ibid.*, p. 112.

[43] *Ibid.*, p. 66.

[44] *Ibid.*, p. 93-94.

[45] *Ibid.*, p. 86-87.

[46] *Ibid.*, p. 112.

[47] Schopenhauer associe aux grandes âmes le renoncement au « vouloir », forme d'« ascétisme » : « L'homme en qui la volonté est arrivée à ce dernier degré d'épuration, a une idée nouvelle de la vie. Il n'a plus devant lui cette alternative de biens et de maux dont se forme chaque existence particulière, et à laquelle s'attache uniquement le regard de celui qui est encore esclave de son égoïsme. Il voit tout à la fois les douleurs dont il souffre, et celles dont souffrent ses semblables, et toutes celles qu'il juge possibles ; et toutes dans leur ensemble lui offrent le spectacle d'un effort incessamment stérile et d'un perpétuel écoulement. » dans Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation I*, traduit par Christian Sommer, Vincent Stanek, Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Folio essai », 2009, p. 752.

[48] Fabrice Melquiot, *op. cit.*, p. 126.

[49] *Ibid.*, p. 127.

[50] *Ibid.*, p. 113.

[51] *Ibid.*, p. 133.

[52] *Ibid.*, p. 86.

[53] « Je puis détruire le temple de Dieu et le rebâtir en trois jours » (Mt : 26 :61).

[54] *Ibid.*, p. 83.

[55] *Loc. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

AVENEL Cyprien, « La Construction des banlieues entre ségrégation et stigmatisation », *Journal français de psychiatrie*, n° 34, 2010.

BOLLE Pierre, *Saint-Roch : l'évêque, le chevalier, le pèlerin, VIIe-XVe siècle*, Turnhout,

Brepols, 2022.

BOURDIEU Pierre, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

HOMÈRE, *Iliade*, traduit du grec par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2013.

KOKORREF Michel, *La Force des quartiers*, Paris, Payot, 2003.

KOKORREF Michel, LAPEYRONNIE Didier, *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*, Paris, Seuil, 2013.

LOPES SEMEDO, Maria Luisa, *Vers une éthique de l'empathie*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012.

MARLIÈRE Éric, « Les recompositions culturelles des « jeunes de cité » à l'épreuve des déterminismes sociaux et des effets du chômage, de la discrimination et de la ségrégation urbaine. », *Lien social et Politiques*, numéro 70, automne 2013, p. 103–117, https://doi.org/10.7202/1021158ar.

MELQUIOT Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, « Scène ouverte », 2019.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La Poétique du drame contemporain*, Paris, Seuil, 2012.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation I*, traduit par SOMMER Christian, STANEK Vincent, DAUTREY Marianne, Paris, Gallimard, « Folio essai », 2009.

STÉBÉ Jean-Marc, *La Crise des banlieues*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 2010.

VIRGILE, *Énéide*, traduit du latin par PERRET Jacques, Paris, Gallimard, 1991.

AUTRICE

Agrégée de Lettres Modernes, **Iris Carré-Dréan** est ATER au sein du département Théâtre de l'Université de Montpellier Paul-Valéry. Elle prépare une thèse intitulée « Fabrice Melquiot, une dramaturgie de l'empathie », sous la direction de Sandrine Le Pors au sein du RIRRA 21.