

Pièce (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

n° 91

septembre 2009

Philoctète



Texte de
Jean-Pierre Siméon,
d'après Sophocle
Mise en scène de
Christian Schiaretti

à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
du 24 septembre au 18 octobre 2009

Photo de répétition © CHRISTIAN GANET

Édito

Jean-Pierre Siméon s'empare d'un héros, Philoctète, personnage éponyme d'une pièce qu'il annonce comme une « variation à partir de Sophocle ». Moins connu aujourd'hui que d'autres personnages mythiques de l'Antiquité, Œdipe, Agamemnon, Antigone ou Électre par exemple, Philoctète est pourtant déjà évoqué dès le Chant II de *L'Iliade*. Au moment où le poète recense les forces grecques, ce chef n'accompagne pas ses guerriers mais endure les plus cruelles douleurs, seul sur l'île de Lemnos à mi-chemin entre Athènes et Troie, où les Grecs, commandés par Ulysse, l'ont lâchement abandonné, pendant son sommeil, tant la plaie de son pied, provoquée par la morsure d'un serpent, dégageait une odeur pestilentielle. Quand, à nouveau, Homère le fait apparaître dans le Chant III de *L'Odyssée*, Philoctète est devant les murailles de Troie. En effet, entre temps, le devin Hélénos avait prophétisé que Troie ne serait pas vaincue sans l'aide de cet archer hors pair à qui Héraclès en mourant avait confié son arc et ses flèches infailibles. On sait qu'Eschyle et Euripide en ont fait un héros de tragédie mais ces textes ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Pourquoi s'emparer aujourd'hui de ce mythe, pourquoi faire revivre ce héros boiteux, hurlant de douleur, terré dans une grotte, abandonné sur le sol hostile de Lemnos, île que Jean-Pierre Siméon, comme Sophocle avant lui, imagine déserte et sauvage ? Pourquoi s'intéresser à un héros condamné à l'impuissance, loin des spectaculaires champs de bataille que le cinéma hollywoodien aime tant reconstituer ? Pourquoi et comment Christian Schiaretti, metteur en scène, transpose-t-il à son tour cette fable sur un plateau de théâtre ?

Ce dossier permettra aux enseignants de préparer leurs élèves à assister au spectacle en proposant en particulier de réfléchir aux questions centrales de la variation et de la représentation de l'espace. D'autres pistes permettront aux professeurs de prolonger le travail après le spectacle avec leurs élèves en interrogeant la mise en scène proposée par Christian Schiaretti.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Théâtre et poésie

[page 2]

Traduction, variation, palimpseste

[page 5]

Trois figures théâtrales de la pièce

[page 8]

.....



Lecture publique à Brangues, 2009 © CHRISTIAN GANET

Après la représentation :
pistes de travail

De la mise en scène comme art de l'effacement

[page 11]

Des comédiens aux personnages

[page 13]

Quelle tragédie ?

[page 15]

Annexes

[page 18]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

THÉÂTRE ET POÉSIE

Christian Schiaretti et Jean-Pierre Siméon : poètes associés



J.-P. Siméon et Chr. Schiaretti, Langagière 2004, Soirée Louis Aragon et Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube* © CHRISTIAN GANET

Jean-Pierre Siméon : oser la poésie

Après avoir longtemps enseigné les lettres et participé à l'UFR de Clermont-Ferrand, la ville où il réside, à la formation des enseignants, Jean-Pierre Siméon se consacre à l'écriture et à la défense de la poésie. Il participe aux comités de rédaction de plusieurs revues, dirige avec Jean-Marie Barnaud la collection « Grand fonds » de Cheyne Éditeur. En 1986, il crée la Semaine de la Poésie à Clermont-Ferrand et devient également directeur artistique

du Printemps des Poètes en 2001. Son œuvre poétique, qui compte une quarantaine de livres, lui a valu de nombreux prix. Jean-Pierre Siméon est également l'auteur de romans, de livres pour la jeunesse ainsi que de pièces de théâtre publiées aux Éditions Les Solitaires Intempestifs. Il enseigne dans le cadre du département des Écritures Dramatiques de l'ENSATT où il a animé une formation à la poésie contemporaine.

→ Demander aux élèves de consulter sur le site du T.N.P. de Villeurbanne la liste de noms de l'équipe et d'y repérer la place et la fonction de J.-P. Siméon.

<http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?5>

Les interroger sur la fonction de « poète associé » que J.-P. Siméon exerce depuis 2003 au T.N.P. après l'avoir fait à la Comédie de Reims, où il fut invité par Christian Schiaretti de 1996 à 2001. À ce titre, il écrit des pièces que Christian Schiaretti monte. Avant *Philoctète*, leur expérience commune est déjà riche de plusieurs œuvres : *Stabat mater furiosa* en 1999, *La Lune des pauvres* en 2001, *D'entre les morts* en 2002 et *Le Petit Ordinaire (cabaret macabre)* en 2005.



Stabat mater furiosa de Jean-Pierre Siméon, mise en espace C. Schiaretti, avec Gisèle Torterolo et Sami Younès (musique), Langagière 2004 © LAURENT GANET

Tous les deux fondent également « Les Langagières », une manifestation autour de la langue et son usage qu'ils transporteront à Villeurbanne. Lors de ces journées langagières, selon J.-P. Siméon, « poètes, comédiens, chanteurs et autres manieurs du verbe témoigneront d'abord dans un geste simple de leur labeur et de leur plaisir de la langue ». Des lectures, des rencontres sont organisées au théâtre, dans les restaurants. Des brigades d'intervention poétiques (BIP) sont créées qui



font irruption dans les classes de la ville pour jeter la surprise et le mystère du poème à la face des écoliers. Accueillir un « poète associé » dans un théâtre, c'est formuler une idée du théâtre :

« [...] le théâtre compris comme une sorte d'école de la langue pure. De cela les Langagières sont donc, sous leur air de fête, un manifeste radical. C'est à la forge-poésie que se forment les fondamentaux du théâtre : capacité d'écoute affinée du spectateur, et pour l'acteur, l'artifice spectaculaire étant aboli, l'investissement de la langue jusqu'au dernier scrupule.

Il est alors d'une claire logique que le directeur du théâtre appelle auprès de lui, comme auteur associé, un poète et que de leur dialogue naissent ces Langagières qui constituent du point de vue de la forme, plus qu'une proposition, comme un diapason à quoi s'accordera l'ensemble du processus théâtral. »

J.-P. Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?* Les Solitaires Intempestifs, 2007

Christian Schiaretti : donner à voir les mots

On trouvera un très beau portrait de Christian Schiaretti et une présentation complète de son travail dans l'article « La passion des mots et des acteurs » écrit par Daniel Besnéhard (son dramaturge de 2003 à 2007) à l'adresse suivante :

<http://www.regietheatrale.com/index/index/brigadier/christian-schiaretti.html>.

→ Définir, à partir de l'étude des photos des mises en scène de Chr. Schiaretti présentes dans ce dossier (annexe 1), les grands partis pris esthétiques de ce metteur en scène.



On mettra en évidence les grandes caractéristiques de ces mises en scène : les différentes façons de décliner la notion de « plateau » et de « cadre de scène », le refus de l'illusion et l'affirmation de la théâtralité, l'utilisation des murs du théâtre, le rôle de l'éclairage et de la musique, la notion de « troupe », l'engagement du corps dans la parole.

→ Proposer aux élèves une lecture à voix haute du texte de J.-P. Siméon intitulé « La langue », donné en annexe 2 extrait de son essai *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*¹

La rhétorique oratoire de ce manifeste se prête fort bien à des exercices de lecture chorale et à un travail sur la matière sonore du mot à condition d'éviter l'écueil de la parodie du discours politique.

1. *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Les Solitaires Intempestifs, 2007

→ **Faire dégager aux élèves les grandes lignes de la conception de la mise en scène de Christian Schiaretti.**

Faire de la langue un spectacle, faire des acteurs les dépositaires de ce spectacle, refuser l'artifice, préférer la nudité du plateau, mettre en scène avec l'oreille plutôt qu'avec l'œil. Paradoxalement, cette économie des moyens théâtraux, cet effacement du metteur en scène, est un moyen de retrouver l'essentiel du théâtre et de la mise en scène y compris dans leur dimension politique. Jean-Pierre Siméon l'explique clairement, à l'occasion de *Philoctète* :

« Je ne pense pas qu'on fasse un geste artistique de façon purement gratuite. Un geste artistique répond à un besoin de la communauté et pas seulement à un besoin existentiel de l'auteur ou des comédiens et des metteurs en scène. Dès lors, l'interrogation révèle un caractère politique et, pour ma part, je suis convaincu que l'apport du théâtre est de tenter de répondre – et si possible de combler – à ce qui manque à l'homme, à la société. Et ce qui manque prioritairement aujourd'hui, n'est-ce pas la poésie ? Plus que jamais elle s'inscrit frontalement contre les modes dominants de penser, de sentir, de se comporter. À rebours de la superficialité, du mouvement effervescent, de la démonstration, de l'exhibition, bref de tout ce qui nous éloigne de l'intériorité, de la pesée de l'instant, de la recherche de l'intime, de l'arrêt dans le réel pour traverser sa surface, c'est là qu'on trouve la poésie.² »

→ **Pour aller plus loin dans ce questionnement sur l'opposition entre « la langue molle » de la société et « la langue neuve nue » du poème, proposer la lecture du texte donné intitulé « L'objection du poème »³ (annexe 3).**

Pour une rencontre sensible avec le poème

→ **Proposer aux élèves une approche sensible qui leur permette de faire physiquement l'expérience du texte, directement, sans passer par les commentaires, en choisissant l'une des activités suivantes. Ces exercices peuvent également s'appliquer aux deux textes « théoriques » de J.-P. Siméon « La langue » (annexe 2) et « L'objection du poème » (annexe 3).**

même pièce et essayer de faire construire aux élèves des hypothèses sur l'histoire racontée, les thèmes importants. Le choix de ces répliques doit donc permettre de dégager des hypothèses de lecture soit pour reconstruire l'intrigue, soit pour explorer une thématique (le rapport aux dieux des différents personnages par exemple), ou encore pour faire sentir l'évolution d'un personnage (Néoptolème par exemple).

Le jeu des répliques murmurées

Diviser la classe en deux groupes : les guides et les aveugles à qui on aura bandé les yeux. Les guides promènent les aveugles de façon à les perdre dans l'espace et les assoient. La consigne pour ces derniers est de garder le silence. Faire sortir les guides de la pièce et distribuer à chacun une réplique (ou des fragments de répliques) de *Philoctète*. Ces répliques doivent être courtes pour être mémorisées facilement et comporter une adresse ainsi qu'une intention claire. Les répliques apprises, les guides reviennent dans la pièce pour les dire aux aveugles, un par un, en leur chuchotant à l'oreille. Pour chaque aveugle, il faut trouver une façon de dire différente : en avançant, en reculant, en tournant autour, de haut en bas, en touchant la main, l'épaule, les cheveux, après lui avoir soufflé sur le visage, caressé la jambe... Quand toutes les répliques ont été dites à tous les aveugles, réveiller les aveugles en douceur et inverser les groupes. À la fin du jeu, expliquer que toutes ces répliques viennent d'une

Le jeu des répliques articulées

Préparer sur des bouts de papiers des vers ou des répliques de *Philoctète* choisies pour leur difficulté articulatoire ou leur réussite phonétique⁴. Toutes les répliques sont en double exemplaire⁵ et sont données aux élèves en cercle qui doivent les apprendre par cœur sans les montrer à leur voisin. Demander ensuite aux élèves de marcher dans l'espace et d'articuler leur phrase sans rien sonoriser. Aucun son ne doit être émis mais tout doit être nettement articulé. À ce moment seulement, l'enseignant les informe que quelqu'un d'autre dans le groupe a la même phrase. Le but de l'exercice est de la retrouver tout en marchant, sans s'arrêter. Quand le binôme est formé, les deux élèves marchent côte à côte en continuant à articuler leur phrase.

Le jeu des répliques proférées

Les élèves apprennent tous une réplique par cœur et se placent en cercle. Procéder à une rapide échauffement en insistant

2. Dossier pédagogique du T.N.P.

3. In *Sermons joyeux*, Les Solitaires intempestifs, 2004

4. Exemples : « Ce que j'aime a mis ses dents dans ta gorge », « De quelle haine tu fais les Atrides ! », « Mais pas toi sans l'arc ni l'arc sans toi », « Là dans ton pied une veine parpète »

5. Si le nombre d'élèves de la classe est impair, donner trois phrases identiques ou une phrase sans double (sans rien dire, bien sûr !).

sur tout ce qui peut aider le jeu verbal : étirement ; bâillements ; respiration ventrale avec apnée haute à la fin de l'inspiration et apnée basse à la fin de l'expiration ; enroulement de la colonne vertébrale, vertèbre par vertèbre en commençant par les cervicales et en finissant par les lombaires, en position basse, sonorisation d'un [a] qui doit résonner dans le dos puis redressement progressif, vertèbre par vertèbre ; massage des trapèzes par binôme ; travail sur le visage : massage de toutes les parties du visage, exploration de toute la bouche avec la langue (de l'arrière du palais aux lèvres), concours de grimaces.

Après l'échauffement, demander aux élèves de se lancer une balle en mémorisant de qui ils la reçoivent et à qui ils l'envoient : on définit ainsi une adresse et un ordre de passage qui vaudra pour tout l'exercice. Les répliques sont ensuite adressées de l'un à l'autre avec des consignes techniques : dire sa réplique

- en parlant à quelqu'un qui est très loin ;
- en ne prononçant que les voyelles ;
- avec une pause de dix secondes à l'intérieur (au choix de l'élève) ;
- en surarticulant les consonnes ;
- en détachant chaque syllabe avec un temps de trois secondes (attention au [e] muet) ;
- de plus en plus vite/fort ;
- de plus en plus lentement/doucement
- en commençant par le dernier mot, puis l'avant-dernier, etc.

Pendant l'exercice, veiller au respect des consignes mais aussi à la précision de l'adresse

ainsi qu'à la netteté des attaques et à la précision des fins.

Le jeu des répliques au kilomètre

Ce jeu a pour objectif de rendre les élèves sensibles à la disposition particulière du texte de Siméon dans la page et d'éprouver les effets de sens et de graphisme qu'elle présente. Choisir des répliques de la pièce où les retours à la ligne sont particulièrement significatifs et les réécrire dans la continuité, en tapant « au kilomètre », sans mise en page ni ponctuation.

Demander ensuite aux élèves, répartis par groupes de quatre, avec une réplique différente par groupe, de recopier le texte en proposant un découpage en vers. Chaque groupe lit à voix haute sa version découpée du texte. Confronter ensuite ces versions au découpage proposé par J.-P. Siméon et commenter les différences.

Le jeu des répliques déchirées

Christian Schiaretti écrit⁶ : « Ce que j'aime lorsque je travaille sur un poème dramatique, c'est que souvent, le sens échappe, dérape [...]. Déjà, dès la simple lecture à la table, on se trouve confronté à des télescopages de mots imprévus. ».

Tester ces télescopages en photocopiant une page de la pièce qu'on déchire verticalement par le milieu. Essayer au pupitre une lecture distribuée de ces textes lacunaires (les mots incomplets peuvent même être lus) en étant attentifs aux « télescopages » intéressants.

TRADUCTION, VARIATION, PALIMPSESTE

« Sophocle tel qu'en lui-même ma poésie le change »

J.-P. Siméon récuse les termes de « traduction » ou d'« adaptation » pour parler de son travail à partir du texte de Sophocle ; il préfère celui de « variation ». Comment comprendre ces différences et définir la spécificité du travail de l'auteur ?

→ **Proposer aux élèves deux versions d'un même extrait (annexe 4) situé au tout début de la pièce : le dialogue au cours duquel Ulysse explique sa mission à Néoptolème qui vient de découvrir les traces de la présence de Philoctète dans la grotte où il vit, terré, solitaire depuis dix ans.**

Prendre un temps de lecture silencieuse des deux traductions en demandant aux élèves d'être attentifs :

- aux mouvements du discours, en repérant les

consignes et les ordres donnés par Ulysse, qu'ils pourront relever et mettre en regard, afin de mesurer l'efficacité, selon eux, d'une traduction ou d'une autre ;

- aux très nombreuses adresses à Néoptolème ;
- aux marques de l'opposition entre Ulysse et le jeune guerrier ;
- à l'inverse, à celle(s) de la complicité qu'Ulysse désire établir avec lui.

→ **Leur demander ensuite un résumé ou une reformulation de ce discours qui tiendra compte des phases qui séparent le : « Tu dois » introductif des deux textes, du souhait final : « Sois à moi aujourd'hui » de J. Grosjean ou le « prête-toi à moi un court instant » de P. Mazon.**

→ Proposer ensuite une lecture à voix haute de la traduction qu'ils préfèrent. On peut imaginer une lecture mise en espace pour que, par de simples déplacements, rapprochements de l'un, recul de l'autre, les élèves mesurent l'effet produit par ce discours sur Néoptolème qui s'attendait à tout sauf à cela en suivant Ulysse sur cette île inhospitalière.

→ Donner ensuite le texte de Jean-Pierre Siméon (p. 16-17').

→ Proposer une lecture silencieuse qui mettra en évidence les similitudes et les différences du texte de Siméon par rapport au texte de Sophocle ainsi traduit, qui s'interrogera sur l'intérêt de cette réécriture du mythe et s'attachera à la beauté de cette langue théâtrale et poétique.

Les similitudes apparaîtront d'emblée, qu'il s'agisse de la mission confiée à Néoptolème, de la fable que l'éphèbe doit inventer, ou, à la fin, de l'évocation de sa brièveté. Les différences mettront plusieurs caractéristiques du texte en évidence. Elles concernent d'abord le fond, la stratégie employée par Ulysse, par exemple, plus directe : il

ne s'agit plus de « capter par le langage » mais franchement de « mentir », l'objectif est donné d'emblée : s'emparer de l'arc, objet central de la pièce. Elles concernent la forme surtout. Le registre est plus familier, Philoctète est « l'animal », « le vieux », ce sont des « ruses de bonne femme » qu'il faut employer. On pourrait croire à plus de réalisme, mais la facture poétique du texte nous en éloigne. Ce sont des vers libérés de la ponctuation, des images, celle du filet, celle de la nuit « qui avale le jour », des répétitions qui peuvent donner plus d'oralité à la langue mais qui laissent place au rêve dans l'intervalle de leur ressassement : « son arc infailible/l'arc infailible la chose prodigieuse », des asyndètes : « toi seul peut cela je ne peux rien moi/entre Philoctète et moi trop de haine/vielles histoires... ».

→ Après cette brève analyse, proposer à deux groupes d'élèves une mise en voix.

Un premier groupe pourrait s'attacher à rétablir la ponctuation de façon à donner clairement le sens du texte. Un autre groupe au contraire, tout en inventant la respiration que donnerait la ponctuation, respectera ce temps suspendu de la pause entre deux vers. Commenter l'effet produit.

La tragédie grecque

→ Proposer aux élèves une recherche par groupes au CDI sur le théâtre au V^e siècle av. J.-C. – théâtre qui vit naître la tragédie. Thèmes de recherche à proposer : les auteurs, (Sophocle en particulier), le public de citoyens qui participaient aux représentations, l'espace théâtral, les acteurs.

→ À la fin de ces recherches, demander aux élèves d'imaginer et d'improviser le récit oral du déroulement de la représentation de Philoctète en 409 av. J.-C. du point de vue de l'un des 15 000 spectateurs qui ont assisté à ce spectacle.

Pour un panorama succinct du théâtre grec au V^e siècle av. J.-C., voir l'annexe 5.

L'espace théâtral

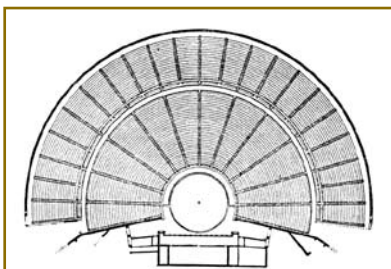
→ Donner aux élèves le croquis suivant (voir annexe 6). Leur demander de le légendier en localisant : *théâtron*, *orchestra*, *proskénion*. Leur expliquer ce que sont par ailleurs *thymèlè*, *skênè* et *théologéion*.

Si au VI^e siècle av. J.-C. les spectacles se déroulaient sur l'espace plat de l'*agora*, au V^e siècle le théâtre s'installe à flanc de colline – l'Acropole, à Athènes –, le public très nombreux est assis dans le *théâtron* (lieu d'où l'on regarde) sur des gradins

de bois (remplacés à la fin du V^e siècle par les gradins de pierres que nous connaissons aujourd'hui) disposés en amphithéâtre.

Devant les gradins se trouve l'*orchestra*, espace circulaire, devant lequel est placée la *thymèlè*, l'autel de Dionysos, où évolue le chœur. Face au public, tangent par rapport à l'*orchestra*, on trouve le *logéion* (lieu d'où l'on parle) où jouent les acteurs, sur lequel est posée la *skênè* (sorte de tente ou de baraque en bois d'abord, puis en pierre où les acteurs changent de masque et de costume). Sophocle, le premier, l'aurait fait peindre pour représenter l'entrée de la grotte de Philoctète devant laquelle se joue le prologue. Il serait donc l'inventeur de la scénographie. Au-dessus de la *skênè* se trouve le *théologéion*, lieu d'où parlent les dieux. Pour *Philoctète*, Sophocle met en place une machinerie théâtrale, au-dessus de la *skênè*, qui permet l'apparition du *deus ex machina*, le dieu qui vient des machines, Heraklès, à la fin de la pièce. Les élèves trouveront dans *L'Histoire du théâtre dessinée*⁸ d'André Degaine des croquis très simples mais d'une grande efficacité, pour rendre compte notamment de cette machinerie.

L'enseignant pourra, s'il le souhaite, proposer une autre activité autour de l'héritage de l'espace théâtral grec dans les mises en scène contemporaines (voir l'annexe 7).



7. Édition de référence : *Philoctète*, Les Solitaires Intempestifs, mai 2009

8. Nizet, 2000

Le spectacle tragique

→ **Conseiller aux élèves de se rendre sur le site du Théâtre du Soleil (<http://www.lebacausoleil.com/>) ou de consulter le n°1 de la revue *Théâtre aujourd'hui* consacré à la tragédie grecque et aux Atrides au Théâtre du Soleil.**

La tragédie est une représentation spectaculaire à la fois musicale et chorégraphique. Le chœur est accompagné de la flûte et exécute des mouvements dansés. La mise en scène de *L'Orestie* par Ariane Mnouchkine a tenté, en toute liberté, d'en rendre compte.

La tragédie s'ouvre par un prologue présentant le thème de la pièce, elle se poursuit par la *parodos*, entrée rythmée du chœur après quoi alternent les épisodes (forme dialoguée) et les *stasima* (formes chantées par le chœur). Elle se clôt par la sortie du chœur (*exodos*). Cette structure majeure évolue selon les auteurs.

Les thèmes sont liés aux grands mythes et, le plus souvent, mettent en scène, en conflit, deux grandes familles : les Labdacides et les Atrides. Le *Philoctète* de Sophocle évoque les Atrides. Le chœur est constitué uniquement d'hommes, une douzaine de choreutes qui constitue une sorte de personnage collectif évoluant dans l'*orchestra* et qui dialogue avec les protagonistes, trois acteurs chez Sophocle qui jouent tous les personnages, jamais beaucoup plus nombreux. Le chœur de *Philoctète*, autre originalité de l'auteur, est composé des marins qui accompagnent Ulysse.

Le théâtre de Sophocle

Né en 496 ou en 495 av. J.-C., il meurt à près de 90 ans en 406. « La vie de Sophocle accompagne la grandeur athénienne » (Pierre Vidal-Naquet). Il participe activement à la vie politique de son temps auprès de Périclès notamment en tant que stratège, puis auprès de Nicias. Il a été administrateur du trésor athénien, commissaire du conseil et les succès de ses pièces aux Dionysies sont sans précédent.

Sept tragédies seulement sont parvenues jusqu'à nous : *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Ajax*, *Œdipe Roi*, *Électre*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. Son théâtre, plus que celui d'Eschyle, développe le dialogue, notamment dans le prologue. En cela il est innovant. D'autre part, chacune des tragédies existe par elle-même et ne s'inscrit plus, comme chez son prédécesseur, dans une trilogie. Ses héros tragiques y gagnent en solitude mais aussi en force : il présente des individus seuls face à leur destin, c'est le cas avec *Philoctète*. D'ailleurs, si l'on excepte *Les Trachiniennes*, toutes ses tragédies portent

le nom du personnage éponyme. *Philoctète* est l'avant-dernière tragédie de Sophocle représentée en 409 avant J.-C. On sait qu'Eschyle et Euripide se sont emparés de ce personnage mais leurs œuvres ont été perdues.

Le palimpseste

Le mythe étant par définition un récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature et des aspects de la condition humaine, on comprend que de nombreux auteurs se soient emparés de cette figure de l'abandon et de la solitude qu'est *Philoctète*.

→ **Proposer aux élèves de comparer quatre versions du mythe, là où les différences se creusent d'un auteur à l'autre, au moment du dénouement :**

– Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1694), GF Flammarion, Livre XII, de « En ce moment je sentis mon cœur partagé [...] » à « [...] je vais où m'appelle la volonté des dieux et de mes amis », p. 340-341.

– André Gide, *Philoctète ou le traité des trois morales* (1898) in *Le retour de l'enfant prodigue*, Gallimard, « Folio », Acte II, scène 2, p. 124-127.

– Heiner Müller, *Philoctète*, (1958), éditions Ombres / Théâtre National de Bretagne, traduction de F. Rey, 1994, depuis « PHILOCTÈTE : Peux-tu manger des vautours ? On l'enseigne à Lemnos » jusqu'à « ULYSSE : Je n'aime pas devoir ma vie à une telle mort », p. 43-44. (En octobre 2009, les éditions de Minuit feront paraître une nouvelle traduction, par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, du *Philoctète* de Müller.).

– Vincent Delecroix, *La Chaussure sur le toit* (2007), Gallimard, « Folio », chapitre 5 « L'élément tragique », de « Dans un dernier mouvement, Ulysse se tourna vers *Philoctète*... » jusqu'à la fin du chapitre.

→ **Demander aux élèves :**

– **de dégager nettement la singularité de chacune de ces quatre fins, en choisissant un titre à l'extrait (qui pourra être une expression tirée de l'extrait) ;**

– **de reconstituer, à partir des indices de la fin, la nouvelle version du mythe que chaque texte propose ;**

– **de retrouver en « grattant le palimpseste » les invariants du mythe qui sont respectés.**

Pour des éléments de comparaison de ces quatre textes, voir l'annexe 8.

TROIS FIGURES THÉÂTRALES DE LA PIÈCE

L'île

L'île de Lemnos existe. On la trouve sur les cartes de la Grèce antique située, comme Néoptolème l'indique, sur la route de Scyros à Troie. Mais elle n'est pas « Lemnos la déserte ». Sophocle est le seul à faire de cette île une île déserte inaugurant ainsi la longue histoire des robinsonnades. On peut s'interroger sur ce choix et les moyens de le faire exister scéniquement.

Les activités qui suivent peuvent être réalisées par trois groupes d'élèves différents. L'enseignant peut également faire le choix d'en proposer une seule au groupe classe.

→ **Demander à un groupe d'élèves de relever toutes les caractérisations de Lemnos dans le texte de Siméon, d'en faire une synthèse.**



Photo de répétition © CHRISTIAN GANET

Ce qui frappe c'est la violence du paysage indiquée dès la didascalie initiale : tout y est dur, minéral, acéré. Tout y fait mal. Lemnos, « trou d'ombre et de pierre » (p. 21), n'offre rien à Philoctète : « pierre pour dormir ronce pour se nourrir » (p. 26). Les indices de civilisation que Néoptolème découvre dans la grotte sont maigres : « quelque chose comme un bol de bois/grossièrement creusé ». Contrairement à Robinson qui aménage l'île et soumet la nature par le travail et la réflexion, Philoctète est contaminé par la sauvagerie du milieu : il devient un « animal » (p. 16), « une bête brute lui-même chassant/pour se nourrir la bête rare » (p. 21). La civilisation grecque fondée sur la culture de la figue, de la vigne, du blé a bien disparu de Lemnos : « dix années sans/la fraîcheur d'un fruit sans/le vin qui endort la peine/le pain qui affermit le corps ». Un rapport métonymique s'instaure entre l'île et le protagoniste : il devient sauvage dans cette île

sauvage, « mourant sur cette île mourante » (p. 25). Le feu qui brûle Lemnos envahit le corps de Philoctète dont le chœur nous dit qu'il a « le feu sauvage dans la chair » (p. 22). Inversement l'île qui accueille Philoctète et sa plaie infecte devient, elle aussi, « plus morte qu'une charogne de trente jours » (p. 23). L'île est la représentation macroscopique de la blessure de Philoctète, de son exclusion de toute humanité. Pourtant Lemnos est une île mythique de la civilisation grecque : Héphaïstos (p. 60), le dieu forgeron, celui qui en fabriquant armes et outils a fondé la civilisation, fut projeté sur Lemnos pour avoir une nouvelle fois défié Zeus sur l'Olympe. Le progrès le plus abouti se termine dans la sauvagerie la plus grande. La chute suit le triomphe. Sophocle fantasme sans doute, en 409, sur le risque que l'interminable guerre du Péloponnèse (qui dure depuis vingt-sept ans) fait courir à au siècle d'or de la civilisation grecque. L'expédition de Sicile s'est soldée par un désastre à Syracuse en 413. L'armée athénienne s'était retirée dans les régions désertes de l'île. Affamés, morts de soif, les Athéniens étaient sans défense, pourchassés par leurs ennemis. Ils se rendirent et furent parqués pendant soixante-dix jours dans les carrières de Syracuse où on les laissa souffrir de la faim et de la soif.

→ **Après ce travail, demander aux élèves de trouver des photographies de lieux susceptibles d'évoquer cet espace et d'écrire un texte pour justifier ce choix.**

→ **Donner à un autre groupe d'élèves un dessin de l'espace théâtral (voir annexe 6). Leur demander de lire le prologue de *Philoctète* et de vérifier comment le dialogue entre Néoptolème et Ulysse désigne les différentes aires de jeu du théâtre antique.**

Le prologue est une véritable *ekphrasis* du théâtre grec. Les déictiques abondent tant les personnages désignent les différents endroits qu'ils découvrent sur scène devant les spectateurs : « C'est là », « voilà cette grotte », « Par ici en haut ». On peut établir un tableau qui fait correspondre l'espace désigné par les personnages du prologue à l'espace théâtral grec :

ouverture dans la <i>skênê</i>	« en haut » : la grotte dans laquelle se cache Philoctète
<i>skênê</i>	« là » : la falaise
<i>proskénion</i>	« ici » : le pied de la falaise, où l'essentiel de la pièce se joue
<i>orchestra</i>	« en bas » : le sentier, la plage où se tiennent les marins
amphithéâtre / le public	la mer

→ **Le spectacle étant créé au théâtre de l'Odéon à Paris, demander aux élèves de trouver la photographie d'une salle à l'italienne (comprenant la scène, le cadre de scène, les loges de chaque côté, les premières rangées de fauteuils) et leur demander d'imaginer, dans un croquis en perspective, une scénographie qui inscrit, dans l'espace d'une telle salle, les éléments du théâtre grec.**

→ **Demander à un troisième groupe d'élèves de travailler sur le hors-scène en étant attentif aux directions possibles : Troie, Scyros, pays de l'Oeta. Qui veut aller où ?**

L'espace dans lequel se joue *Philoctète* ne se limite pas à Lemnos. On peut même dire que les enjeux des personnages sont ailleurs : puisqu'il s'agit de quitter l'île, la question sera de savoir dans quelle direction. Le nom de Lemnos est prononcé neuf fois alors qu'il est question de Troie à trente-deux reprises.

– Pour Ulysse c'est clair, il faut aller à Troie, c'est son leitmotiv : il l'affirme lors du prologue (p. 16, p. 19), lors de son premier retour (p. 61) et lors du second (p. 77). Cet espace est un point qui fixe l'avenir. Lié au verbe « détruire », c'est le lieu de la guerre, l'endroit du héros. Troie c'est la *polis*, l'espace de la cité, des citoyens et du politique. Le bonheur individuel y est sacrifié au profit du bien commun.

– Pour Philoctète, quitter Lemnos veut dire rentrer dans « [s]a patrie » (p. 33), « [s]on pays » (p. 41). Ce retour est qualifié par Philoctète de renaissance : « Je traînerai ma jambe morte / jusqu'aux monts de Trachis je franchirai / les eaux du Spercheios les eaux de ma naissance / ô permets-moi de renaître à ma patrie » (p. 33). Le lieu n'a de valeur que parce qu'il est retour aux sources de l'enfance, aux racines de la famille et au bonheur. Ce « chez moi » (p. 80) c'est l'*oikos*, la maison. Cet espace est un point dans le passé, tout entier nostalgique.

– Néoptolème lui hésite. Orphelin, il ne sait choisir entre les deux espaces désignés par ses pères de substitution. Obéissant à Ulysse, il commence par mentir en disant « retourne[r] à Scyros » (p. 24), avant d'avouer, une fois l'arc en main la vraie destination : « c'est à Troie que nous irons » (p. 55). Le tragique de la situation de Néoptolème naît de cette tension entre l'*oikos* et la *polis*. Il défie Ulysse et préfère le confort nostalgique à l'aventure héroïque au point que son premier mensonge « Je reviens de Troie et retourne à Scyros » devient paradoxalement l'expression prophétique de sa vérité : il choisira l'*oikos* avec Philoctète contre la *polis* avec Ulysse. Il faudra une intervention miraculeuse d'Héraklès pour lui montrer le bon chemin.

La blessure

« Pied pourri jusqu'à l'os » (p. 15), « de son pied mangé par la vermine [...] coule un sang épais » (p. 43), « plaie qui suinte » (p. 47), « du sang noir gicle » (p. 50) » : ni Siméon ni Sophocle avant lui ne reculent devant les détails les plus abominables. Il s'agit bien de donner à voir, dans les mots, la blessure la plus affreuse. Elle l'est dans le présent de la souffrance mais aussi dans son renouvellement infini : cette blessure ne tue pas ni ne guérit ; elle existe continuellement : « voilà dix ans que je meurs ici/nourrissant la blessure qui me dévore ». L'opposition des deux verbes « nourrir » et « dévorer » aux extrémités du vers montre l'aspect infini de cette souffrance entretenue par la vie qui ne fait que faire entrevoir la mort. On pense, bien sûr, aux châtements infligés aux humains par les dieux : le chœur compare la



Photo de répétition © CHRISTIAN GANET

blessure au « destin d'Ixion » (p. 43), le lecteur pense à Prométhée, à son foie dévoré sans cesse et renaissant toujours, à sa délivrance par le même arc et les mêmes flèches d'Héraklès qui sont entre les mains de Philoctète blessé. Si le chœur affirme l'innocence de Philoctète « lui qui ne commit aucun crime/et n'offensa

personne/lui juste parmi les justes » (p. 42), Néoptolème sait lui rappeler sa faute : « ton mal est voulu par les dieux/tu as fait un pas de trop le jour où/tu as foulé la terre de Chrysa/le serpent qui veille sur la nymphe/doit mordre qui offense la nymphe/il t'a mordu, tu es puni c'est justice » (p. 79). Et puis, le serpent n'est-il pas l'attribut d'Asclépios, médecin irréprochable dans *L'Iliade*, qui devait à la fois être le sauveur de Philoctète (p. 79) mais qui en fut aussi la victime puisque c'est l'arc et les flèches d'Héraklès qui blessèrent à mort Chiron (au genou), le centaure qui lui avait donné tous ses remèdes ? Pourtant Philoctète méconnaît sa faute : « frappé pourquoi ? » (p. 25). Le châtiment est donc pour lui absurde, une torture injuste qui le conduit au doute : « comment respecter des dieux/Qui se font les complices du mal ? ». Du doute, Philoctète passe à la révolte : il est l'homme qui dira non à Ulysse, « définitivement non/je le refuse à toi et aux dieux » (p. 60). « La conscience tragique est

une plaie qui ne se referme pas » explique Jan Kot dans le chapitre de *Manger les dieux* qu'il consacre à Philoctète. Ce stigmate puant fait douloureusement exister chez Philoctète le sentiment de l'injustice des dieux et lui donne la force d'une révolte absurde. Peut-on, comme Camus imagine Sisyphe, imaginer Philoctète heureux ? Remarquons que sa blessure est une force qui lui rappelle constamment la trahison des Grecs et l'empêche de faiblir. Quand, en dernier ressort, Néoptolème tente une dernière fois de le convaincre de partir pour Troie en se servant de l'argument de sa guérison, Philoctète répond : « L'idée même m'en est insupportable » sans que l'on sache bien si c'est l'idée de partir pour Troie ou l'idée de guérir qui est insupportable. Cette blessure, c'est la vie et on n'en guérit pas.

Pour aller plus loin, une activité sur les représentations notamment picturales de Philoctète est proposée en annexe 9.

L'arc

Pour appréhender la structure de la pièce, des activités autour de l'arc sont proposées en annexe 10. Celles-ci pourront être menées, au choix de l'enseignant, avant ou après la représentation.

Après le spectacle Pistes de travail

DE LA MISE EN SCÈNE COMME ART DE L'EFFACEMENT

Le rideau de fer

→ Demander aux élèves de se souvenir des déplacements des personnages, des entrées par l'orchestre à cour et à jardin, et interroger ainsi le rapport scène-salle. Essayer de reconstituer les mouvements du rideau de fer. S'attacher à l'utilisation du *proscenium* devant le rideau de fer. Ces commentaires pourront être faits à partir de la maquette du décor de Fanny Gamet (annexe 11).



Maquette du décor par Fanny Gamet © CHRISTIAN GANET

Ce qui frappe dans cette scénographie, c'est qu'elle est, apparemment, la négation de toute possibilité de scénographie : un rideau de fer, sur lequel se dessinent un damier et des losanges, est baissé, condamnant tout accès au plateau et toute profondeur. L'espace scénique n'existe plus qu'en deux dimensions sur une étroite bande de deux mètres par douze. Mais, paradoxalement, ce rideau fermé n'est-il pas une ouverture sur le théâtre ? La fonction d'un rideau de fer n'est-elle pas de protéger le théâtre plutôt que de l'interdire ?

Christian Schiaretti choisit de faire entrer les acteurs par la salle, Ulysse et le marin (futur marchand), à cour par la porte centrale qui donne accès à la salle tandis que le choryphée, Olivier Borle, entre par la même porte à jardin, suivi du reste du chœur et de Néoptolème. Cela crée d'emblée une connivence avec le public, rapproche le mythe de nous, tout en respectant la place du chœur antique dans l'*orchestra*. C'est simple mais efficace. Néoptolème s'empare le premier du plateau. N'est-il pas un héros en devenir ? Les autres, plus méfiants, restent en contrebas sur un étroit espace noir (séparation ténue d'avec la salle) après avoir déposé armes et boucliers. Néoptolème est prêt à en découdre : « quel besoin pour vaincre ce coup tordu / un pauvre bougre qui va sur un pied / j'en ferai mon affaire en un instant ». Il est seul au centre de l'avant-scène, s'approche du rideau de fer, seul élément de décor, transformé en une gigantesque porte dont la matière évoque le bronze et donne une image de la violence minérale de l'île dont les roches renvoient le soleil comme la surface métallique du rideau renvoie les éclairages de Julia Grand. Néoptolème soulève le lourd rideau, alors appuyé par les machinistes, suffisamment pour s'y glisser et repérer les traces puantes du « vieux ».

C'est seulement à ce moment-là que le chœur désarmé monte à son tour sur l'avant-scène, à cour et à jardin. L'essentiel va se jouer sur cet étroit espace, le rideau est appuyé un peu plus libérant une ligne d'obscurité devant laquelle se dessinent les silhouettes à plat des personnages et de leurs boucliers, plus bijoux qu'objets. On ne peut s'empêcher de penser aux frises antiques, à la bichromie des vases grecs ocre et noirs grâce auxquels ces mythes sont parvenus jusqu'à nous (voir annexe 12).

protégés de leurs boucliers. L'image est en deux dimensions, ce sont des lignes de force qui sont tracées. C'est une écriture qui fait penser à celle de Merce Cunningham dont les silhouettes des danseurs écrivent les corps dans l'espace. C'est un autre langage. Mais Ulysse ne dit-il pas à Néoptolème : « c'est la parole, / la parole pas l'action qui mène le monde ». Tout se passe comme si le metteur en scène avait fait des propos d'Ulysse-Siméon la phrase-clé de ce spectacle qui, sauf à la fin, pour un seul effet, refuse le spectaculaire. « Que l'effacement soit ma façon de resplendir » écrit Philippe Jaccottet. Christian Schiaretti fait sien ce vers d'un autre poète quand il dit : « Pour autant que l'effacement puisse se susciter et qu'il reste comme un devoir, j'aime à penser qu'il y ait à ce sujet des écoles de partis pris portant fort leurs pensées comme autant d'écoles partisans. De la mise en scène comme art de l'effacement ». Dans le



Christian Schiaretti assume et revendique cet aplat, ce refus de la perspective. On pense à l'organisation de la phalange grecque, en colonnes, avec ses soldats armés de lances,

n° 10 de *Théâtre aujourd'hui* d'où est tirée cette citation, il dit encore : « Ulysse devrait être notre patron à tous dans son impossibilité tragique ».

Le *deus ex machina*

→ **Demander aux élèves de décrire précisément tout ce qui se passe sur le plateau au moment de l'arrivée d'Hercule.**

Quand David Mambouch adresse à Laurent Terzieff la réplique de Néoptolème « Allez salue Lemnos une dernière fois / et viens », il se trouve devant le rideau de fer baissé jusqu'au sol, légèrement à jardin, comme Laurent Terzieff

est légèrement à cour. On entend le bruit des gâches que des techniciens enlèvent et qui rendait le quadrilatère central du rideau de fer solidaire de l'ensemble du rideau. Les jambages sont rapidement appuyés et montent dans les cintres. Le quadrilatère central est soufflé : il tombe de tout son poids (540 kg) sur le plateau. La résistance de l'air amortit le choc. Un courant d'air est projeté au loin avant de revenir sur les premiers rangs de spectateurs. Le mur est devenu un plateau incliné qui s'élève vers le lointain. Un espace s'ouvre dans la profondeur de la cage de scène : quatre arches faites de châssis toilés de noir créent une perspective qui s'achève sur un cyclorama où sont peints des nuages de fumée. Un personnage apparaît, casqué et torse nu, au bout du plateau incliné. Biface, sa peau, sur le côté gauche de son torse, est en lambeaux noircis, brûlée. Le côté droit révèle la force du héros. On reconnaît Héraklès. Le rouge domine dans les lumières. À ses pieds, côté jardin, son bouclier qu'un projecteur fait briller. David Mambouch et Laurent Terzieff lui font maintenant face, tournant le dos aux spectateurs.



On ne saurait nier l'aspect spectaculaire et artificiel de ce seul effet du spectacle⁹. *Philoctète* est la seule tragédie de Sophocle à se terminer par l'intervention d'un dieu. Ou plutôt ici d'un demi-dieu : Héraklès, aussi glorieux qu'ignoble, tour à tour victime et bourreau, immortel et souffrant. Schiaretti le veut calciné, tout droit sorti du bûcher où Philoctète l'avait laissé. Quel pouvoir accorder à la parole qu'un personnage aussi contrasté et contesté va préférer ? Schiaretti n'ouvre l'espace du théâtre que pour une parole

douteuse. L'apparition spectaculaire d'Héraklès, en même temps que se libère l'espace de l'illusion théâtrale, peut sembler ironique, comme si ni Sophocle ni Siméon ne croyaient à cette injonction divine et comme si Schiaretti dénonçait l'artifice d'un théâtre de l'illusion. Car, paradoxalement, ce soufflé n'agrandit pas le *proscenium* sur lequel s'est jouée toute la pièce, à la taille du plateau. Il n'y a pas un effet d'ouverture mais un effet de fermeture : dans le poème, l'espace avait paru plus grand, dans l'artifice visuel, il semble se réduire.



© CHRISTIAN GANET

DES COMÉDIENS AUX PERSONNAGES

→ Demander aux élèves de se pencher sur la distribution des trois rôles principaux (âge, physique, voix des acteurs). Décrire les costumes de Thibaut Welschin et voir comment, par leur contemporanéité, ils rapprochent cette fable de nous. Étudier enfin la composition du chœur et sa relation aux autres comédiens et personnages.

Le choix de Laurent Terzieff pour incarner le héros quasi-beckettien de Jean-Pierre Siméon est l'une des clés de cette mise en scène. On peut presque parler d'élection plus que de choix. En effet l'acteur, pour qui le

« théâtre est poétique ou n'est pas », s'enthousiasme pour l'écriture de Siméon et en parle à Christian Schiaretti qui, comme lui, a la conviction que « le comédien a un rôle à jouer du côté de la poésie pure ». La motivation de l'acteur, comme celle du metteur en scène est donc d'essence poétique. Lorsqu'il parle de *Philoctète*, Jean-Pierre Siméon évoque la sculpture de Giacometti, *L'Homme qui chavire*. On pourra se pencher sur la comparaison entre cette sculpture (aisément trouvable sur Internet) et la silhouette décharnée de l'acteur émergeant de l'ombre du plateau.

9. René Solis parle même d'un « dénouement kistch » dans *Libération* (26 septembre 2009).



Laurent Terzieff, à 74 ans, interprète le vieux Philoctète sur la scène de l'Odéon où il joua cinquante ans plus tôt Tête d'or de Paul Claudel aux côtés d'Alain Cuny. Ce retour sur ce grand plateau est un événement en soi et, comme pour son personnage, la fin d'une absence. Entre temps, il joue dans une soixantaine de films – il est l'une des très belles figures de la Nouvelle Vague – sous la direction de Roberto Rossellini, de Pier-Paolo Pasolini, entre

autres. Il a à son actif une soixantaine de rôles au théâtre et dirige sa propre compagnie. On sera attentif aux vibrations de sa voix (une voix de basse, dans le registre de poitrine, avec une couleur bien timbrée, légèrement rocailleuse et parfois cassée en fin de phrase, la voix du « sage »), à sa silhouette d'ascète qu'il prête au personnage, à sa démarche entravée par l'inaction sur cette terre caillouteuse de Lemnos et par la blessure, mal protégée par des bandages salis, à son costume, différent de tous les autres – lui n'a pas suivi le cours des choses et des modes fussent-elles militaires –, attentif à sa tignasse grise, hirsute, qui l'auréole. L'âge de l'acteur signale d'emblée combien ces dix années d'exil forcé l'ont marqué. Même sa manière de dire le texte, un peu chantante et inspirée, le vieillit par rapport à la diction plus droite et contemporaine des autres acteurs.



Johan Leysen, l'un des interprètes favoris de Schiaretti est un acteur belge d'une cinquantaine d'années, âge intermédiaire entre Philoctète et Néoptolème. Il donne à Ulysse une densité immédiate et une virilité calme. Il est rarement armé contrairement aux autres. Son visage buriné, ses yeux clairs, ses cheveux blancs témoignent de la fatigue de ces dix ans de guerre à laquelle il ne voulait pas participer et qu'il voudrait voir finir. Son accent donne du poids à chaque mot, sa voix, plus rauque, plus puissante, plus affirmée en concurrence avec celle de L. Terzieff : une autre voix de basse, dans le registre de gorge, colorée par un accent du Nord, entrecoupée d'une respiration assez sonore (la voix du « vieux baroudeur »).

Le choix de Christian Ruché pour interpréter le marchand permet au metteur en scène de signaler des différences de générations. En effet, le contraste est saisissant entre ces hommes fatigués de combattre et le jeune Néoptolème interprété par David Mambouch, jeune acteur de la troupe du TNP, sortant comme tous les acteurs du chœur de l'ENSATT, cinéaste et auteur dramatique. Son parcours artistique déjà très riche semble aussi important dans ce choix de distribution que son allure physique : sa souplesse, son agilité à bondir sur le plateau, sa force à soulever le lourd rideau de fer, la blondeur de ses cheveux bouclés.

À son propos, Christian Schiaretti parle de « vibration de talent », d'« impatience grave ». Sa jeunesse permet certes de lire l'œuvre comme une tragédie de l'éphébie mais renforce la réflexion sur le conflit générationnel. Étudier les déplacements de Néoptomème sur le plateau, de cour à jardin permettra de voir comment, confronté à la maturité d'Ulysse et à la vieillesse de Philoctète, il devient une figure de fils, qui se cherche entre trois pères ! On comprend qu'il s'assaye, parfois, prostré au bord du plateau comme prêt à le quitter. La question qui se pose désormais au personnage est de savoir comment on devient le fils d'Achille, mais on sera sensible aussi à la manière lumineuse avec laquelle le jeune acteur existe à côté du « mythe Terzieff ». À lire les critiques, souvent focalisées autour de la figure du personnage éponyme, la question semble pertinente. Cette pièce ne raconte-t-elle pas comment les pères peuvent tuer les fils ?



→ **Commenter la photographie de Christian Ganet qui montre dos à dos le futur Pyrrhus et Philoctète (annexe 13).**

Le chœur est composé de quatre personnages, quatre acteurs, Olivier Borle, Damien Gouy, Clément Morinière et Julien Tiphaine qui interprète également Héraclès. Tous les quatre font partie aussi de la troupe de Christian Schiaretti. À l'origine, élément essentiel du théâtre grec, le chœur était composé de douze acteurs avant Sophocle et quinze par la suite. Ce sont avant tout des raisons économiques qui le réduisent à quatre mais cela permet aussi de l'individualiser. Par les costumes militaires (pantalons de treillis, tee-shirt gris mouillés de sueur) identiques à ceux d'Ulysse et de Néoptolème, le metteur en scène en fait des guerriers et non plus les marins de Sophocle. Plein de



compassion pour l'exilé, il prend parfois le parti du pire, abandonner Philoctète par exemple. Les acteurs qui le composent interviennent tantôt tour à tour, tantôt ensemble, créant une sorte de partition musicale qui fait penser au jazz où les instruments sont constamment à l'écoute les uns des autres.

→ **Interroger les élèves sur le choix du double rôle de Julien Tiphaine : membre du chœur et Héraclès.**

Ce deus ex machina ne serait-il pas une nouvelle ruse d'Ulysse ? Après tout, il a bien déguisé un marin en marchand ? Héraclès apparaît tel Janus, une partie de son corps témoigne de sa jeunesse et de sa force, l'autre porte les marques du bûcher sur lequel il s'est immolé, les stigmates de sa souffrance. Encore une fois ce choix interroge sur la question de la ruse et de la sincérité qui sourd durant toute la représentation.

QUELLE TRAGÉDIE ?

La tragédie de l'éphébie

Sophocle a substitué Néoptolème à Diomède qui, chez Euripide, accompagnait sans doute Ulysse. Le fils d'Achille a été élevé dans le respect des valeurs de son père, archétype du courage guerrier et archaïque, mais sans portée politique. C'est donc le personnage de Néoptolème qui va être porteur du conflit tragique entre le politiquement utile d'Ulysse et le moralement correct de Philoctète². Le jeune Néoptolème accepte dans un premier temps la ruse – c'est l'argument d'une gloire sans égale qui lui ôte ses derniers scrupules – puis se convertit, à la vue des souffrances de Philoctète et de la confiance qu'il lui manifeste, aux valeurs d'honneur qui étaient celles de son père. Mais jusqu'au dernier moment, Néoptolème tente un compromis entre la réussite politique et la réussite personnelle de sa mission. L'entêtement de Philoctète l'oblige à choisir, à assumer toute la responsabilité de sa décision : le choix de l'honnêteté, de la fidélité aux valeurs ancestrales. Celui qu'on a appelé « mon fils », « mon enfant » ou « garçon » tout au long de la pièce (sauf le coryphée qui l'appelle « jeune homme » p. 64) peut désormais s'appeler « homme » dans les propos d'Héraclès. Mais de quel homme s'agit-il ? Quel héros sera-t-il, ce Néoptolème que les Latins nommeront Pyrrhus ? Enfermé avec d'autres guerriers dans le cheval de Troie, il en

sortira pour tuer le vieux Priam réfugié dans le temple de Zeus, jeter Astyanax, le fils d'Hector, par-dessus les remparts et sacrifier Polyxène sur le bûcher funéraire de son père, avant que la lignée qu'il fonde en Épire ne se rende célèbre par ses victoires « à la Pyrrhus ». Sophocle, en 409, au moment de la désastreuse expédition de Sicile, laisse entendre que les hommes que l'éphébie forme ne sont plus à la hauteur ni de leurs glorieux aînés ni des lumières de la civilisation athénienne. Les pères ont mis à mort leurs fils et ne leur proposent qu'un idéal frelaté : l'arc³ et la ruse d'Ulysse comme arme, le corps puant et décharné de Philoctète comme modèle. Au début de la pièce, Néoptolème vivait dans la certitude que le monde s'expliquait par les intentions des dieux : « C'est comme ça volonté des dieux ». Mais face à la souffrance de Philoctète, il prend conscience de façon tragique de l'aspect terrible de sa vie et doute : « qu'un dieu juste s'il en est nous aide ». Certes, il est à ce moment-là dans le mensonge puisqu'il ruse pour tromper Philoctète, mais ce mensonge pourrait bien être la révélation d'une vérité humaine qu'il n'entrevoit pas jusqu'alors. Si Néoptolème devient un homme au moment du dénouement, c'est parce qu'il expérimente, dans son mensonge, la conscience tragique de la vérité absurde de la condition humaine.

10. L'article de J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, intitulé « Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie » publié dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne 1*, a bien montré comment la pièce reproduisait les rites de l'initiation éphébique des jeunes citoyens, qui permettaient ponctuellement la ruse pour imposer les valeurs hoplitiques de la phalange.

11. On relira avec bénéfice les deux pages de joute oratoire sur l'arc entre Lycos et Amphitryon, dans le premier épisode de *La Folie d'Héraclès* d'Euripide dans *Tragédies complètes*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Gallimard, « Folio », p. 477-479.

La tragédie du langage

Faire de Lemnos une île déserte, c'est exclure Philoctète du langage. Et la première demande du vieillard à l'arrivée de la troupe concernera la parole : « parlez parlez-moi / que j'entende enfin une langue humaine ». Mais cette demande de mots, de « voix » (qui rime avec « joies » dans la deuxième réplique de Philoctète) ne rencontre qu'un semblant de parole. Non seulement Philoctète a été privé de mots sur Lemnos mais il apprend dès ses premiers échanges qu'il n'a jamais été, pendant ces longues années, le sujet de discours des Grecs. Il a été l'oublié des mots : « on ne parle donc nulle part de moi chez les Grecs ». Par ailleurs, la première langue qu'on lui parle est celle du mensonge : Néoptolème l'appelle « vieil homme » alors qu'il connaît parfaitement son nom. Le tragique de la pièce c'est donc l'impossibilité du langage à combler, dans la transparence, le désir d'échange (parler aux autres) et de reconnaissance (« être parlé » par les autres). À ce titre, les spectateurs de la mise en scène de Christian Schiaretti habitent tous Lemnos tant ils font l'expérience du mensonge et de l'ambiguïté. Le metteur en scène, en demandant aux acteurs de toujours jouer dans la sincérité, ne donne jamais aux spectateurs le moyen d'être sûrs. Dans la tirade où Néoptolème fait le récit du voyage d'Ulysse à Scyros pour ramener le corps d'Achille, David Mambouch se sert des éléments vrais de l'histoire de son personnage (Ulysse a gardé les armes) pour nourrir son mensonge de l'énergie vraie de sa souffrance. Résultat : le

spectateur hésite sur sa colère contre Ulysse. Soit il ment bien, soit il ne ment pas. L'ambiguïté permanente des propos des personnages devient une source de jouissance pour le spectateur qui hésite, construit des hypothèses, les réfute, les reprend au fil du spectacle, un peu comme dans un *thriller* ou dans une intrigue policière.

→ **Proposer aux élèves des activités pour leur faire repérer les lieux précis de cette ambiguïté :**

- formuler le plus grand nombre de questions possibles sur le modèle « X dit-il la vérité ou ruse-t-il quand il dit ... ». Répondre en classe en suscitant le débat.

Exemples :

Néoptolème dit-il la vérité ou ruse-t-il quand il dit « je ne sais pas où il veut en venir » (p. 37) ?

Néoptolème dit-il la vérité ou ruse-t-il quand il dit : « Ne t'inquiète pas je resterai » (p. 48) ?

Philoctète dit-il la vérité ou ruse-t-il quand il dit « allons en qui aurai-je plus confiance ? / tu pourras prendre cet arc dans tes mains » (p. 41) ?

Ulysse ruse-t-il ou fuit-il vraiment quand « il s'enfuit » (p. 78). Il pourrait très bien aller préparer une fausse apparition d'Héraklès...

- rejouer la scène de l'évanouissement de Philoctète (p. 44-50) en adoptant le parti pris suivant : Philoctète fait semblant de souffrir pour découvrir les intentions de Néoptolème.

La tragédie du tragique

→ **Demander aux élèves de faire la liste des moments du spectacle où la salle rit. Les interroger sur les procédés de décalages qui sont source de ce rire. De quel genre pourrait-on alors rapprocher la pièce dans la version proposée par Christian Schiaretti ?**

Les situations de décalages ou d'ambiguïté :

- L'ignorance feinte de Néoptolème lors de sa première rencontre avec Philoctète sur son rôle dans l'expédition de Troie : « Mais toi tu en étais donc toi ? » et l'incompréhension de ce dernier : « Si j'en étais ? » (p. 24) amusent comme les fourberies des comédies.

- La liste des héros morts : chaque demande de nouvelles formulée par Philoctète (Achille, Ajax, Nestor) débouche sur la même réponse de Néoptolème : mort. C'est l'absurdité (au sens camusien) de la situation dont le spectateur se protège par le rire. C'est un rire satirique, un

rire contre ces dieux qui « expédient les justes [Camus n'était vraiment pas loin !] dans l'Hadès / et font à la fripouille un asile douillet ».

- Le portrait parodique de Thersite sous forme de devinette.

- La scène du soldat déguisé en marchand. Le fait que le public ait vu ce soldat (Christian Rucher) pendant tout le prologue souligne l'aspect comique de ce moment de théâtre dans le théâtre (« Ce vieil homme-là qui est-ce ? »). Notons que cette ambassade du faux marchand n'a pas d'autre utilité dramaturgique, puisque Néoptolème a déjà capté la confiance de Philoctète, que de tirer la pièce vers le drame satirique.

- L'ironie (volontaire ?) de Philoctète qui remercie Néoptolème et ses marins pour leur « grandeur d'âme » au moment où leur ruse a réussi à décider Philoctète à embarquer avec eux ou

qui autorise Néoptolème à toucher l'arc en disant « et je sais que ta demande est honnête ».

- La litote ironique de Philoctète quand Néoptolème lui demande d'aller

« chercher ce qu'[il] doi[t] emporter :

Oui les deux ou trois trésors du pauvre

une herbe qui apaise ma douleur

quand elle enfonce ses clous dans mon pied

et quelques flèches que j'ai pu oublier »

À ce moment précis, Laurent Terzieff, dans un geste symbolique de la puissance de Philoctète, brandit l'arc.

- La reconnaissance d'Ulysse par Philoctète. Le spectateur en surplomb s'amuse de la naïveté du vieil archer « Cet homme-là / Ce n'est pas Ulysse ? ». Le jeu de Laurent Terzieff, le visage marqué à outrance par l'effort de mémoire, contribue au comique de ce moment. Il ne le reconnaîtra guère mieux lors de son second passage, déclenchant à nouveau le rire « Celui-là c'est Ulysse n'est-ce pas ? ».

- Philoctète devient parfois un personnage de comédie, vieillard entêté, qui empêche l'action de progresser : ses « jamais » font rire ainsi que sa réaction lors du retour de Néoptolème : « oh non toi encore ».

- La bouderie infantile de Néoptolème : « je me tais », jouée les bras croisés par David Mambouch, tourné face au cadre de scène à jardin.

Si le spectacle se révèle donc plus drôle qu'on aurait pu le penser, c'est que l'action tragique est dans l'impossibilité de progresser. Philoctète est impie et crache sur les dieux « complices du mal ». Rien ne peut le pousser vers son destin. À terme, la résolution tragique de l'intrigue est impossible et on peut très bien envisager Philoctète et Néoptolème tournant en rond sur Lemnos tels Vladimir et Estragon attendant Godot dans la pièce de Beckett. Sans l'intervention artificielle d'Héraklès, *in extremis*, la pièce se poursuivrait dans cette ronde infinie, absurde et drôle. La question du genre finit par se poser : et si *Philoctète* était un drame satirique ? Et si la tragédie que Sophocle proposait à la fin de sa vie, au moment où les lumières de la civilisation athénienne s'assombrissent dans les horreurs de la guerre du Péloponnèse, était une tragédie du tragique impossible ? C'est en tout cas la lecture que propose le spectacle de Christian Schiaretti.

→ **Proposer aux élèves de lire quelques critiques sur le *Philoctète* de Christian Schiaretti (voir l'annexe 14) et de débattre ensuite des choix de mise en scène et des sens qu'ils confèrent à la pièce.**

Nos chaleureux remerciements à Jean-Pierre Siméon et Christian Schiaretti, à toute l'équipe artistique ainsi qu'à Émilie Dauriac du Théâtre de l'Odéon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,

conseiller Théâtre, département Arts

& Culture, CNDP

Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée

de mission lettres, CNDP

Auteurs de ce dossier

Catherine MARION

Christophe MOLLIER-SABET

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP

de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Tiphaine DESMOULIÈRE

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1



ANNEXE 2 : « LA LANGUE » EXTRAIT DE *QUEL THÉÂTRE POUR AUJOURD'HUI ?* DE JEAN-PIERRE SIMÉON (LES SOLITAIRES INTENESTIFS, 2007)

Nous tenons qu'au théâtre c'est la langue qui doit faire spectacle, principalement. Nous parlons évidemment du théâtre d'art dont ce parti pris pourrait bien être in fine le caractère le plus décisif. On comprendra que dire cela, qui pourrait passer pour polémique dans une époque obnubilée par l'effet sensible ou sensationnel, l'épate acoustico-visuelle, bref la forme par excès, ce n'est pas pour autant réfuter le spectaculaire – *id est* la chose obvie – qui est l'essence même de la représentation, c'est seulement le remettre à sa place. Autrement dit le resituer dans ce qui est sa cause première et son argument intrinsèque, au lieu de le constituer en une réalité autonome dont l'émouvante séduction induit paradoxalement le déni, voire le mépris de ce qui l'origine.

La langue fait spectacle, c'est-à-dire qu'elle se donne à voir et à entendre et qu'elle donne à imaginer (qu'elle permet l'élaboration d'images mentales d'une indépassable subtilité). Le plateau de théâtre est même le seul lieu social où l'on peut « assister à la langue », où l'on s'assoit et se tait pour se faire le témoin subjugué ou déconcerté non pas d'abord de ce qu'elle dit mais de ce qu'elle est. L'événement du théâtre c'est premièrement l'avènement de la langue comme objet. Oui, on entend ici la langue (on cherche à l'entendre) avant de la comprendre et on la comprend de ce qu'on l'entend, du fait qu'on entend en deçà du sémantisme construit par l'intellect, la particulière répartition de sa matière sonore et rythmique, son amplitude, son étalement, ses syncopes, son bégaiement, sémantisme primaire qui dit presque tout. Mais pour que le spectateur accède à cette expérience, encore faut-il que la langue donnée lui soit, comme une langue étrangère, problématique, ou mieux insue. Ce qui revient à dire qu'il faut qu'elle soit poétique. La langue du théâtre est poétique ou elle n'est pas. Et qu'est-ce que dit un théâtre sans langue ? Rien d'autre que lui-même : la démonstration de ses moyens. Une vanité.

Ceci dit, le caractère le plus exceptionnel de la langue au théâtre c'est sans doute en effet que, pour un coup, on la voit. On la voit tout entière dans son épiphanie et sa résolution, on voit son poids ou sa légèreté, son âpreté ou sa fluidité, sa pléthore ou sa rareté, sa texture syntaxique et son chromatisme lexical et cela on le voit, *in vivo*, dans l'effort musculaire du comédien, le rudolement ou la labilité du corps, la tension du cou, l'acharnement masticatoire, le frémissement des narines et ceci, le bougement particulier des lèvres qui est le dessin même de la langue. Langue donc vivante, agissant le corps, imprimant sa trace dans les chairs, langue visible avant d'être lisible. Qu'est-ce qu'un théâtre qui escamote cela, l'effet d'apparition de la langue, son énigmatique apparition ? Un théâtre du corps et du muscle mais sans bouche : bientôt muet.

Si l'on en vient enfin au fait de l'image... Nous avons vécu deux décennies d'« images artistes » sinon tape-à-l'oeil, proliférantes, accumulant les signes jusqu'au vertige ou les triant, selon un esthétisme savant, et les donnant, comme au diaporama, pour les états définitifs et péremptoirs d'une pensée fixe. Vues totalitaires qui envahissent le lieu scénique, en régentent l'appréhension et la compréhension et ne laissent au spectateur que le choix de se soumettre ou de se démettre. Vues qui interdisent la vision, effet qui interdit l'action mentale. Théâtre de la monstration, théâtre qui orgueilleusement se montre où il devrait s'effacer pour n'être que le moyen – le médium – de la faculté imaginante du spectateur ! lecteur de la langue. Un théâtre qui soigne sa montre (comme le boutiquier dit de sa vitrine) sacrifie l'art au profit de l'artifice. Or l'art qui consiste à donner le poème dans sa nudité la plus extrême, la plus brutale pour que l'invention du spectateur le transforme en cela seul qui lui est nécessaire et qu'aucun metteur en scène ne saura jamais, est la justification ultime d'un théâtre qui enrichit la conscience. Un art pauvre ou du moins modeste.

ANNEXE 3 : « L'OBJECTION DU POÈME » EXTRAIT DE *SERMONS JOYEUX DE JEAN-PIERRE SIMÉON (LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, 2004)*

Oui ça va mal
oui les temps sont critiques
et de tous les malheurs qui grognent à nos
mollets
de tous les abandons qui nous vident le cœur
de toutes les défaites qui nous brisent la
nuque
l'enfermement où dans ces heures poisseuses
on tient désormais la langue notre langue
la langue commune la langue partagée popu-
laire
celle-là l'improbable la sauvage et la douce
qui dit la bonté de l'instant
et la chiennerie des jours
cet enfermement-là qui n'apparaît pas
qu'on ne sent pas
qui ne s'avoue pas
de tous nos malheurs pourrait être le pire
il y a deux façons contraires d'interdire la
parole
la première la naïve le bâillon sur la bouche
les tyrans les plus épais ont depuis longtemps
connu
que le cri bâillonné franchit les murs
et perce les tympans
la seconde l'imparable la cataracte qui tout
emporte
la prolifération l'excès la crue
omniprésence proliférante
omniprésence surabondante
outrance qui surabonde
crue d'une langue molle sans plus d'os ni de chair
éviscérée sans poids

sans trou sans saillie
sans odeur et sans haleine
crue de la langue méduse
transparente flasque dormante
qui n'attrape rien
ne tient rien
ne tient à rien
langue sans haut ni bas
langue horizontale
langue couchée bâillante sur son sofa
langue sans parole
langue qui ne parle pas ne peut ne veut
et ne dit que ce non-pouvoir ce non-vouloir
langue chamallow dont en souriant
on vous bourre l'oreille et la gorge
langue à répéter à régurgiter à dégorger
et nous tous on dégorge
bavards bavardeurs avides
pour ne rien dire que son droit de dire
qui est droit généreusement partagé
démocratiquement octroyé
de ne rien pouvoir dire
car dire ne se peut
que là où il y a langue neuve nue
inattendue inespérée
non contrainte et non congrue
où il y a langue impropre
malpropre
déshabillée de sa vêtue propre sur soi
délaçée du corset déboutonnée
libérée de l'endimanchement à la bourgeoise
langue flottante indécise
où dans le dedans l'être le dedans a de l'aise

ANNEXE 4 :

Texte 1

Traduction de Jean Grosjean, Gallimard, « La Pléiade »

NÉOPTOLÈME : Et que commandes-tu ?

ULYSSE : Tu dois par tes paroles
tromper l'âme de Philoctète.

Quand il te demandera qui tu es et d'où tu viens,
dis que tu es le fils d'Achille, ne cache pas cela ;
mais dis que tu reviens chez toi, que tu quittes la flotte
et l'armée des Achéens, que tu les hais de grande haine
eux qui t'ont supplié de venir de chez toi
parce que c'était le seul moyen de prendre Troie
et qu'ils ne t'ont pas trouvé digne des armes d'Achille
quand tu vins à bon droit les réclamer,
mais ils les donnèrent à Ulysse. Profère
tant que tu voudras les pires injures contre nous,
je ne m'en offenserai pas, mais si tu t'en abstiens
tu feras beaucoup de mal aux Argiens,
car si tu ne lui prends pas son arc
tu ne pourras pas détruire le pays de Dardanos.
je vais te dire pourquoi il peut s'entretenir avec toi plus qu'avec moi.
Toi, tu as pris la mer sans avoir fait de serment,
sans qu'on t'y force, sans être de la première expédition,
tandis que moi je ne pourrais nier ces faits.
S'il m'aperçoit avec son arc en main
je suis perdu et je t'entraîne dans ma perte.
Il faut donc inventer comment
tu lui prendras son arme invincible.
Je sais que ta nature ne te porte guère
à ce langage ni aux machinations,
mais ose, car il est doux d'obtenir la victoire ;
nous saurons ensuite nous montrer justes.
Sois à moi aujourd'hui, à peine un jour,
pour une effronterie, et le reste du temps
tu seras le plus pieux des hommes.

Texte 2

Traduction de Paul Mazon, Gallimard, « Folio »

NÉOPTOLÈME : Eh bien ! Quels sont tes ordres ?

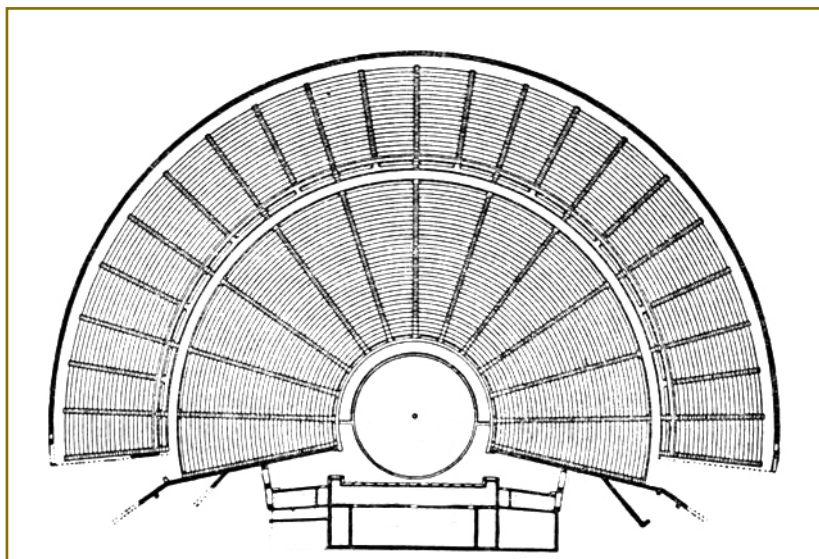
ULYSSE : Tu dois par ton langage capter l'âme de Philoctète. Lorsqu'il te demandera qui tu es et d'où tu viens, réponds : « Je suis fils d'Achille » – tu n'as pas à le celer – mais ajoute que tu rentres chez toi, que tu quittes la flotte et l'armée des Grecs, parce que tu as contre eux un sérieux motif de haine : ils t'ont fait partir de chez toi en te suppliant, en te donnant ce départ pour le seul moyen de conquérir Troie, et, quand tu as été une fois parti, ils t'ont refusé les armes d'Achille, que tu réclamaï à fort juste titre et qu'ils ont livrées à Ulysse. Et là-dessus, va, entasse toutes les horreurs que tu voudras contre moi : je ne m'en froisserai en aucune façon ; tandis qu'au contraire, si tu ne le fais pas, c'est à tous les Grecs que tu infligeras alors un chagrin, puisque, si son arc nous échappe, nul moyen ne te restera de conquérir le sol de Dardanos. – Mais pourquoi est-ce avec toi, pas avec moi, qu'il peut avoir un contact confiant et sûr ? Je vais te le dire. Tu as pris la mer sans avoir subi plus de contrainte ; enfin tu n'étais pas de la première de nos expéditions ; tandis que je ne puis, moi, le démentir. Dès lors, s'il m'aperçoit, ayant encore son arc en main, je suis perdu et je t'entraînerai toi-même dans la mort, du fait que tu es avec moi. Eh bien ! Voilà justement à quoi il faut t'ingénier : à lui dérober ses traits infaillibles. Je sais, et fort bien, que ton sang ne te dispose guère à parler ce langage, pas plus qu'à tendre des pièges. La victoire pourtant est douce à obtenir. Sache prendre sur toi. Nous ferons montre d'honnêteté plus tard. Cette fois, prête-toi à moi pour un court instant – un jour au plus – d'effronterie. Après quoi, tout le reste de ta vie, tu pourras te faire appeler le plus scrupuleux des mortels.

ANNEXE 5 : LE TEMPS DU THÉÂTRE GREC

Le V^e siècle av. J.-C. est une période très brève qui a vu naître de grands chefs d'œuvre du théâtre. En effet, Eschyle a vécu de 525 à 456 av. J.-C., Sophocle, de 497 à 405 av. J.-C. et Euripide de 485 à 406 av. J.-C. Comment comprendre une telle richesse littéraire condensée ainsi dans l'espace d'une cité, Athènes, et dans le temps ?

La Grèce est d'abord un pays de culture écrite, Homère lui a déjà donné ses deux grandes épopées *L'Iliade* et *L'Odyssée*. Les Grecs forment un peuple ouvert aux cultures avec lesquelles ils ont un contact même guerrier. La Grèce devient la super-puissance : la flotte perse qui a envahi la Grèce est vaincue en 490 av. J.-C. par les Athéniens à Marathon. Les Grecs construisent la flotte la plus puissante jamais connue grâce à la contribution générale de la population. Celle-ci attaque les Perses et les bat à Salamine en 480. Eschyle, qui participe à cette guerre, l'évoque dans sa tragédie *Les Perses* en 458. En 478 naît la « Ligue de Délos », confédération de cités grecques sous l'égide d'Athènes. C'est enfin le temps d'un régime politique : la démocratie. Périclès, son instaurateur, règne sur l'état de 449 à 429 comme stratège. « Nous sommes les seuls [dit-il] à considérer celui qui ne prend aucune part à ces affaires [la démocratie] non comme un oisif mais comme un inutile ». Le citoyen athénien a conscience d'appartenir à une collectivité, l'idée d'égalité est fondamentale. Des lieux de discussion se créent qui sont en même temps des lieux d'éducation. Les changements s'accroissent et le théâtre, plus particulièrement la tragédie, participe à faire le lien entre la tradition et la modernité en puisant dans les mythes du passé, rappelant aux citoyens de leur temps que les affaires humaines sont toujours des énigmes. Le théâtre est au centre de fêtes nombreuses. Au V^e siècle, Périclès développe les concours de musique et de chant dramatique. De nombreuses fêtes prennent place, les plus importantes de toutes sont les Dionysies (en l'honneur de Dionysos) qui ont lieu en mars. Neuf archontes en ont la responsabilité et c'est à l'archonte principal que les auteurs qui désirent participer envoient leurs textes longtemps auparavant ; ce dernier choisit les trois auteurs qui vont concourir, à partir du milieu du V^e siècle, il choisit le premier acteur (protagoniste), il désigne aussi les chorèges, riches mécènes chargés de monter les pièces, de recruter le chœur et de l'entraîner, de fournir masques et costumes, de louer des salles de répétition, de payer les artistes. Le *proagon* qui précède les représentations est un moment très attendu du public car c'est pour lui l'occasion de voir les acteurs sans masque. Chacun des trois auteurs choisis présente une tétralogie : trois tragédies et un drame satyrique. Le public assiste en un temps très bref à neuf tragédies et trois drames satyriques. Une procession imposante transporte la statue du dieu Dionysos vers le théâtre, jusqu'à la *thymèlè*, autel rond au centre de l'*orchestra* ; un sacrifice est offert aux dieux, suivi d'un banquet somptueux. Un prix récompense le meilleur auteur, un autre le chorège vainqueur, un autre enfin le meilleur acteur. Sophocle fut récompensé une vingtaine de fois sur les trente dionysies auxquelles il a participé.

ANNEXE G = SCHÉMA DU THÉÂTRE GREC



ANNEXE 7 :

→ Retrouver dans la photo suivante les éléments empruntés à l'espace théâtral grec. Faire de même avec la photo de la mise en scène d'*Électre* par Antoine Vitez en 1986, photo que l'on trouvera à l'adresse suivante :

http://pedagogie2.ac-reunion.fr/lettres/tl/Soph_JM/Decor2.jpg



Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce, mise en scène François Berreur, 2007

ANNEXE 8 = FÉNELON, GIDE, MÜLLER, DELECROIX : ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Nommé précepteur du duc de Bourgogne, Fénelon imagine pour son jeune élève un récit édifiant chargé de faire de lui un futur – bon – roi ; le héros, Télémaque est fils lui aussi d'un personnage célèbre, Ulysse. Au livre XII, Fénelon imagine une rencontre entre Télémaque et Philoctète. D'abord méfiant envers le rejeton de son pire ennemi, il finit par lui conter ses aventures et sa première rencontre avec Néoptolème. Le choix de la première personne permet de raconter l'histoire du point de vue de Philoctète, qui ne sait pas que Néoptolème lui ment. La fin, dans un élan de grâce et de douceur, rétablit l'ordre social et divin que l'entêtement de Philoctète menaçait. André Gide prévient le lecteur que son Philoctète « n'a pas été écrit pour le théâtre, c'est un traité de morale ». Gide situe le décor « sur une plaine de neige et de glace ». Comme le dit Gérard Garutti¹, ce qui intéresse Gide c'est, outre l'initiation de l'éphèbe, la quête de la vérité. Son héros se suicide, se sacrifie, abandonne l'arc à Ulysse et par cet abandon, il triomphe. On ne peut s'empêcher de penser à « cet autre chantre du dépassement : le Zarathoustra de Nietzsche ». Heiner Müller recrée un Philoctète imprécateur, éructant sa haine d'Ulysse, haine partagée par Néoptolème parce qu'il a volé les armes de son père. Il poignardera cependant Philoctète, dans le dos. « Ce "Phénix des douleurs", que chantera Siméon, chez Müller jamais ne renaîtra de son silence. Même boucherie sauvage à l'égard des valeurs morales, mises en pièces tour à tour par les protagonistes (honneur, patrie, pitié) : l'héroïsme est bel et bien mort ».

Les contrastes entre ces trois versions sont saisissants et peuvent permettre des débats passionnants sur la morale de l'action, une réflexion sur la notion d'« héroïsme ». Au centre du roman de Vincent Delecroix, une chaussure abandonnée sur un toit dont l'histoire varie selon les chapitres qui en entrecroisent des éléments. La solitude du vieux truand Philoctète, abandonné sur un toit par ses équipiers après un braquage raté, fascine le jeune Néoptolème qui finit par faire le choix de la solitude.

1. Dossier pédagogique du T.N.P.

ANNEXE 9 : LES REPRÉSENTATIONS DE PHILOCTÈTE

→ **Comment les peintres ont-ils représenté la blessure de Philoctète ? Regarder avec les élèves trois tableaux intéressants des XVIII^e et XIX^e siècles et leur demander de les classer selon la force avec laquelle ils représentent la blessure et la souffrance de Philoctète.**

Abildgaard, *Philoctète blessé*, 1774

http://www.louvre.org/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_54371_v2_m56577569831217826.pdf

Drouais, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1788

<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A3681>

Vincenzo Baldacci (1802-1813)

http://www.comune.cesena.fc.it/pinacoteca/opere_ing/filottete_im.htm

Dans les trois tableaux, la plaie n'existe pas, la blessure est évoquée symboliquement par les linges qui la soignent ou par la souffrance qu'elle suscite. Mais tous n'ont pas la même force. Jean-Germain Drouais peint un Philoctète éventant son pied dans une pose presque confortable. Les lignes de forces du tableau sont assez statiques : le corps est enfermé dans une sorte de losange vertical. Le drapé de sa toge tombe sur son coude dénudant son épaule comme les dames à l'opéra. Il détourne la tête pour ne pas voir et sentir une blessure que la toile ne ait pas exister. On est en plein euphémisme classique. Seule l'aile d'oiseau coupée (en forme de faux) apporte un peu de sauvagerie au tableau.

Le tableau de Baldacci exprime plus de

violence : il se construit sur une série de triangles (de flèches) la pointe orientée en bas à gauche (l'ouverture du rocher sur la mer, la jambe droite et le bras droit, le coude gauche et la cuisse gauche). La tension du pied, du poing fermé, l'angle de la nuque affichent une certaine violence. Le regard monte au ciel. L'ensemble n'est pas sans rappeler certaines mises au tombeau du Christ (Le Caravage, Rubens) notamment dans le traitement de la lumière sur le corps dans l'obscurité du fond. Abildgaard propose un Philoctète sinusoïdal qui exprime une certaine violence notamment avec ce regard au sol, qui semble surveiller du coin de l'œil le spectateur et refuser le ciel, et avec cette chevelure qui part sur la droite du tableau et semble sortir du champ.

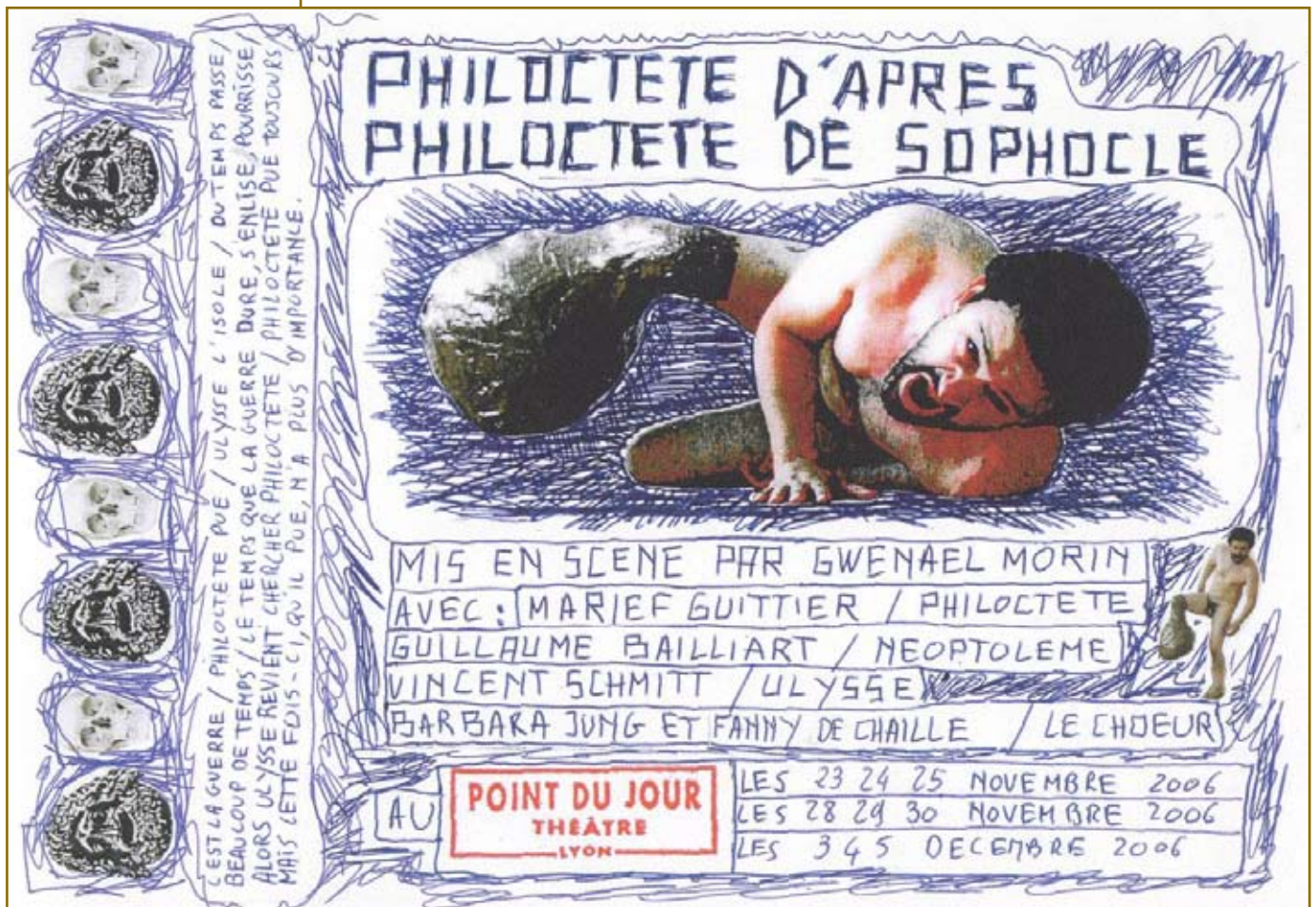
→ Observer attentivement le tract de la mise en scène de *Philoctète* d'après *Philoctète* de Sophocle par Gwenaël Morin, Théâtre du Point du Jour, 2006. Comment *Philoctète* et sa blessure sont-ils représentés ?

On fera remarquer que la blessure occupe une place centrale dans le visuel et semble le pendant de la tête de Gwenaël Morin ici photographié, par la dimension, la forme et la couleur ; tout comme dans la tête, la bouche ouverte dessine un cercle noir qui apparaît comme le pendant des cheveux. Il semble impossible au personnage de se déplacer comme il semble impossible qu'il puisse parler autrement qu'en hurlant. La fausse blessure n'est pas réaliste, elle exhibe son aspect « bricolé » : boule d'adhésif enduite d'argile ; mais elle existe de façon très concrète. Dans le spectacle,

Philoctète n'a pas cette prothèse artisanale mais une chaussure de marche entourée d'adhésif rouge et qui rend les déplacements de la comédienne Marief Guittier, sur les montagnes de palettes du décor, très difficiles. Dans le tract, la violence est renforcée par la prise de vue en plongée, le regard sur l'objectif et le graphisme au stylo bille. On pourra également faire remarquer certains choix de distribution : *Philoctète* joué par une comédienne, Marief Guittier ; le chœur composé de deux comédiennes uniquement.

On trouvera à l'adresse suivante un entretien très intéressant avec le metteur en scène et de superbes photos de Marc Damage :

<http://www.leslaboratoires.org/telechargements/entretienmorinbd.pdf>



ANNEXE 10 = L'ARC

→ Rédiger la fable de l'arc².

Il s'agit d'isoler les événements racontés de leur mise en intrigue en restituant, de manière la plus objective possible, toutes les actions de la pièce occasionnées par l'arc dans l'ordre chronologique, y compris celles évoquées dans la pièce qui ont eu lieu avant le début de l'intrigue (les souffrances d'Héraklès avec l'arc, p. 47, le don de l'arc à Philoctète, p. 41, ...). Ces actions antérieures à la pièce débutent la fable et une phrase rituelle (« Et voici ce qui se passa ») signale le début de celles qu'on voit sur le plateau. Une parole est considérée comme une action quand elle a une incidence sur la suite des événements, par exemple : « Ulysse convainc Néohtolème de s'emparer de l'arc de Philoctète ».

L'exercice fera apparaître plusieurs points intéressants :

- faire la fable de l'arc, c'est presque faire la fable de toute la pièce. L'arc est l'enjeu de la pièce. C'est cet objet qu'Ulysse et Néohtolème viennent chercher. La variation de Siméon comme la tragédie de Sophocle ne parviennent à décider clairement si la présence de Philoctète aux côtés de l'arc est indispensable (au début ils laissent entendre que oui puis Ulysse décide finalement de partir sans lui et de confier l'arc à Teucros ou de s'en servir lui-même). Car l'arc est magique : « ce qu'il nous faut c'est son arc infailible/l'arc infailible ». L'expression se répète en fin et en début de vers et se prolonge dans une périphrase qui souligne encore sa magie : « la chose prodigieuse qui tue plus sûrement que la nuit avale le jour ». Mais la force de l'objet ne hausse pas Philoctète au rang de chef grec. L'arc est plutôt méprisé par les Grecs : il ne fait pas partie de l'armement traditionnel du hoplite, il tue de loin, il permet d'éviter le corps à corps où se signalent les hommes braves et forts, il vient des provinces du Nord et des ennemis Perses. L'arc est donc la force, la vie de Philoctète. Il lui permet de survivre sur l'île en tuant les charognards... qu'il nourrira à son tour le jour où il n'aura plus son arme : « je paierai de mon sang leur sang versé » (p. 57). Si Philoctète vit de cet arc, il dépend aussi de lui. Est-ce une force que de disposer d'un objet dont l'absence vous tue ? L'objet est donc lui aussi réversible. Sacré, il est aussi interdit : il peut apporter « plus de mal que de bien comme il fit à moi/et à celui de qui je l'ai reçu » (p. 47). Avoir l'arc est un piège. Le posséder c'est courir le danger d'affronter son destin : le poison de l'Hydre de Lerne, fatal aux ennemis d'Héraklès, l'a été à lui-même quand il a revêtu la tunique de Nessos enduite de son sang contaminé par la blessure de la flèche du héros. Il en va de même pour Philoctète, enchaîné par cet arc à l'oracle d'Hélénos. Le don de l'arc par Philoctète, après sa crise de douleur, piège le jeune homme à son propre jeu : touché par cette marque de confiance, Néohtolème ne saura plus mentir ;
- l'objet arc n'apparaît physiquement sur le plateau qu'après un bon tiers de la pièce (p. 40) comme un objet sacré qu'on doit manipuler respectant un certain nombre d'interdits, faute de quoi on peut commettre un « sacrilège ». Pour l'essentiel, il reste aux mains de Néohtolème : pendant quelques instants, avant le don et à la fin de la pièce, il est aux mains de Néohtolème. Jamais Ulysse ne l'aura entre les mains ;
- plusieurs prises de paroles au sujet de l'arc sont des ruses ou des mensonges : faut-il croire les personnages ? Comment inscrire la réplique de Néohtolème, après que Philoctète lui a confié l'arc, « Ne crains rien il ne me quittera pas » ? Il semble évident qu'il fait là un serment ambigu : il répond favorablement à Philoctète qui peut comprendre que cet arc ne rejoindra pas les Grecs ; il le trompe car son but est de garder l'arc pour triompher de Troie comme Ulysse le lui a laissé entendre pour le convaincre de mentir (p. 19).

→ Donner aux élèves le plan de la tragédie de Sophocle tel que Raphaël Dreyfus le fait apparaître dans l'édition des *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle* (« la Pléiade », p. 806). Expliquer le tableau en s'appuyant sur les éléments connus de la représentation de la tragédie antique (fonctionnement du chœur et intermèdes musicaux et chorégraphiés, nombre d'acteurs qui oblige Ulysse à sortir pour qu'Héraklès puisse entrer, définitions de *kommos* et *hyporchème*). Demander aux élèves de vérifier si la structure de la variation de J.-P. Siméon fonctionne à l'identique en construisant un tableau similaire.

2. Rédiger une fable est un exercice aussi difficile que formateur. Les travaux de Richard Monod (*Les Textes de théâtre*, Cedic, 1977), Jean-Pierre Ryngaert (*Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan Université, « Lettres Sup », 2002) et Chantal Dulibine (*Coups de théâtre en classe entière*, Scérén, 2004) ont largement contribué à l'élaboration et à la diffusion de cette méthode.

Prologue	Ulysse - Néoptolème	p. 13-20
Entrée du chœur (parodos) En forme de <i>kommos</i>	Le chœur - Néoptolème	p. 20-23
1 ^{er} épisode	a) Philoctète - Néoptolème (avec strophes chorales en forme d' <i>hyporchème</i>) b) + le faux marchand c) Philoctète - Néoptolème	p. 23-42
Intermède choral (1 ^{er} <i>stasimon</i>)	Le chœur	p. 42-44
2 ^e épisode	Philoctète - Néoptolème	p. 44-50
Intermède choral (<i>kommos</i> remplaçant le 2 ^e <i>stasimon</i>)	Le chœur - Néoptolème	p. 50-52
3 ^e épisode	a) Philoctète - Néoptolème b) + Ulysse	p. 52-64
Intermède choral (<i>kommos</i> remplaçant le 3 ^e <i>stasimon</i>)	Le chœur-Philoctète	p. 64-70
<i>Exodos</i>	a) Néoptolème - Ulysse b) Néoptolème - Philoctète c) + Ulysse d) Philoctète - Néoptolème e) + Héraklès f) Philoctète - Néoptolème + choryphée	p. 70-85

→ **Interroger les élèves sur le centre de la pièce.**

De toute évidence, le cœur de la pièce se situe dans le deuxième épisode, au moment où Philoctète donne l'arc à Néoptolème (p. 47), après le moment d'empathie de la crise de souffrance de Philoctète. On est au milieu du texte (34 pages avant, 39 pages après) et tout s'articule en deux parties autour de ce pivot selon un schéma binaire :

Avant le don de l'arc	Après le don de l'arc
Néoptolème ruse.	Néoptolème est sincère.
Néoptolème prend l'arc.	Néoptolème rend l'arc.
Néoptolème ruse pour partir.	Néoptolème ruse pour rester.
Destination : <i>polis</i> .	Destination : <i>oikos</i> .

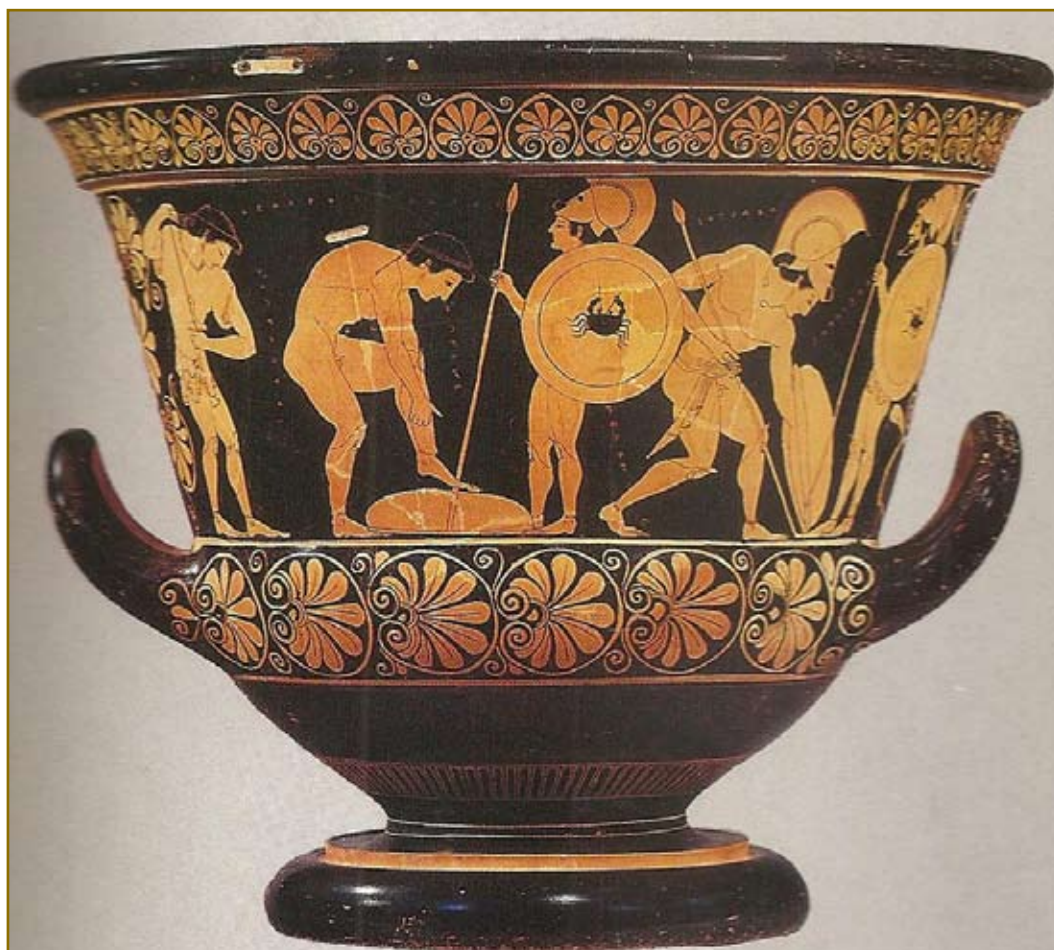
→ **Inviter les élèves à bien observer (ou à se remémorer, suivant la place de l'activité) ce moment dans la mise en scène de Christian Schiaretti, moment qui pourra faire l'objet d'une analyse détaillée.**

ANNEXE 11 : MAQUETTE DU DÉCOR (FANNY GAMET)





© CHRISTIAN GANET



Jeunes gens en train de s'armer en présence de deux hoplites, cratère en calice par Euxitheos (potier) et Euphronios (peintre), Metropolitan Museum of Art purchase, New York © MICHELLE BÉGUIN

ANNEXE 13 = LE FUTUR PYRRHUS ET PHILOCTÈTE DOS À DOS



ANNEXE 14 = QUELQUES CRITIQUES DE LA PIÈCE MISE EN SCÈNE PAR CHRISTIAN SCHIARETTI

« Laurent Terzieff, bouleversant Philoctète »

[...] C'est cette histoire grande, belle, très humaine que reprend aujourd'hui Christian Schiaretti, directeur du théâtre national de Villeurbanne (TNP), dans une version nouvelle signée Jean-Pierre Siméon, fondateur du Printemps des poètes, écrivain prolifique. Sa version n'est ni traduction ni adaptation. Mais variation. Pour l'essentiel, c'est bien Sophocle que l'on retrouve dans une langue personnelle, aux pulsations moins violentes que l'original grec. Dans la superbe scénographie de Fanny Gamet, Schiaretti donne une rigueur profonde au poème dramatique porté par des comédiens excellents. Jeune classe, Olivier Borle, Damien Gouy, Clément Morinière, Julien Tiphaine, chœur ardent ; Tiphaine est également l'impressionnant Héraklès ; vérité de Christian Ruché, le marchand ; force rayonnante et douceur d'enfant de David Mambouch ; interprète ultra-sensible dans une intelligence du rôle d'Ulysse magnifique, Johan Leysen. Enfin, Terzieff, douloureux, inquiet, rétif, abandonné, souffrant, ... immense. L'écoute dans la salle est dense, les applaudissements à la fin fracassants. La poésie éclair notre monde.

Le Figaro, lundi 28 septembre 2009

« Terzieff, ce héros »

[...] Plutôt que la pièce de Sophocle, Christian Schiaretti a préféré monter une « variation », moderne, nerveuse et carrée, signée Jean-Pierre Siméon. Le directeur du TNP de Villeurbanne a eu la bonne idée de faire appel à Laurent Terzieff pour incarner cet anti-héros antique. Le spectacle est présenté à l'Odéon. Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas vu ce comédien d'exception dans un grand théâtre. C'est un bonheur qu'on pourra partager avec les collégiens et les lycées abonnés aux classiques, qui ne l'ont jamais vu sur scène.

Laurent Terzieff est Philoctète avant même d'entrer en scène – tant on pressent sa grande silhouette tapie dans les coulisses. Il apparaît et il est soudain tout le théâtre. Sa voix remue les boues infernales de l'île de Lemnos, les cieus striés de signes divins. Il est la douleur, il est l'amertume, puis cet homme ivre de solitude prêt à saisir la main du jeune guerrier qui le trompe. Il est le héros gâché, qui geint et suppure, puis le vieux lion blessé qui relève la tête. Sa voix si caractéristique, un brin nasillarde, alterne courbes et cassures, épouse souffrance et colère, semble mourir dans un soupir, puis se réveille et tonne. Laurent Terzieff domine ses partenaires de la voix et du cœur : il est un demi-dieu, ils sont juste des hommes.

Domage que la mise en scène de Christian Schiaretti ne soit pas à la hauteur de son « héros ». Plate, convenue, dans le genre minimal. Les comédiens-guerriers entrent et sortent par la salle. Sauf Terzieff/Philoctète et Héraklès qui ont la scène pour royaume. La scénographie se borne à un martial rideau de fer qui s'(entr)ouvre et s'abat pour le *deus ex machina* final. Une économie de moyens pour faire « entendre » le texte ? On entend, certes, la logique de guerre, des puissants et des dieux : la veulerie des politiques – symbolisée par Ulysse (campé avec justesse par Johan Leysen). Mais on aimerait que tout cela sonne plus fort, plus beau et plus tragique. Comme la voix de Terzieff, la seule qui reste dans nos oreilles à la sortie du spectacle.

Les Échos, lundi 28 septembre 2009