

Philoctète

Création

de Jean-Pierre Siméon, *variation à partir de Sophocle*
mise en scène Christian Schiaretti
un spectacle du TNP-Villeurbanne

24 septembre - 18 octobre 2009
Théâtre de l'Odéon 6^e



Location 01 44 85 40 40 / theatre-odeon.fr

Tarifs 32€ - 24€ - 14€ - 10€ (séries 1, 2, 3, 4)

Horaires du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h
(relâche le lundi)

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre d l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon - RER B Luxembourg

Service de presse

Lydie Debièvre

assistée de Camille Hurault

01 44 85 40 73

presse@theatre-odeon.fr

Dossier (incluant des photographies) également disponible sur www.theatre-odeon.fr

Philoctète

Création

de Jean-Pierre Siméon, *variation à partir de Sophocle*
mise en scène Christian Schiaretti
un spectacle du TNP-Villeurbanne

24 septembre - 18 octobre 2009
Théâtre de l'Odéon 6^e

scénographie

Fanny Gamet

costumes

Thibaut Welchlin

lumières

Julia Grand

coiffures, maquillage

Claire Cohen

conseiller littéraire

Gérald Garutti

avec

Laurent Terzieff

Philoctète

Johan Leysen

Ulysse

David Mambouch*

Néoptolème

Christian Ruché

Le Marchand

Julien Tiphaine*

Héraclès

et le choeur

Olivier Borle*

Damien Gouy*

Clément Morinière*

Julien Tiphaine*

*comédiens de la troupe du TNP

Relations presse TNP-Villeurbanne : Dominique Racle 01 44 53 90 41 / 06 68 60 04 26 / dominiqueracle@wanadoo.fr

coproduction Théâtre National Populaire - Villeurbanne / Compagnie Laurent Terzieff

avec la participation artistique de l'ENSATT et du Jeune Théâtre National et l'aide de La Région Rhône-Alpes pour l'insertion des jeunes professionnels avec le soutien du Département du Rhône.

Représentations au TNP-Villeurbanne, Nouveau Petit Théâtre, du 18 novembre au 23 décembre 2009
en tournée en 2010

Sceaux Les Gémeaux du 14 au 18 janvier, Marseille Théâtre de la Criée du 23 au 29 janvier, Chambéry Espace Malraux du 3 au 5 février, Valence Comédie de Valence du 10 au 12 février, Genève Théâtre de Carouge du 18 février au 7 mars, La Rochelle La Coursive du 12 au 14 mars



Extrait

PHILOCTETE

Oh étrangers
qui êtes-vous que faites-vous là?
fous mille fois ou très égarés
pour imaginer aborder cette île
plus morte qu'une charogne de trente jours
d'où venez-vous dites de quel exil?
parlez ne fuyez pas approchez suis-je vraiment si monstrueux?
Allons pitié c'est un sort monstrueux qui m'a fait monstrueux
je suis seul faible sans rien et j'ai faim
qui que vous soyez parlez parlez-moi
que j'entende enfin une langue humaine

Jean-Pierre Siméon, *Philoctète* (Editions Les Solitaires Intempestifs)

Philoctète, variation à partir de Sophocle

Ulysse l'expérimenté assigne une mission au jeune Néoptolème, fils d'Achille : s'emparer de l'arc et des flèches de Philoctète, sans lesquels Troie ne peut être prise. Pour y parvenir, il faut recourir à la ruse - ces armes divines héritées d'Héraklès rendent en effet Philoctète invincible. Or Philoctète, blessé et incurable, n'a jamais pardonné aux Grecs (dont Ulysse) de l'avoir abandonné neuf ans plus tôt sur une île déserte pour ne plus avoir à supporter ses hurlements et la puanteur de sa plaie. Seul Néoptolème peut espérer gagner la confiance du vieux guerrier, car lui seul ne s'était pas embarqué avec l'armée grecque en ce temps-là. Le noble fils d'Achille doit donc mentir à l'infirme et lui faire croire qu'il déteste lui-même les Grecs depuis qu'ils lui ont refusé les armes de son père mort, décernées... à Ulysse. La subtile épreuve initiatique du jeune guerrier, pris dans un conflit de devoirs contradictoires, se double ici de l'un des portraits les plus poignants du répertoire, celui d'un homme humilié par la souffrance, livré par son propre camp à une solitude absolue, et qui, neuf ans après, ne revoit les visages de ses semblables que pour être à nouveau trahi.

Philoctète marque le retour de Laurent Terzieff au Théâtre de l'Odéon, où il avait interprété Cébès dans *Tête d'Or* de Claudel, mis en scène de Jean-Louis Barrault en 1959.

Daniel Loayza

Une réécriture

Si ce *Philoctète* suit plutôt fidèlement le dessin de la pièce de Sophocle et en retient la plupart des motifs visibles, il n'en est assurément ni une traduction (je ne lis pas le grec, hélas) ni une adaptation. A quoi du reste adapterait-on Sophocle ? Au goût du jour ? Pouah ! Au contexte socio-historique actuel ? Billevesées ! A notre oreille ? Soignons-nous plutôt l'oreille... De quoi s'agit-il donc ? D'une réécriture, d'une totale réécriture qui est réappropriation de l'objet originel dans une langue autre : ce qui signifie ici non pas du grec au français, mais d'une poésie à une autre. Donc pas une équivalence plus ou moins ajustée mais une métamorphose. Ce n'est pas affaire de remodelage mais de transmutation, une transmutation qui touche tous les composants de la matière langagière : vers, rythme, scansion, métaphores, distribution de la parole. Cela implique concentrations, expansions, suppressions, ajouts, libre improvisation (notamment pour la partition du choeur). Qu'est-ce donc que ce *Philoctète* ? Je pourrais dire - avec ce qu'il faut de prétention pour l'oser dire - : Sophocle tel qu'en lui-même ma poésie le change. Bref : ce texte n'est pas de Sophocle mais il n'eût pas existé sans lui.

Jean-Pierre Siméon

Trois questions au poète, à l'acteur, au metteur en scène

Nous avons pris le parti de poser les trois mêmes questions à l'auteur, au rôle-titre et au metteur en scène. Les entretiens ont été réalisés individuellement. Si certains arguments se recoupent, il nous semblait important de laisser chacun dans sa cohérence et son humeur.

Tous trois sont guidés par une passion pour la poésie et participent activement à son rayonnement. Jean-Pierre Siméon est un poète dont l'œuvre a déjà été saluée par l'attribution de plusieurs prix. Homme d'ouverture et gourmand de formes nouvelles, il dirige depuis neuf ans le Printemps des poètes dont l'effervescence rend compte des courants les plus variés de la poésie. Le succès de cette manifestation étend sa présence dans plusieurs pays. Laurent Terzieff confie volontiers que c'est en interprétant, à l'âge de vingt ans, Louis Laine dans *L'Échange* de Claudel, qu'il a eu le sentiment qu'un lien intime s'établissait entre son corps et sa voix. Depuis il n'a cessé, tout au long de sa profuse et cohérente carrière, de témoigner de son attachement et de sa reconnaissance envers les poètes. Christian Schiaretti a maintes fois inscrit à son répertoire de metteur en scène des écritures rares et d'une grande exigence, telles que celles de Péguy, Saint-Sorlin, Garnier, von Saaz, Witkiewicz, Artaud, Gervais du Bus, Panizza... A Reims il a souhaité, avec Jean-Pierre Siméon, bâtir chaque saison un événement autour de la langue et de son usage, appelé *Les Langagières*, dont l'aventure se poursuit au TNP. Par ailleurs, depuis 2005, il est responsable artistique des Journées de Brangues organisées dans le fief de Paul Claudel. Enfin, le TNP coédite avec Cheyne Éditeur une revue ayant pour titre *États provisoires du poème*. Le numéro 9 est attendu pour septembre 2009.

Jean-Pierre Jourdain

Jean-Pierre Siméon

Pour vous, quel type de rapport le théâtre entretient-il avec la poésie ?

Il y a une donnée objective puisque le théâtre et la poésie ont, avec le dithyrambe, une origine commune. Le théâtre est un poème polyphonique qui se perd quand il s'éloigne de cette origine, mais la question vaut pour aujourd'hui et paraît se formuler de cette manière : quels sont actuellement les rapports du théâtre et de la poésie, et quels devraient-ils être ? S'il y a mille sortes de théâtres et de manières de les aborder, et pour moi elles se valent toutes a priori, ce qui me mobilise c'est : de quoi avons-nous besoin présentement ? 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 et de se comporter. A rebours de la superficialité, du mouvement effervescent, de la démonstration, de l'exhibition, bref, 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. Ce qu'elle assume est une exi-

gence forcenée, inégalée face à la complexité du réel. J'en conclus que le rôle fondamental du théâtre, parce qu'il est le seul à pouvoir le faire dans la société telle qu'elle se présente actuellement, est de faire partager le poème dans une communauté et que ce qu'il offre alors en partage, c'est avant tout ce que le poème respecte, creuse, c'est-à-dire des qualités d'attention aux choses, aux êtres, à tout ce qu'il aborde avec un regard exigeant et gourmand. Pour satisfaire notre appétit du spectaculaire, les propositions, chic ou vulgaires, ne manquent pas : notre société abonde en spectacles clinquants, démonstratifs ou provocateurs alors que le théâtre, à mes yeux, n'a de justification que s'il va là où c'est singulier. Et quand je parle du poème, je n'en parle pas d'une façon vague - on dit un peu trop facilement poème ou poète comme des mots passe-partout cherchant le plus souvent à s'accaparer de façon indue le prestige du poème -, je parle de ce qui fonde son existence, son travail, c'est-à-dire la langue. Cet arrachement dans la langue, qui fait que tout d'un coup la prise de parole est, au sens propre, inouïe. Faire entendre dans la langue commune un état de la langue d'une liberté absolue, affranchie des standards et des stéréotypes de la communication. Il n'y a qu'à ce prix-là, le prix du poème, qu'on peut espérer entendre du neuf sur le monde et sur l'humain. Le danger serait qu'on fasse de ce théâtre exigeant une posture élégante ou élitaire. Je reste convaincu que lorsque le théâtre ose avec conviction et sérénité le poème, il parle à tout le monde.

Quels sont les contraintes et les plaisirs que vous rencontrez lorsque vous écrivez un poème dramatique ?

Le plaisir que je prends à écrire un poème dramatique est le même que celui que j'éprouve pour écrire un poème. Chaque écrivain la connaît, cette émotion qui nous vient quand, sur une page blanche, quelque chose se lève par la seule magie toute simple d'assembler des mots. Je suis d'abord un homme du livre, j'ai longtemps écrit des poèmes pour le livre qui n'étaient que secondairement des poèmes lus éventuellement par des comédiens. Il est vrai que depuis que je fréquente régulièrement le théâtre et travaille avec Christian Schiaretti, ma poésie prend plus en compte une oralité possible, mais tout de même, ce n'est pas ma première préoccupation, même si je pense qu'il y a toujours une voix dans la poésie et que tout poème porte quelque chose de l'incantation première. Ce chant initial, primordial, peut se traduire par de la cacophonie ou une forme de dodécaphonisme, ou par un balancement jazzy, ou par le recours à des rythmes exprès cassés, volontairement brutaux... au bout du compte on sent bien qu'il y a un *cantare* derrière chaque poème. Certains pourront y voir un retour du lyrisme, que j'assume volontiers. Je vais même jusqu'à déplorer, que pendant des décennies, la poésie ait tourné le dos de façon si radicale et amère au lyrisme. Même si les raisons ne sont pas toutes mauvaises je pense que c'était une erreur de le faire de manière si exclusive. Les poètes qui m'ont nourri ont leur lyrisme, que ce soit Apollinaire, Rimbaud, Villon, Maïakovski, Neruda, Hikmet... Mais l'écriture d'un poème dramatique pose un problème bien particulier : elle m'oblige à tenir compte du fait majeur que la réception du texte se fera dans l'instant de sa profération, ce qui change tout. Le livre permet une saisie du texte ruminante, récurrente... Comment faire pour que la poésie demeure dans l'adresse au public, que ce ne soit pas de la poésie "poétisante" qui se montre poème ? De surcroît, cette poésie sera portée par un corps, un souffle inscrit dans un espace, il faut donc qu'elle anticipe sa dispersion et sa résonance dans un lieu et un temps donnés. Au théâtre, le poème est action, il est un des outils de la représentation. C'est une contrainte particulière que de penser le poème dans sa réception alors qu'habituellement le lecteur est inconnu, invisible, non situable...

Dans Philoctète, qu'est-ce qui relève pour vous du théâtre ou de la poésie ?

C'est une question assez difficile malgré son apparence simplicité. *Philoctète* est un archétype du théâtre où tous les éléments fondateurs sont réunis : une situation problématique, insoluble, et de fortes énergies qui s'opposent. Cette tragédie sans morts est une épure des mécanismes premiers du théâtre, et comme le disait Mallarmé de la poésie, ici tout est réduit à son rythme essentiel. Ce qui m'a subjugué et que j'ai choisi de traiter, c'est la poésie de ce guerrier esseulé et solitaire, la puissance de cette île désertique, abrupte, dure, où l'homme est entre un état sauvage et un état humain. Il est bête fauve parmi les bêtes fauves et ce n'est que par son aptitude à la parole qu'il peut échapper à sa condition misérable. La première chose qu'il exprime en voyant les étrangers, c'est "parlez, parlez, que j'entende une langue humaine". Cette composante poétique, affirmation de l'humain par l'exhaussement de la parole, me renvoie à Primo Levi qui nous apprend qu'à Auschwitz, c'est par le poème qu'il retrouvait la manifestation de l'humanité. C'est une pièce sur le prestige de la parole. C'est aussi un poème sur la solitude, sur la déshérence, la dérision, sur la souffrance du solitaire. Au-delà de l'individu et de sa psychologie, c'est une métaphore de la solitude métaphysique avec des accents beckettien. L'incroyable force de cet homme qui se tient debout, au milieu des flots, des vents, et qui semble, avec le temps, faire de la matière de cette île, évoque pour moi la sculpture de Giacometti *L'Homme qui chavire*. Philoctète est une objection au néant. Lui et son île, malgré les menaces constantes, demeurent. Il ne songe pas à se suicider. Il résiste. Il parle, il attend. C'est tout le destin de l'Homme qui, pour moi, est lui aussi une objection au néant.

Laurent Terzieff

Pour vous, quel type de rapport le théâtre entretient-il avec la poésie ?

Je ferai, si vous le permettez, une réponse globale. Le théâtre, pour moi, est dans son essence poétique. Un théâtre qui ne le serait pas serait immédiatement suspect à mes yeux. Par poésie je n'entends pas seulement lyrisme ou expression poétique, j'entends aussi situation poétique. Il peut y avoir du poétique dans Feydeau ou dans Ionesco, par exemple. Le théâtre est un moyen d'appréhender le monde avec cette distance lucide que nous donne la métaphore, cette fameuse métaphore dont René Char disait qu'elle était "la blessure la plus rapprochée du soleil". Lucidité, car le théâtre n'est pas le monde de l'illusion où tout est beau même la souffrance ; c'est pour moi le reflet lucide et quelquefois brutal de la réalité. Une réalité qui peut s'exprimer aussi bien dans une pièce comme *Le Songe* de Strindberg ou dans n'importe quelle pièce de Brecht, et si ces deux auteurs appartiennent à des galaxies différentes, ils ont en commun la poésie. Je suis de plus en plus persuadé que le théâtre livre des choses sur l'Homme qui échappe à la philosophie, la psychologie, la socio-psychologie, la linguistique, toutes formes de pensée scientifique. Non que je méprise ces disciplines mais c'est ainsi, le théâtre a sa propre force de révélation. Pourquoi ? Parce que je pense, avec Lichtenberg, que tout ce qui nous apparaît dans le monde n'est qu'une infime partie de la réalité, le reste nous est caché ou encore caché suivant si l'on croit ou ne croit pas à l'au-delà, et que précisément la poésie fait parole de ce qui, avant elle, ne l'était pas et qui par elle advient. Elle constitue une ouverture vers cette face invisible du monde qui nous relie à tout et à tous, qui réconcilie toutes choses et les contraires jusqu'à nous faire entendre le silence des mots, par exemple. Elle abolit cette coupure originelle entre l'objet perçu et la

conscience qui perçoit. Je pense que la méditation de la tragédie grecque aurait permis aux Français, par exemple, d'entrevoir leur destin après Munich, ou que la lecture de Shakespeare aurait suffit à révéler Staline, ou que la lecture de Broch ou de Bernanos aurait pu nous expliquer Hitler beaucoup mieux que les historiens.

Quels sont les contraintes et les plaisirs que vous rencontrez lorsque vous jouez un poème dramatique ?

Il faut, dès lors, situer ce que représente pour moi la poésie. Il me semble que tout vrai poète est en quête de quelque chose d'innommé dont l'intelligibilité demeurera toujours problématique. Le principe d'incertitude s'applique particulièrement à la poésie. Pour traquer l'inconnu, le poète se doit de ruser avec lui, il utilise l'analogie, l'anacolutha et, bien sûr, la métaphore qui, selon Barthes, distingue l'écrivant de l'écrivain. L'Homme est, depuis toujours, voué à percer le mystère de son existence. Dans l'éveil de sa conscience, je crois qu'il a inventé la poésie. L'alchimie du verbe de Rimbaud c'est peut-être aussi le détournement des mots de leur sens courant, qui fait dire à René Char "les poètes savent faire surgir les mots qui savent de nous ce que nous ignorons d'eux". Quand Rimbaud, écrit "ça veut dire ce que ça veut dire dans tous les sens et littéralement", il veut dire que le sens d'un poème peut échapper à son auteur, que le lecteur peut y découvrir des vérités qui n'étaient pas dans l'intension du poète. Quand un poème "donne à voir", comme le souhaitait Éluard, il y a une pluralité de sens. Sartre dit que le poète ne se sert pas des mots comme le prosateur. Pour le poète, les mots ne sont pas les signes d'une pensée mais des choses. C'est, d'après moi, cette chosification des mots par le poète qui permet à l'auteur dramatique le dévoilement de l'homme dans l'expérience collectivement vécue que constitue le théâtre. D'autre part, je pense que l'univers du poète est profondément solitaire, l'image du poète qui me vient à l'esprit est celle d'un tableau de Friedrich où l'on voit un homme se tenant debout face à des précipices, se livrant à l'expérience des contraires... Même si Rimbaud, les poètes de la Commune et plus tard les surréalistes ont voulu faire de la poésie un instrument de révolution sociale, je reste persuadé que l'univers du poète est profondément solitaire. C'est pour cette raison que la transmission orale du poème est une passerelle entre la solitude du poète et chacun de nous. L'oralité de la poésie participe grandement à sa diffusion. C'est là qu'on a besoin du comédien. Tout le monde ne sait pas transmettre comme un secret cet émerveillement ressenti à la découverte du poème. Il faut que sa voix et sa diction s'ouvrent sur un paysage des mots d'où s'élève un chant, avec son rythme, ses couleurs, ses silences ; que ce paysage soit le lieu du poème où l'acteur pourra se promener en toute liberté, choisissant ses chemins quitte à les tracer lui-même et quitte aussi parfois à s'y perdre. Pour y parvenir, le comédien doit définir une fois pour toutes les différents sens cachés du poème sans pour autant les imposer à l'auditeur. Le poème, pendant la représentation, doit rester la propriété de tous. Évidemment une telle attitude suppose que le comédien ne donne que les poèmes qui occupent une place privilégiée dans son esprit.

Dans Philoctète, qu'est-ce qui relève pour vous du théâtre ou de la poésie ?

Il me semble avoir répondu à cette question dans la mesure où, pour moi, le théâtre est poésie dans son essence. Mais enfin, quand même, un profond dilemme entre ruse et persuasion parcourt cette tragédie. Il s'incarne de façon double chez Néoptolème et bien sûr chez Ulysse, et ce thème est profondément politique. Sans être un spécialiste de la tragédie grecque, je crois que cette pièce est une des plus chargée de questions existentielles, avec une

critique sociale presque inexorable, c'est aussi la seule tragédie de Sophocle où il n'y a pas de femme. Lorsque je dis "politique", j'entends par là l'Homme jeté dans le monde, l'Homme qui se bat, travaille, et j'ai toujours pensé que le théâtre devait rendre compte de l'Homme intérieur et de l'Homme extérieur. L'être intérieur n'est perceptible dans sa complexité que par la poésie tandis qu'au plan politique et social on découvre dans ce poème des comportements tels que celui d'un homme qui mendie son destin, celui d'un fils de héros qui tente de l'exploiter, guidé par un manipulateur rompu à toutes les rouerries politiciennes. Mais, par-dessus tout cela, il y a un dépassement du politique vers le mystère intérieur. La culpabilité sans crime, la faute sans coupable, la conscience d'une faute antérieure à nous-mêmes ne peuvent s'exprimer qu'à l'extérieur de la raison et pour dire ce qui n'est pas réductible à la rationalité, c'est là que la poésie intervient. Elle seule peut rendre ce mystère antérieur à toutes les religions et rebelle à toute philosophie. Le langage poétique est le parfait véhicule pour la mauvaise foi du passionné qui se persuade que sa passion est irrésistible, fatale, sans pour autant vouloir la délaisser. Il va s'y vouer totalement en s'enchaînant à quelques maîtres mots.

Christian Schiaretti

Pour vous, quel type de rapport le théâtre entretient-il avec la poésie ?

Un rapport initial d'abord : on a tous la nostalgie du dithyrambe. Ce chant est d'essence poétique. Ensuite, je dirais que la poésie agit sur le scénario, l'intrigue, comme une traduction. Si l'on prend l'exemple de Claudel, l'intrigue peut être d'essence poétique mais c'est par le verbe que la poésie advient. Il traduit quelquefois en deux pleines pages admirables ce qui se résume dans le scénario à "Il lui a dit je t'aime". Pour moi, la poésie est une langue sur une langue. Il y a un sens originel et l'on en découvre un autre qui vient se superposer et qui nécessairement va opérer un déplacement, un glissement du sens premier. Certains acteurs peuvent être parfois, sur ce sujet, de mauvaise foi et tentés de demander une réécriture, un arrangement, une adaptation, qui leur convienne mieux. Évidemment, il ne faut pas céder à cette tentation. Il est tout aussi ridicule de se nourrir de délectations expectatives liées à la difficulté de saisir le sens d'un poème. En fait, je pense que la poésie est une école. On ne peut pas penser une langue poétique sans les codes de la langue, ce qui ne signifie pas une vérité de la langue. C'est par l'exercice d'un travail prosodique, qui suppose un entraînement, un positionnement, un parti pris, que son appréhension se fait. Il ne peut y avoir de positionnement poétique de la langue au théâtre sans penser en termes d'école. C'est évidemment plus facile lorsqu'on a une langue métrée, le français, de ce point de vue, entretient un rapport quasiment identitaire à l'alexandrin, ce qui n'est pas sans créer des difficultés lorsqu'on aborde la poésie baroque ou celle, par exemple, de Kateb Yacine ou d'Aimé Césaire... où il faut essentiellement faire résonner la forme qui est transcrive sur la page. D'ailleurs, je pense qu'on met en scène avec les oreilles. Le théâtre se perçoit par le son, le bruit au sens de l'agitation est pour moi d'origine visuel, il faut donc trouver un équilibre. Le rapport au sacré passe par la parole.

Dans le rapport au poétique, il y a une gravité incluse. C'est ainsi que l'on peut parler de nostalgie de la parole. La parole, dans sa valeur mystérieuse et sa captation, est notre travail à nous, sur le plateau, où le sens d'un mot n'est jamais épousé. Tout cela, on le sait et on l'oublie. Notre tendance générale est de dire le mot pour faire apparaître

tre la chose. Avec un poème sur la scène du théâtre, c'est chaque fois une langue nouvelle que l'on donne à entendre. Il faut dégager et préparer l'écoute de cette langue, qui subit nécessairement les influences de son époque. Les mots voyagent dans le temps et dans l'espace, ils se chargent d'informations. Il faut laver notre écoute du monde et c'est ce que la poésie au théâtre permet d'entreprendre.

Quels sont les contraintes et les plaisirs que vous rencontrez lorsque vous mettez en scène un poème dramatique ?

Ce que j'aime lorsque je travaille sur un poème dramatique, c'est que souvent le sens échappe, dérape, et cela se produira à plusieurs niveaux dans l'élaboration de sa présentation scénique. Déjà, dès la simple lecture à la table on se retrouve parfois confronté à des télescopages de mots imprévus, par exemple dans le texte de Jean-Pierre Siméon il est écrit, pour Philoctète, "je préfère finir ici /dans ma douleur inexpiable". On est alors placé, non pas face à une vérification du sens mais de l'effet, et mettre en scène ce type de texte, c'est accepter d'être confronté à cela. Puis il y a les paramètres de l'acteur, son corps, sa voix, sa propre subjectivité qui agissent sur le sens et réinventent l'écart, car lui aussi, traduit. Il y a bien sûr la typographie, qui permet d'être dans une objectivation possible, et enfin la lecture intime de chaque artiste du spectacle avec des éléments qu'il contrôle et d'autres qu'il ne contrôle pas. Ensuite, il y a les acteurs entre eux qui éprouvent dans l'oreille de l'autre leur texte. Quelquefois le partenaire répond à côté et cela peut se révéler juste ou intéressant, parce qu'il est l'écho d'une perception et non rapporteur d'un sens littéral. Enfin, l'ultime dialogue reste avec la salle. On n'épuise pas le sens d'un texte lors d'une représentation, tous les acteurs le savent, c'est d'ailleurs pour cela que l'on peut et doit toujours remettre en scène. Chaque soir, le texte sonne différemment. Pour conduire ce type d'aventure, il faut à un moment donné ne plus être dans le contrôle intellectuel, et j'aime bien ça. On entre alors dans une dimension plus spirituelle qui, encore une fois est, elle, de l'écoute. Une écoute franche, ouverte, totale, globale. Il faut aussi avoir l'humour de cette position pour éviter la deuxième vérité terrorisante : "vous êtes obligé d'entendre !" "Écoutez !". Rien de tel pour rendre sourd. On ne peut jamais être sûr que tout va être entendu. Il faut que le geste premier soit celui d'une écoute ouverte, libre, joyeuse. Quelque soit le propos il faut être heureux de le dire.

Dans Philoctète, qu'est-ce qui relève pour vous du théâtre ou de la poésie ?

L'histoire, le cadre narratif, la geste si vous préférez, sont assurément du théâtre mais comme ici il s'agit d'une tragédie de la parole, on peut dire que théâtre et poésie sont confondus, scellés dans un même devenir. Le héros est placé en exclusion de la parole, il est abandonné seul sur une île déserte. Sans contact depuis dix ans avec la communauté qui est la sienne. Communauté qui se caractérise évidemment par un corpus linguistique, aussi le retour des guerriers est avant tout un retour de la langue natale avec enfin une possibilité d'échanges. Il est alors frappant que ce retour de la langue se fasse pour mettre en place un mensonge, une duperie. Et l'on est bien là dans la dimension de la parole, non celle du langage. De la parole tenue, selon la formule bien connue "tenir sa parole". Ici, dès que Philoctète se réapproprie la parole et commerce, l'ambivalence se manifeste. Chaque personnage entend l'autre en fonction de sa vérité. Le mensonge est ici le ressort théâtral. De ce point de vue on s'approche d'une dimension beckettienne, incommunicabilité, puissance des silences, défiance et absurdité du dire. On est à un endroit où la parole est le bien le plus précieux et le véhicule de toutes les ambiguïtés et de tous les effondre-

ments moraux dans un monde sans dieu. Certes, Héraclès arrive, mais c'est un demi-dieu qui a tout d'un dieu à la demande, à la carte. Il arrive parce qu'on a besoin de lui pour sortir dignement de tous ces mensonges. C'est le *deus ex machina*. Son intervention laisse imaginer la combinatoire des distributions antiques avec, par exemple, Ulysse pouvant devenir Héraclès ! La réalité, c'est que les dieux ne sont pas premiers dans cette tragédie. Ce qui est premier, c'est le caractère immobile de l'oeuvre, le silence dans lequel les échanges vont avoir lieu au milieu de la nature. Système clos, insulaire, dans lequel le sens circule de façon constante et infinie. Une tragédie de la Parole, inscrite dans la lassitude du silence et la vastitude d'un océan. Ici, les êtres traversent le temps.

Propos recueillis et retranscrits par Jean-Pierre Jourdain, juin 2009

Un héros de la solitude : mythe et variations

Qui est Philoctète ? Un héros de la solitude. Un homme mué en île. Un corps perdu pour la cause grecque, victime collatérale de la guerre de Troie, abandonné, puant et suppurant, sur un rocher rivé nulle part. Un cri d'injustice transformé en destin. Et, surtout, le chant du cygne de Sophocle. De ce héros paria, trois voix modernes infléchissent l'énigmatique et antique tragédie pour en faire résonner, en des harmoniques contradictoires, l'actualité du drame. Ainsi, au fil du siècle écoulé, André Gide, Heiner Müller et Jean-Pierre Siméon ont tour à tour donné de *Philoctète* leur version - leur vision.

Gide : "Néoptolème ou la porte étroite"

Chez Gide, tout commence par le silence. Face à Ulysse et Néoptolème, "*Philoctète se tait*". Puis se déploie une cantate à trois voix - alors que Sophocle tenait à distance deux duos complexes (Ulysse-Néoptolème et Néoptolème-Philoctète), brièvement croisés en deux brefs trios. L'auteur des *Nourritures terrestres* tisse un dialogue philosophique dont l'enjeu mêle initiation de l'éphèbe, édification réciproque et quête de la vérité. Avec, pour problème essentiel, la définition d'une qualité morale, selon une démarche quasi-platonicienne où s'examine une question par le biais d'un personnage - "Néoptolème ou de la vertu".

En résonance avec la *païdeia* grecque, l'éducation entreprise ici par Philoctète est empreinte d'une "*ferveur*" toute gidiennne. Elle confond amour du vrai et amour du maître. Cette démarche socratique induite par l'ermite insulaire provoque l'égarement du jeune soldat, en proie à un déchirement moral croissant - dimension certes puisée chez Sophocle, mais poussée chez Gide à un paroxysme pathétique. Tandis que les pères adoptifs rivalisent d'honneur, en une joute où s'affrontent et s'éprouvent des conceptions antagonistes du devoir, Néoptolème se débat pour débusquer la voie étroite de son salut moral.

Enfin, avec un sens du sublime où se font écho l'abnégation stoïcienne, le détachement zen et la surenchère cornélienne, Philoctète se sacrifie - et, par là-même, triomphe. Volontairement, il abandonne son arc infaisable à ses visiteurs qu'il regarde disparaître à l'horizon, demeurant seul, à jamais, maître de son île de glace. Car dans la topographie gidiennne, l'air a perdu sa chaleur méditerranéenne ; il s'est fait froid, vif et rare - un air des hauteurs, où se tenait fièrement déjà, avant Philoctète, un autre chantre du dépassement : le Zarathoustra de Nietzsche.

Müller : "Ulysse, arpenteur des ruines"

Si le Philoctète de Gide se nourrit d'amours et d'amitiés aussi ardentes que paradoxales, celui de Müller a pour combustible le brasier d'une haine inextinguible. Haine de Philoctète à l'égard d'Ulysse, bien sûr, pour cause d'infâme trahison, d'injuste abandon, et de retour insultant. Mais également haine de Néoptolème envers Ulysse, tenu pour le voleur des armes d'Achille et l'usurpateur de la gloire paternelle : l'homme aux mille tours a capté l'héritage du grand héros aux pieds agiles, au détriment d'un fils alors absent de Troie.

Cette fulmination perpétuelle génère déflagrations poétiques et violentes fulgurances. Imprécactions, invectives, éruptions, les héros se détruisent en paroles. Loin de triompher, Philoctète finit poignardé dans le dos

par Néoptolème, avec la bénédiction d'Ulysse. Et ce "*Phénix des douleurs*", que chantera Jean-Pierre Siméon, chez Müller jamais ne renaîtra de son silence. Même boucherie sauvage à l'égard des valeurs morales, mises en pièce tour à tour par les protagonistes (honneur, patrie, piété) : l'héroïsme est bel et bien mort ; et sans repos il repose, tourmenté à jamais.

A l'optimisme humaniste et progressiste de Gide répond le pessimisme post-révolutionnaire éprouvé par Müller à l'heure du socialisme réel. A l'éthique ascétique, qui incitait à "*suivre sa pente, mais en montant*", rétorque la corrosité nihiliste, où chacun creuse sa tombe et ruine jusqu'aux ruines elles-mêmes.

Siméon : "Philoctète ou la condition humaine"

Au XXIe siècle, sous la plume de Jean-Pierre Siméon, Philoctète s'épure en paragon de la souffrance. Ne lui restent, pour seul trésor, seule vocation, et même seule identité, que son malheur inouï et son injustice extrême, son atroce relégation et sa plaie purulente. Athlète de la plainte, il ne cesse de clamer sa douleur qui toujours revient, à chaque crise plus aiguë, puis toujours s'éteint, engloutie par un sommeil teinté d'oubli.

Ce cycle infernal évoque directement les châtiments divins grecs, réitérés pour l'éternité - ainsi de Prométhée l'enchaîné, au foie tous les jours dévoré, de Tantale le tenté, immergé sans être jamais rassasié, ou de Sisyphe le portefaix, au rocher toujours retombé. Ce mal fatal, jamais résolu, toujours recommencé, d'essence injustifiable, s'avère consubstancial à la condition humaine : il en signale l'absurdité radicale.

À travers Philoctète, Siméon salue ici Camus. Tout comme il salue Beckett. Philoctète ou la solitude infinie d'un homme fini, déchu, clochard croupissant dans la poubelle du monde, cloué au carrefour des mers pour l'éternité, avec, pour seuls compagnons, une poignée de vautours, sa seule nourriture - avant qu'il ne devienne la leur. Philoctète ? Un Robinson sans Vendredi. Un Dreyfus sans dreyfusards, sans affaire, ni gardien, ni réhabilitation. Un Prospero sans pouvoirs - sinon ceux, empruntés, d'un arc qui n'est même pas le sien, et qu'on va tout faire pour lui ravir. L'esclave d'une île sans maîtres. Bref, l'île dans son pire versant : isolement, finitude, monotonie, ennui, éternel ennui.

Avec la souffrance en prime. Personne à qui parler, sauf, enfin, ce jeune Grec qui surgit - Néoptolème, fils d'Achille, et donc possiblement un fils de substitution, peut-être même l'hypothèse d'un compagnon. N'était, en coulisses, le roi des intrigants, le rusé Ulysse, qui a délégué l'éphèbe pour tromper le paria. La tragédie de *Philoctète*, c'est alors celle de Néoptolème, sommé de choisir entre deux pères impossibles, le héros du pragmatisme décadent, et le héros spectral de la grandeur perdue. Des deux côtés, règne la déréliction des valeurs héroïques.

Trois poètes, trois options. La force du mythe de Philoctète réside justement dans cette plasticité qui, à partir d'une solitude radicale, déploie toute une gamme paradoxale allant de l'héroïsme altier à la déchéance absolue.

Gérald Garutti

Repères biographiques

Sophocle

Poète tragique grec (496 à 406 av. J.-C.), il est un contemporain d'Eschyle et d'Euripide. Né à Colone, qui fait partie aujourd'hui d'Athènes, il reçoit l'éducation traditionnelle des jeunes gens issus d'une famille riche. À l'âge de seize ans, il dirige un chœur de jeunes hommes qui célèbre la victoire de Salamine. Douze ans plus tard, en 468 av. J.-C., il détrône son aîné Eschyle dans un concours de tragédies : à partir de cette date, il remportera encore vingt fois le premier prix, plusieurs fois le deuxième, avant d'être dépassé à son tour par Euripide en 441 av. J.-C. Sophocle, qui compte de nombreux amis dans le milieu du pouvoir, ne s'est cependant jamais impliqué dans les affaires politiques ; bien qu'il n'ait pas non plus de goût pour les activités militaires, ses concitoyens le désignent à deux reprises pour exercer de hautes fonctions dans ce domaine. La production littéraire de Sophocle est plus abondante encore que celle d'Eschyle ; mais sur les cent vingt-trois tragédies recensées par les anciens, sept seulement sont parvenues dans leur intégralité jusqu'à nous : *Ajax*, *Antigone*, *les Trachiniennes*, *Oedipe roi*, *Électre*, *Philoctète* et *Oedipe à Colone*.

Jean-Pierre Siméon

Poète, romancier, critique, Jean-Pierre Siméon est né en 1950 à Paris. Professeur agrégé de Lettres modernes, il a longuement enseigné à l'IUFM de Clermont-Ferrand, la ville où il réside. Il participe aux comités de rédaction de plusieurs revues, dirige avec Jean-Marie Barnaud la collection "Grand fonds" de Cheyne Editeur. En 1986, il crée la Semaine de la Poésie à Clermont-Ferrand ; Jean-Pierre Siméon est également directeur artistique du Printemps des Poètes. Son oeuvre, qui compte une quarantaine de livres, lui a valu de nombreux prix.

Auteur de romans, de livres pour la jeunesse ainsi que de pièces théâtre et d'essais sur le théâtre, il est invité par Christian Schiaretti à travailler avec les comédiens de la Comédie de Reims de juin 1996 à 2001, il en sera le "poète associé". A ce titre, il fonde avec Christian Schiaretti *Les Langagières*, manifestation autour de la langue et son usage. Depuis 2003, ils poursuivent cette collaboration au Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

Jean-Pierre Siméon enseigne dans le cadre du département des Écritures Dramatiques de l'ENSATT, où il a animé une formation à la poésie contemporaine.

Les pièces de théâtre de Jean-Pierre Siméon : *D'entre les morts*, *Stabat mater furiosa*, suivi de *Soliloques*, *La Lune des pauvres*, *Sermons joyeux*, *Le Petit Ordinaire* (cabaret macabre), *Odyssée, dernier chant*, *Témoins à charge*, *Le Testament de Vanda* et *Philoctète*, et un essai sur le théâtre, *Quel théâtre pour aujourd'hui*, sont parus aux Éditions Les Solitaires Intempestifs.

Christian Schiaretti

Né en 1955, Christian Schiaretti, après des études de philosophie, débute dans les années 1980 en fondant sa compagnie avant d'être nommé en 1991 à la tête de la Comédie de Reims qu'il dirige pendant onze ans.

Il y mène une politique de répertoire et débute une fructueuse collaboration avec l'écrivain et philosophe Alain Badiou, qui aboutit aux créations des farces contemporaines : *Ahmed le subtil* (Festival d'Avignon, 1994), puis *Ahmed philosophe* (1995), *Ahmed se fâche* (1995) et *Les Citrouilles* (1996).

Par la suite, c'est le poète Jean-Pierre Siméon qui accompagne la trajectoire artistique de la Comédie de Reims, pour un travail autour du questionnement de la langue. Le Théâtre et la Poésie ne sont-ils pas les lieux manifestes de cette question ? Quatre pièces ont été créées à partir de cette collaboration : *D'entre les morts* (1999), *Stabat mater furiosa* (1999), *Le Petit Ordinaire* (2000), *La Lune des pauvres* (2001). En 1998, Christian Schiaretti et Jean-Pierre Siméon conçoivent un événement autour de la langue et de son usage intitulé : *Les Langagières*.

En 2002, Christian Schiaretti est nommé à la direction du Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

Il y a créé notamment *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill (2003) ; *Père* de Strindberg et *L'Annonce faite à Marie* de Claudel (2005) ; *Coriolan* de Shakespeare (2006), récompensé par de nombreux prix : Prix Georges-Lerminier 2007, décerné par le Syndicat de la Critique, Prix du Brigadier 2008, Molière du Metteur en scène et le Molière du Théâtre public, 2009.

A la Comédie-Française il a mis en scène *Aujourd'hui ou les Coréens* de Michel Vinaver (Théâtre du Vieux-Colombier - 1993) et fait entrer au répertoire de la Salle Richelieu *Le Grand Théâtre du monde*, suivi du *Procès en séparation de l'Âme et du Corps*, de Pedro Calderón de la Barca en 2004. En 2006, à l'invitation de Théâtre Ouvert, il a mis en espace *Ervart ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche* de Hervé Blutsch.

L'aventure théâtrale de Christian Schiaretti est également jalonnée de rencontres avec des comédiens tels que Nada Strancar avec laquelle il monte *Jeanne*, d'après *Jeanne d'Arc* de Péguy (1999/2000) et *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht (2001/2002) spectacle qui reçoit le Prix Georges-Lerminier 2002 du Syndicat de la Critique *Nada Strancar chante Brecht/Dessau* avec Jean-Claude Malgoire (2007).

De 2007 à 2009, il crée avec les comédiens de la troupe du TNP *Les Farces et Comédies de Molière* : *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *Les Précieuses ridicules* (2007); *La Jalouse du Barbuillé* et *Le Médecin volant* (2008) ; et en février 2009, *Le Dépit amoureux*, *L'Étourdi ou les contretemps*.

En mars 2008, il monte *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, jouée pour la première fois en France dans sa version intégrale. Pour cette mise en scène, il reçoit le Grand Prix du Syndicat de la Critique, pour le meilleur spectacle de l'année 2008.

Dès son arrivée, il a entamé une étroite collaboration avec l'ENSATT où il a mis en scène avec les élèves des différentes promotions *Utopia* d'après Aristophane (2003), *L'Épaule indifférente* et *la Bouche malade* de Roger Vitrac (2004), *Les Aveugles*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck (2006), *Les Visionnaires* de Jean Desmarests de



Saint-Sorlin (2007), *Hippolyte* et *La Troade* de Robert Garnier (2009). Au Théâtre National Populaire, Christian Schiaretti reforge une troupe pour rendre quotidien, comme dans un gymnase, l'exercice du plateau. Depuis 2006, douze jeunes comédiens issus de l'ENSAT, constituent la troupe du TNP. Cette présence actorale a rendu possible des spectacles comme *Farces* et *Comédies de Molière* et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver.

Christian Schiaretti a été président du SYNDEAC de septembre 1994 à septembre 1996. Il est Président des Amis de Jacques Copeau et de l'Association pour un Centre Culturel de Rencontre à Brangues qui pose la question de la poésie dramatique au travers de l'exégèse, la transmission, l'élaboration des textes inouïs.

Repères biographiques (suite)

Laurent Terzieff

En 1944, il quitte la Russie en compagnie de ses parents et se retrouve sous les bombardements. En 1949, alors qu'il assiste à une représentation de *La Sonate des spectres* d'August Strindberg, mise en scène par Roger Blin, il décide de devenir comédien. Il fait ses débuts sur scène en 1953 dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau, *Tous contre tous* d'Arthur Adamov, avant d'être repéré par le réalisateur Marcel Carné. Celui-ci lui propose le rôle d'un étudiant dans *Les Tricheurs*. Dès lors il enchaîne les rôles tant au théâtre qu'au cinéma. Il tourne avec les plus grands réalisateurs : Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot, Pier Paolo Pasolini, Philippe Garrel, Jean-Luc Godard et, dernièrement, avec Claude Berri, Pascal Thomas, Samuel Benchetrit... A la fois acteur, adaptateur, metteur en scène et auteur il dirige depuis 1961 une compagnie portant son nom. Récemment il a mis en scène et interprété : *Mon lit en zinc* de David Hare, *Molly* de Brian Friel, *Hughie* de Eugene O'Neill, *L'Habilleur* de Ronald Harwood.

Philoctète marque son retour au Théâtre de l'Odéon où il avait interprété Cébès dans *Tête d'Or* de Claudel, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault en 1959.

Johan Leysen

Né en Belgique, il suit une formation à l'Institut Supérieur d'Art Dramatique à Anvers. En Belgique, il collabore avec Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Ritsema, Jan Lauwers, Johan Simons, Guy Cassiers... En France, il travaille avec Philippe Calvario, Isabelle Ronayette, Romain Bonnin, Laurent Gutmann... Depuis sa collaboration avec Heiner Goebbels pour *La Reprise*, il travaille régulièrement pour des projets musicaux avec Maurizio Kagel, John Elliot Gardiner, Pierre Audi... Il tourne avec, entre autres, Jean-Luc Godard, Patrice Chéreau, Enki Bilal, Raoul Ruiz... En 2005, il interprète au TNP le rôle du Capitaine dans *Père* de August Strindberg, mise en scène de Christian Schiaretti.

Olivier Borle

D'abord formé à l'École du Théâtre National de Chaillot dans les classes de Madeleine Marion, Pierre Vial et Jean-Claude Durand, il a fait partie de la 62^e promotion de l'ENSATT, où il a étudié sous la direction de Christophe Perton, Christian Schiaretti, Enzo Cormann, Philippe Delaigue. Il fait partie de la troupe du TNP et a joué dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père* de August Strindberg, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, Coriolan de William Shakespeare et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies* de Molière, mises en scène Christian Schiaretti. Au printemps 2007, il a mis en scène *Premières Armes* de David Mambouch au TNP - Villeurbanne. En janvier 2008, il a joué dans *Noires Pensées, Mains Fermes* de David Mambouch, mis en scène par l'auteur.

Damien Gouy

Il a joué, entre autres, avec Fabrice Éberhard, *La Jalouse du Barbouillé*, *Le Mariage forcé* et *L'Amour médecin* de Molière, *Plume* d'après Henri Michaux, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, et suivi des cours à l'École d'art dramatique de Georges Montillier à Lyon. Il intègre la 65^e promotion de l'ENSATT où il travaille, notamment, avec Jerzy Klesyk, France Rousselle, Philippe Delaigue, Christophe Perton, Silviu Purcarete, Christian Schiaretti, sur des textes de August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Sénèque, Rainer Werner Fassbinder, William Shakespeare... Il a participé à des stages avec Giampaolo Gotti, Nicolaï Karpov, Daniel Deshays... Il fait partie de la troupe permanente du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies* de Molière et par Olivier Borle dans *Premières Armes* de David Mambouch.

Il a mis en espace *Pièce d'hiver. Une visite au musée* de Pedro Kadivar, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.

David Mambouch

A fait partie de la 63^e promotion de l'ENSATT. Il a notamment travaillé avec Philippe Delaigue, Christian Schiaretti, Michel Raskine... Il fait partie de la troupe du TNP et on a pu le voir dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et *Kurt Weill*, *Le Petit Ordinaire* de Jean-Pierre Siméon, *Don Cristobal* de Federico Garcia Lorca, *Père* de August Strindberg, *Coriolan* de William Shakespeare et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies* de Molière, mises en scène Christian Schiaretti, et dans *Mère & fils* de Joël Jouanneau, mise en scène Michel Raskine.

En 2005-2006, il a mis en scène *L'Oracle* de Germain-Poullain François de Saint-Foix.

Il a également écrit deux pièces, *Terrible et Noires Pensées*, *Mains Fermes*, mises en espace les saisons précédentes au Théâtre Les Ateliers-Lyon, dans le cadre du Festival d'écriture contemporaine *Les Européennes*. Sa pièce *Premières Armes* a été mise en scène par Olivier Borle, en 2007 au TNP-Villeurbanne. En janvier 2008, il a mis en scène sa pièce *Noires Pensées, Mains Fermes* au Théâtre Les Ateliers-Lyon.

Clément Morinière

Il entre à l'ENSATT dans la 65^e promotion. Il a travaillé, notamment, avec France Rousselle, Christian Schiaretti, Philippe Delaigue, Christophe Perton, Silviu Purcarete, Jerzy Klesyk, Nicolaï Karpov, Giampaolo Gotti, sur des textes de Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, William Shakespeare, August Strindberg, Jean Racine. Il a joué, entre autres, avec Claude Brumachon, *L'Ombre des mots*, Thomas Canon, *Le Moine* de Antonin Artaud, Michel Liard, *Britannicus* de Jean Racine. Il fait partie de la troupe permanente du TNP et a été dirigé par Christian Schiaretti dans *Coriolan* de William Shakespeare et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies* de Molière et par Olivier Borle dans *Premières Armes* de David Mambouch.

Il a mis en espace *Off-shore* de Philippe Braz, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.

Julien Tiphaine

Il a joué sous la direction de Jean-Louis Martin-Barbaz dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel et *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Il a mis en scène *Violette sur la terre* de Carole Fréchette. Il a intégré la 65^e promotion de l'ENSATT où il a travaillé sur des textes de Sénèque, William Shakespeare, Maurice Maeterlinck, Anton Tchekhov, Jean Racine, August Strindberg, Marivaux, avec, notamment, Philippe Delaigue, Giampaolo Gotti, Christian Schiaretti, Jerzy Klesyk, Christophe Perton et Silviu Purcărete. Il a joué dans *Baal* de Bertolt Brecht, mise en scène Sylvain Creuzevault à l'Odéon. Il fait partie de la troupe du TNP et a joué dans *Coriolan* de William Shakespeare, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *7 Farces et Comédies* de Molière, mises en scène Christian Schiaretti, puis dans *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle.

Il a mis en espace *Les Conséquences du vent* (dans le Finistère Nord) de Tanguy Viel, avec les comédiens de la troupe du TNP, dans le cadre du Cercle des lecteurs.

Christian Ruché

En 1975, il démarre sa vie de comédien professionnel à Lyon et joue avec Maurice Yendl, Bruno Boëglin, André Serre, Jean-Yves Picq et Jacques Lassalle.

De 1980 à 1986, il est comédien permanent au Théâtre de la Salamandre à Lille, dirigé par Gildas Bourdet, où il joue dans *Le Saperleau*, *Les Bas-fonds*, *Le Pain dur*, *Une Station service*, et *Les Crachats de la lune*. Il poursuit sa carrière en jouant dans plusieurs mises en scène de Lucian Pintillé, Joël Jouanneau, Michel Raskine, Alain Barsacq, Agathe Alexis, Stéphane Fievet...

Parallèlement à la scène, il tourne pour le cinéma avec, entre autres, Michel Deville, Romain Goupil, François Dupeyron, Benoît Jacquot, Jean-Paul Rappeneau. A la télévision il travaille sous la direction de Gilles Béhat, David Delrieux, Bob Wilson, Joël Jouanneau et Raoul Sangla... Il participe à des nombreuses créations radiophoniques avec Claude Guerre, Blandine Masson, Georges Peyrou, Michel Sidoroff, Étienne Valès, Jean-Mathieu Zhand.

Fanny Gamet, scénographie

Elle fait ses études à École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Lyon, option Design, Espace civique et à l'ENSATT où elle obtient le diplôme de scénographe décoratrice en 2001. Ensuite elle réalise les scénographies et les costumes pour des mises en scènes de Gilles Chavassieux, Laurent Verceletto, la compagnie Traction avant et Jean-Christophe Hember et travaille sur le tournage de la série Kaamelot.

Elle conçoit les accessoires pour *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Farces et Comédies* de Molière et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, mises en scène de Christian Schiaretti. Elle a travaillé également avec Roger Planchon pour *Le Génie de la forêt* de Tchekhov et *Emmanuel Kant* de Thomas Bernhard. Elle signe avec Renaud de Fontainieu les décors de *Par-dessus bord*, création de Christian Schiaretti, 2008.

Fanny Gamet collabore régulièrement avec l'atelier de construction des décors de l'Opéra de Lyon, notamment pour *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, mise en scène Laurent Pelly, *Mazepa*, mise en scène Peter Stein et *Cosi fan tutte* de Mozart, mise en scène Adrian Nobel.

Julia Grand, lumières

Formée à l'École Supérieur d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, elle débute comme régisseur lumières au Théâtre de la Bastille, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, au Théâtre Mogador, au Festival d'Avignon et en tournée avec Andy Degroat, Robert Gironès, Jean-Pierre Vincent...

À partir de 1999, elle réalise les lumières pour Éric da Silva et l'Emballage Théâtre et travaille avec des metteurs en scène comme Pascal Elso, Gilbert Rouvière, Yamina Hachemi, Michel Froelhy, Anne Torrès et Pascale Siméon. Elle entre comme régisseur général à la Comédie de Reims en 1993 et signe les lumières de tous les spectacles de Christian Schiaretti depuis 1995, dont *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Père* de August Strindberg, *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Ervart ou les derniers jours de Frédéric Nietzsche* de Hervé Blutsch, *Coriolan* de William Shakespeare, *Farces et Comédies* de Molière, *Nada Strancar chante Brecht/Dessau* et *Par-dessus bord* de Michel Vinaver au Théâtre National Populaire - Villeurbanne.

Thibaut Welchin, costumes

Après des études d'architecture, il fait ses classes à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg, section scénographie et costumes, de 1999 à 2002.

Il est assistant aux costumes pour *The Bassarids*, opéra de Hans Werner Henze, mise en scène Yannis Kokkos; *Le Luthier de Venise*, opéra de Gualtiero Dazzi, mise en scène Giorgio Barberio Corsetti; *La Mouette* de Anton



Tchekhov et *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, mises en scène Stéphane Braunschweig. Il signe le décor et les costumes pour *Titanica* de Sébastien Harrisson, mise en scène Claude Duparfait, et les costumes pour *La Pensée* de Andreïev, mise en scène Georges Gagnieré, *Violences-reconstitution* de Didier-Georges Gabilly, mise en scène Yann-Joël Collin, *Premières Armes* de David Mambouch, mise en scène Olivier Borle... De 2002 à 2005, il fait partie du Jeune Théâtre National. Depuis 2005 il crée les costumes pour les spectacles de Christian Schiaretti au TNP : *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, *Coriolan* de William Shakespeare, *7 Farces et Comédies* de Molière, *Par-dessus bord* de Michel Vinaver et *Nada Strancar chant Brecht/Dessau*. Ses dernières créations de costumes pour l'opéra : *Faust* de Gounod pour l'Opéra National de Bordeaux ; *Tosca* de Puccini et *La Crémone* de Offenbach, pour l'Atelier Lyrique de Tourcoing, et *Fra Diavolo* d'Auber à l'Opéra Comique de Paris. Il assiste également Moïdele Bickel pour *Lulu* d'Alban Berg, mise en scène Peter Stein, et Rudy Sabounghi pour *La Traviata* de Verdi, mise en scène Klaus Michael Grüber.

Le TNP-Villeurbanne 1920 / 2009

Fondé en 1920 par Firmin Gémier, le Théâtre National Populaire est logé dans le Palais du Trocadéro à Paris. En 1951, Jeanne Laurent nomme Jean Vilar à la tête du TNP.

Jean Vilar conçoit son théâtre comme "un service public", tout comme le gaz et l'électricité. Il établit de solides relations avec les spectateurs (horaires, prix des places, gratuité des services), et multiplie dans l'immense salle, de saison en saison, les créations de grands textes classiques français ou étrangers peu connus (Corneille, Kleist, Brecht...), qu'il met en scène dans une esthétique dépouillée.

En 1963, Jean Vilar décide de se retirer. Georges Wilson lui succède. Il obtient la construction d'une seconde salle mieux adaptée à la création d'auteurs contemporains.

Le Théâtre de la Cité à Villeurbanne est fondé en 1957 par Roger Planchon et acquiert très vite une renommée nationale et internationale.

À la fin de mars 1972, Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles, décide de transférer le Théâtre National Populaire de Chaillot au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, qui récupère le sigle créé par Jacno pour Vilar, en 1951. La direction en est confiée à Patrice Chéreau, Robert Gilbert et Roger Planchon.

En 1986, Georges Lavaudant succède à Patrice Chéreau, parti, depuis 1982, diriger le Théâtre des Amandiers-Nanterre. Il partage avec Roger Planchon la direction jusqu'en 1996, avant de rejoindre l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

En janvier 2002, Christian Schiaretti, précédemment directeur de la Comédie de Reims, succède à Roger Planchon à la direction du Théâtre National Populaire.

Il perpétue au travers son action les fondamentaux du TNP en privilégiant les grands textes classiques, l'ouverture au répertoire contemporain, le travail de troupe, le travail sur la langue, les missions d'enseignement et d'ac-