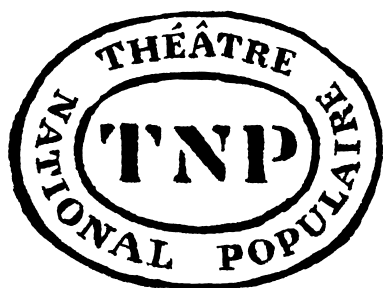


Cahier du TNP 9

Jean-Pierre  
Siméon  
**Philoctète**



# **Philoctète** de Jean-Pierre Siméon

variation à partir de Sophocle

Mise en scène Christian Schiaretti

Avec

**Laurent Terzieff** Philoctète

**Johan Leysen** Ulysse

**David Mambouch\*** Néoptolème

**Christian Ruché** Le Marchand

**Julien Tiphaine\*** Héraclès

Le chœur **Olivier Borle\***, **Damien Gouy\***, **Clément Morinière\***,

**Julien Tiphaine\***

\*comédiens de la troupe du TNP

Scénographie, accessoires **Fanny Gamet**; costumes **Thibaut Wechlin**

lumières **Julia Grand**; son **Pierre-Alain Vernet**

coiffures, maquillage **Claire Cohen**

création effets spéciaux **Kuno Schlegelmilch**

directeur des combats **Didier Laval**

répétitrice **Maria Saltiri**; conseiller littéraire **Gérald Garutti**

conseiller pour le son **Pierre-Jean Horville**

régie générale **Nicolas Julliard**

assistantes à la mise en scène **Julie Duchènes**, **Laure Charvin-Gautherot**

assistant à la scénographie **Samuel Poncet**

assistante aux lumières **Mathilde Foltier-Gueydan**

stagiaires à la dramaturgie **Jane Dziwinska**, **Ève Mascarau**

Remerciements à **Kyryll Aumasson** archer, **Michèle** et **Nikos Volonakis**

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**

Le texte de la pièce est paru aux Éditions Les Solitaires Intempestifs

## **Philoctète**

à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, création du 24 septembre au

18 octobre 2009,

au Théâtre National Populaire, du 18 novembre au 23 décembre 2009

*Philoctète* a été enregistrée et diffusée par France-Culture. Le spectacle a fait l'objet d'une captation visuelle, les 7 et 8 octobre 2009



Régisseur plateau **Pierre-Louis Carmona**

régisseur son **Pierre-Alain Vernet**

régisseur lumière **Mathilde Foltier-Gueydan**

habilleuse **Audrey Losio**

maquilleuse, coiffeuse **Claire Cohen**

Chef de l'atelier couture **Françoise Busolini**

couturières **Sophie Bouilleaux-Rynne**, **Marion Thouroude**, **Laëticia Tricoire**

teintures **Benjamin Moreau**

Décors conçus et réalisés par les ateliers du TNP :

chef d'atelier serrurerie **Michel Chareyron**

chef d'atelier menuiserie **Laurent Malleval**; menuisiers **Marc Jourdan**,

**Yves Rozier**, **Thierry Dadi**, **Olivier Mortbontemps**, **Éric Scatamacchia**,

**François Agorria**

chef d'atelier décoration **André Thöni**; décorateurs **Mohamed El Khomssi**,

**Éliane Crepet**, **Annette Fastnacht**, **Sandrine Jas**, **Audrey Vincent**

machinistes constructeurs **Aurélien Boireaud**, **Jean-Pierre Juttet**

secrétaire de l'atelier de construction **Magali Berthet**

Les personnels artistiques et techniques sont majoritairement des intermittents du spectacle

Prix de vente: 4 €

**Philoctète**, Jean-Pierre Siméon, variation à partir de Sophocle

- 4 Pourquoi une poésie de théâtre et comment** Jean-Pierre Siméon
- 12 Mythe et variations** Gérald Garutti
- 15 Les protagonistes du mensonge** extraits de *L'Odyssee* de Homère
- 19 Le mentir-vrai** Louis Aragon
- 21 Arc puissance Troie** Jean-Pierre Jourdain
- 29 L'Art de la guerre** Sun Tse
- 31 Dispute autour de l'arc**
- 34 Un héros de la solitude** Gérald Garutti
- 42 Avancer coûte que coûte** Samuel Beckett
- 45 La puanteur du mal** Ruth Scheps
- 46 Hailons** Anton Tchekhov
- 48 Paroles données à...**

Théâtre National Populaire  
Direction Christian Schiaretti

8 place Lazare-Goujon  
69627 Villeurbanne cedex  
Tél: 04 78 03 30 00

[www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com)



Theo Angelopoulos, *Voyage à Cythère*, 1984. © Theo Angelopoulos

**Lorsque, vers midi, il se retrouva  
au centre du théâtre antique,  
lui, Grec et nonchalant, aussi beau que ceux-là l'étaient  
il poussa un cri – non d'admiration, un sentiment tel,  
il ne le ressentait pas ou, s'il le ressentait,  
il ne l'aurait sûrement pas manifesté – simplement un cri,  
peut-être de l'allégresse indomptable de sa jeunesse  
ou pour éprouver la sonorité du lieu. En face,  
tout en haut des montagnes verticales, l'écho répondit –  
cet écho grec qui n'imité ni ne répète,  
mais continue seulement, à une hauteur démesurée,  
l'éternelle clameur du dithyrambe.**

Yannis Ritsos, *Théâtre antique* dans *Le Mur dans le miroir et autres poèmes*,  
traduction Dominique Grandmont. Gallimard, Poésie

# Pourquoi une poésie de théâtre et comment

Comme on sait, ma présence dans l'aventure de *Philoctète* ne répond pas à un besoin ponctuel: le moment où l'on aurait besoin d'un poète. Il se trouve que dans le théâtre que pratique et illustre Christian Schiaretti, on a toujours besoin d'un poète. C'est signifier, au-delà évidemment de ma propre personne, qu'au sein du collectif théâtral permanent, au côté des artistes du plateau, on ne peut faire sans l'apport de l'artisan du poème, cette « forge subtile » de la langue dont parlait notre ami Pierre Lartigue. Cet apport, et il faut l'entendre dans l'économie du théâtre public qui seul sans doute peut se permettre ce luxe, n'est pas subordonné à une exigence de production, pas lié à la commande, à une rentabilité immédiate, il est d'abord, dans la maison du théâtre, une présence qui agit comme un discret et constant manifeste, un rappel de ce qui est l'origine du geste théâtral, le poème, et sa justification, l'exercice et le partage du poème. Oh, certes, le mot « poème » vient souvent à la bouche des protagonistes contemporains du théâtre mais c'est le plus souvent sans aller aux conséquences du choix prétendu, façon commode et au vrai désinvolte de s'arroger le prestige et la radicalité de la poésie sans pour autant s'affronter à la difficulté et à la complexité irréductible de la langue qu'elle institue. C'est que le poème vraiment poème, qui ne renonce pas, pour passer la rampe, à l'opacité et à la densité, par exemple, qui lui sont inhérentes, fait violence au théâtre. Il fait violence au comédien qui n'en a le plus souvent ni la science ni la pratique, il fait violence à sa bouche et à son poumon (il y faut donc une *école*, et ce ne sont pas, hélas, les conservatoires...). Il fait violence à la scène car il lui faut de l'espace pour se déployer, un vide et un silence qui contredisent les moyens accoutumés du théâtre. Il fait violence au spectateur car celui-ci n'a de satisfaction qu'au prix d'une écoute hypertendue, d'une attention à la nuance dont il n'a plus généralement l'usage; le poème, disait Aragon, « exige la révolte de l'oreille ».

Bien sûr, même si la tradition du théâtre d'art « à la française » dans laquelle nous nous inscrivons au TNP doit à un poète, Paul Fort, son nom et son acte fondateur – qui fut, en 1895, la déclamation par un comédien sur un plateau nu du *Bateau ivre* de Rimbaud –, il ne s'agit pas de réduire le théâtre à cet archétype. Mais il ne fait pas de doute à mes yeux que lorsqu'une aventure théâtrale ne porte pas la mémoire du poème, cet arrière-pays, elle tend inévitablement à fatiguer son énergie dans des effets de surface: elle perd son *lointain*, cette profondeur de champ qu'ouvre une mutation de la langue qui l'arrache à son destin ordinaire qui est d'indiquer, de désigner, de définir. Un théâtre qui préserve et assume son lien originel avec le poème (Racine, Péguy, Claudel ou Beckett) est un théâtre de la suggestion non de la (dé)monstration, il appelle un spectateur actif qui investit la résonance infinie de la langue (sa polysémie) et l'invite à parcourir, dans l'intimité de son « théâtre mental », l'espace ouvert par la métaphore. S'il n'y a aucune fatalité à ce que ce théâtre-là soit austère, je reconnais qu'il vise moins la réplétion d'une satisfaction qu'une émancipation qui s'accompagne peu ou prou d'une frustration car la saisie du poème est toujours inachevée. Mais il y a une jouissance dans la liberté conquise, cette aise de la conscience qui respire.

Or, s'il est mille façons de faire du théâtre et si chacun de ses avatars est *a priori* légitime – et au reste manifesté avec virtuosité sur nos scènes, y compris au « boulevard » –, la question est de savoir duquel nous avons le plus besoin, *hic et nunc*. Je juge pour ma part la pertinence d'un geste théâtral à ce qu'il propose de singulier, voire d'inégalable, dans l'espace social. Et ce que je vois, comme tout un chacun, c'est que du spectaculaire, du récit, du discours, du divertissement, nous n'avons que trop, que ce soit sur le mode vulgaire ou le mode distingué. Ce dont par contre nous sommes privés, ce qui manque terriblement, c'est, qui saurait le nier sincèrement? le poème, la radicalité de sa langue, ce « soc de rythmes », comme dit Yves Bonnefoy, qui retourne le sol compact du discours ordinaire. Ce constat oblige les gens de théâtre au moment du choix. Eux seuls, en effet, disposent du savoir, du lieu et des moyens nécessaires au déploiement public du poème. Les scènes de théâtre sont, que je sache, les seuls lieux publics où l'on peut parler poétiquement,



Ernest Pignon Ernest, *Prométhée*.

© Adagp, Paris 2009

je veux dire dans la langue impossible des poètes. Où ailleurs, sinon clandestinement ou par effraction?

Ceci exposé, qu'il faut entendre comme l'expression d'une conviction et non comme l'énoncé d'un dogme, il convient de dire quelques mots, pour éviter un probable malentendu, de ce que peut être une poésie pour le théâtre aujourd'hui. Plus précisément: qu'est-ce que la *poésie de théâtre* que je revendique? Une langue qui trouve son point d'équilibre au lieu d'affrontement de nécessités peu ou prou antagonistes. Autrement dit: quelles sont les conditions de survie du poème, compte tenu des contraintes du plateau et du jeu, d'une part, des capacités de réception du spectateur, d'autre part? Pour moi, les caractères subsistants du poème, caractères *sine qua non* si l'on veut, sont: le silence qu'il instaure dans la langue même, le rythme imprévu, la métaphore et, même enfoui, quelque chose d'un chant. La poésie est « sculptée dans le silence » disait Guillevic, et Claudel: « Le poème n'est pas fait de ces mots que je plante comme des clous sur la page mais du silence qui respire entre les lignes. » Voilà pourquoi j'écris en vers: chaque vers à sa fin est une apnée possible, ouvre sur un silence qui est la marge blanche où peut se déployer sa résonance. Ce trou dans la langue et ce respir incongru sont la condition d'apparition d'un rythme sensible qui n'advient que dans la rupture, que s'il contrevient aux lois rythmiques du dire ordinaire. C'est par là que la langue surgit comme langue, non pas instrument rusé d'un récit mais épiphanie d'un être-là qui est gage d'intensité. Ce que dit magnifiquement Bonnefoy: « La poésie s'offre de préserver dans la parole l'intuition qu'elle a vécue dans le son. » Quant à la métaphore, pour autant qu'elle s'arrache au stéréotype qui annule son pouvoir de dérangement, elle est ce qui contredit le plus brutalement les normes du parler contemporain, obsédé qu'il est d'efficacité immédiate, de la rentabilité de l'adresse. Elle institue nécessairement une polysémie là où l'on n'attend plus, par paresse, qu'une monosémie rassurante. Or, si l'excès de métaphores est invivable au théâtre puisque les conditions de la profération et de la réception interdisent alors au comédien et au spectateur la latence qu'il faut pour les « traiter », c'est-à-dire les muer en rêverie, son éradication de la langue du théâtre ou son escamotage

par des ruses de mise en scène signalent à mes yeux un renoncement coupable. La saisie de la métaphore, parce qu'elle est sans solution objective, déconcerte l'écoute passive, oblige le spectateur à une élaboration mentale qui le rend tout de bon co-responsable de ce que vaut la représentation. Faire du spectateur un « rêveur actif », n'est-ce pas le Graal de tout acte théâtral digne de ce nom ? L'appel à la pluralité des sens d'une langue métaphorique est une occasion plus certaine d'en approcher, que par exemple, l'image péremptoire de la vidéo.

Cependant si, écrivant pour le théâtre, le premier défi est pour moi de ne pas renoncer à la poésie pour rendre ma langue admissible, j'entends tout autant fuir ce que l'on désigne par « théâtre poétique » où la poésie est soit un ornement, marque de distinction ou de chic, soit une exhibition vaniteuse de son être propre, souverainement indifférente aux demandes spécifiques du plateau, et pire, au mode de réception particulier (une saisie immédiate) qu'implique une représentation théâtrale. La poésie de théâtre que je tente doit éviter à tout prix d'être « poétisante » et doit, d'autre part, anticiper les contraintes et les limites de la perception du poème dans l'instant de sa profération. La lecture de la poésie est verticale, elle appelle à investir la profondeur de la langue vers le bas et le haut : elle doit ici tenir compte de la donnée contradictoire que représente le déroulé horizontal de la fable. Disons que là où la poésie implique l'arrêt, la fable implique l'avancée. Être poète au théâtre suppose de résoudre ce paradoxe. On ne saurait, par orgueil ou désinvolture, laisser cette tâche au metteur en scène et aux comédiens, non plus qu'ignorer la difficulté qu'on impose au spectateur. À moins de ne s'adresser qu'à une poignée de lettrés aptes à tous les exploits ou prêts au snobisme de l'ennui, on se doit de faire ce que ne fait pas le poète du livre : prévoir à chaque instant dans le temps même de l'écriture la prise que la langue offre au spectateur. C'est plus qu'un calcul, c'est un art, et ce doit être l'art particulier du poète de théâtre. C'est à cet apprentissage que je me suis voué depuis que Christian Schiaretti m'a invité à l'accompagner et qui m'a conduit à élaborer, à la faveur d'une fréquentation ordinaire du plateau libérée de toute demande productive, un système poétique qui ne renonce donc ni à la poésie ni au théâtre. C'est le savoir-faire que j'ai mis en œuvre pour répondre à la suggestion,

comme incidente, de Christian Schiaretti : « Tu ne voudrais pas écrire ton *Philoctète* ? » Écrire mon *Philoctète*, ce n'était pas traduire ou adapter, mais passer d'une poésie à une autre, celle que je me suis forgée pour la scène depuis *Stabat Mater Furiosa* et dont j'ai eu l'intuition à l'écoute de Gisèle Torterolo interprétant le *Mystère de la vocation* de Péguy, à la Comédie de Reims. Si cette poésie de théâtre « tient le plateau », si elle a quelques mérites, cela ne procède certes pas de je ne sais quel talent particulier, cela est la conséquence naturelle du projet théâtral patiemment et obstinément bâti par Christian Schiaretti, qui postule que c'est dans l'ordinaire d'un labeur commun que le théâtre fonde sa justesse et qu'il faut que de ce labeur le poète ait sa part.

Jean-Pierre Siméon, 4 juillet 2009

**Défends-toi, Philoctète! ton arc est bon, ton bras est sûr. Vertu! vertu, que je chérissais tant, solitaire! Mon cœur silencieux s'était calmé, loin d'eux. Ah! je sais maintenant ce que vaut l'amitié qu'ils proposent! Est-ce la Grèce, ma patrie? Ulysse que je hais, et toi, Néoptolème... Comme il m'écoutait cependant! Quelle douceur! Enfant... aussi beau, oh! plus beau que n'était beau ton père... Comment un front si pur cache-t-il une telle pensée?**

André Gide, *Philoctète*, acte III, scène I. Gallimard, Folio

**Je ne sais rien des villes, y a-t-il une ville ici? Les voici, mes villes. Je ne crois pas aux villes. Constructions de mots, habitations pour rêves, pièges tendus dans le vide par des yeux aveugles, végétation produite par des cerveaux pourris où le mensonge s'accouple au mensonge, elles ne sont pas. Mensonge aussi votre verdure, ma terre est nue et nue je veux la vôtre, un quelque chose tendu entre rien et rien.**

Heiner Müller, *Philoctète*, traduction François Rey. Ombres/Théâtre



# Mythe et variations

De Philoctète, héros de la solitude et chant du cygne de Sophocle, trois voix modernes infléchissent l'étrange 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-ils 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 – trois voix que Sophocle ne mêlait qu'en deux brefs trios, pour mieux les disjoindre en deux duos complexes (Ulysse et Néoptolème d'un côté, Néoptolème et Philoctète de l'autre). L'auteur des *Nourritures terrestres* tisse un dialogue philosophique où se fondent les enjeux: initiation de l'éphèbe, édification mutuelle, quête de la vérité. Avec, pour problème essentiel, la définition d'une qualité morale, selon une démarche quasi-platonicienne où sont passés au crible d'un examen également impitoyable une question et son personnage corrolaire – « Néoptolème ou de la vertu ». En résonance avec la *paideia* grecque, l'éducation entreprise ici par Philoctète est empreinte d'une « ferveur » toute gidienne. Elle conjoint passion du vrai et amour du maître. L'entreprise socratique induite par l'ermite provoque l'égarément du soldat novice, en proie à un déchirement moral croissant – si cette dimension est puisée chez Sophocle, Gide la pousse 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. Par un sursaut de sa volonté, il abandonne son arc infailible à ses visiteurs, qu'il regarde disparaître à l'horizon, demeurant seul, à jamais, maître de son île de glace. Car dans la topographie gidienne, l'air a perdu sa chaleur méditerranéenne; il s'est fait froid, vif, et rare. Nous voici dans l'air des hauteurs, où se

tenait déjà, fièrement, peu avant Philoctète, un autre chantre du dépassement, et qui inspira Gide: 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. Imprécations, 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. À l'optimisme humaniste et progressiste de Gide répond le pessimisme post-révolutionnaire éprouvé par Müller à l'heure du socialisme réel. À l'éthique ascétique du premier, qui incitait à « suivre sa pente, mais en montant », rétorque la corrosité nihiliste du second, pour qui chacun creuse sa tombe et ruine jusqu'aux ruines elles-mêmes.

Au <sup>xxi</sup> siècle, sous la plume de Jean-Pierre Siméon, Philoctète s'épurera en parangon de la souffrance – un « Philoctète ou la condition humaine »<sup>1</sup>. Trois poètes, trois options. Et la force du mythe de Philoctète réside justement dans cette plasticité qui, à partir d'une solitude radicale, déploie toute une gamme paradoxale, de l'héroïsme altier à la déchéance absolue.

Gérald Garutti

<sup>1</sup> Un héros de la solitude, page 34

Ulysse

**Veux-tu me dire enfin  
pourquoi tu reviens ici en toute hâte?**

Néoptolème

**Je viens réparer ma faute**

Ulysse

**Mais quelle faute donc?**

Néoptolème

**Celle de t'avoir obéi**

Ulysse

**Tu n'as fait que ton devoir**

Néoptolème

**J'ai menti et j'ai trahi**

Ulysse

**Quelle trahison?  
quel mauvais coup prépares-tu?**

Néoptolème

**Rien de mauvais  
mais je veux que Philoctète...**

Ulysse

**Quoi? que t'es-tu mis en tête?**

Néoptolème

**Que Philoctète qui m'a donné son arc...**

Ulysse

**Tu n'oserais pas le lui rendre**

Néoptolème

**Si  
je n'avais pas le droit de le prendre  
je ne l'ai obtenu que par une bassesse  
dont j'ai honte**

Jean-Pierre Siméon, *Philoctète*

# Les protagonistes du mensonge

**Trois chants de l'*Odyssée* nous révèlent, par faits et gestes, ceux qui animent cette tragédie de la parole qu'est *Philoctète*, où les vérités avancent masquées. Portraits :**

## **Le courage d'Ulysse**

Je ne suis pas tout à fait nul aux jeux des hommes ;  
et l'arc aux bois polis, je sais aussi le manier.

Le premier, je tuerais mon homme en tirant dans la masse  
des soldats ennemis, quand bien même des gens en nombre  
seraient auprès de lui et nous cribleraient de leurs flèches !

Oui, Philoctète seul me surpassait au tir à l'arc

au pays des Troyens, quand nous tirions, nous autres Grecs.

Mais je prétends à l'emporter de très loin sur les autres,  
tous les mortels mangeurs de pain qui vivent sur la terre.

Quand aux gens d'autrefois, je ne songe à les défier,  
que ce soit Héraclès ou bien Euryte d'Ochalie

qui pouvaient même aux dieux disputer la science de l'arc.

Ainsi mourut très tôt le grand Euryte sans atteindre

à la vieillesse dans ses salles : Apollon, de colère,

le tua, pour avoir été défié au tir à l'arc.

La lance, je l'envoie plus loin que les autres leurs flèches !

Il n'y a que la course où je craindrais qu'un Phéacien

ne me surpasse : car je fus trop rudement défait

par les vagues sans nombre, n'ayant pu garder à bord  
des vivres jusqu'au bout et j'en ai les genoux rompus.

Chant VIII



Dans le théâtre antique l'acteur avait pour nom *Hypokritès*. Fresque, détail. (d. r.)

### **La ruse et la patience d'Ulysse**

C'est alors que je m'approchai pour lui parler,  
tenant entre les mains la jatte de vin noir:  
«Tiens, Cyclope, bois ça pour arroser ces chairs humaines,  
que tu saches quelle boisson notre vaisseau  
dissimulait; c'était ma libation, si ta pitié  
nous avait reconduits; mais ta rage passe les bornes.  
Malheureux! Quel mortel viendrait encor te voir  
en suppliant, maintenant que tu fis cela?»  
Je dis. Il prit la jatte, la vida, le doux nectar  
le ravit à tel point qu'il en redemanda:  
«Sois gentil, donne-m'en encore, et puis dis-moi ton nom,  
tout de suite, que je te fasse un cadeau qui te plaise!  
Car la terre du blé pour les Cyclopes porte aussi  
le vin en lourdes grappes que grossit la pluie de Zeus:  
mais ça, c'est de l'essence d'ambrosie et de nectar!»  
Ainsi dit-il, et je lui reversai du vin de feu;  
trois fois je l'en servis, et trois fois l'imprudent le but.  
Puis, quand le vin lui eut embrumé les esprits,  
je lui soufflai ces mots aussi doux que du miel:  
«Cyclope, tu t'enquiers de mon illustre nom. Eh bien,  
je répondrai: mais tu n'oublieras pas le don promis!  
Je m'appelle Personne, et Personne est le nom  
que mes parents et tous mes autres compagnons me donnent.»  
A ces mots, aussitôt, il repartit d'un cœur cruel:  
«Eh bien, je mangerai Personne le dernier  
et les autres d'abord. Voilà le don que je te fais!»  
Alors, tête en arrière, il tomba sur le dos;  
puis sa grosse nuque fléchit, le souverain dompteur,  
le sommeil, le gagna; de sa gorge du vin jaillit  
et des morceaux de chair humaine; il rotait, lourd de vin.  
J'enfouis alors le pieu sous l'abondante cendre  
pour le chauffer; j'encourageai de mes propos  
mes compagnons, afin qu'aucun, de peur, ne défailût.  
Mais, quand bientôt le pieu d'olivier dans le feu  
rougeoyant, quoique vert, jeta une lueur terrible,

m'approchant, je l'en retirai; mes compagnons étaient  
autour de moi; un dieu nous insufflait un grand courage.  
Eux, s'emparant du pieu d'olivier acéré,  
l'enfoncèrent dans l'œil; moi, appuyant par en dessous...  
Chant IX

### **Néoptolème, le jeune guerrier, fils d'Achille**

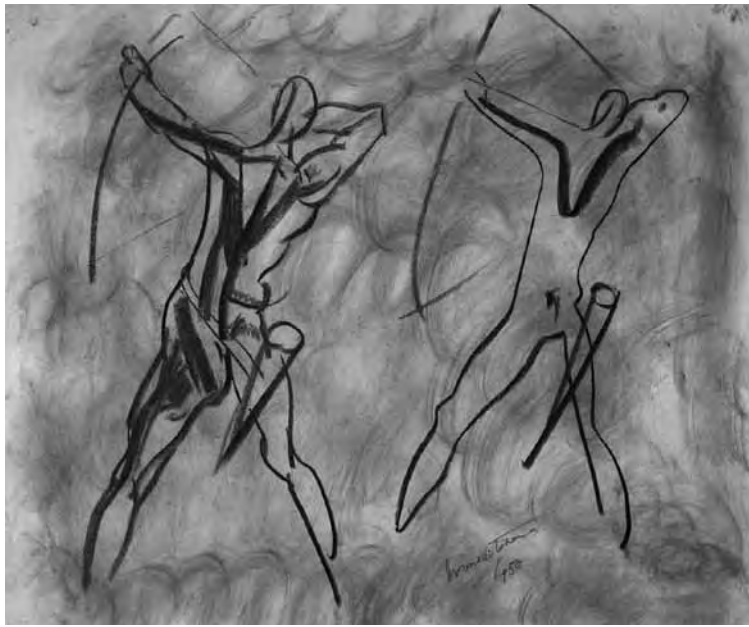
... sur ton fils Néoptolème,  
je te dirai toute la vérité, selon ton vœu.  
C'est moi qui l'emmenai de Scyros vers les Grecs  
au creux de mon harmonieux navire.  
Quand nous délibérions devant la cité d'Ilion,  
il parlait toujours le premier: ses discours frappaient juste;  
seul le divin Nestor et moi le surpassions.  
Et quand nous autres Grecs luttions dans la plaine de Troie,  
jamais il ne restait pris dans la masse des guerriers,  
mais courait en avant avec plus d'ardeur que personne.  
Plus d'un guerrier mourut par lui dans l'horrible carnage.  
Certes, je ne pourrais te nommer ni t'énumérer  
tous ceux qu'il fit périr en défendant les Grecs...  
Et quand, l'élite des Argiens, nous descendions dans le cheval  
qu'Épéios avait fait, et je veillais à tout,  
je vis les autres gouverneurs et conseillers argiens  
essuyer bien des pleurs et frissonner de tous leurs membres!  
Mais lui, pas une seule fois je ne pus voir  
pâler sa belle peau, ni lui-même essuyer  
une larme à ses joues: non, sans cesse il me suppliait  
de sortir du cheval, il tâtait la garde du glaive  
et sa lourde lance d'airain, rêvant de ruiner Troie!  
Quand nous eûmes pillé la citadelle de Priam,  
avec sa part et une belle prime il s'embarqua  
sain et sauf, ignorant les coups du bronze aigu  
et la blessure en corps à corps, malheurs fréquents  
de la guerre où Arès se déchaîne au hasard!  
Chant XI

Homère, *L'Odyssée*, traduction Philippe Jacottet. La Découverte/Poche

# Le mentir-vrai

Je crois à l'extension illimitée des connaissances humaines, mais je sais, je sais que ces connaissances ne feront jamais qu'accroître le domaine de la souffrance, qu'elles pourront éclairer celui-ci, mais ne permettront jamais, par exemple, à l'homme d'acquérir la certitude d'être aimé. C'est pourquoi savoir ne me suffira jamais, et jamais ne me dispensera de mentir. Mentir est le propre de l'homme. Qui a dit ça? Moi, sans doute. C'est par cette propriété du mensonge qu'il avance, qu'il découvre, qu'il invente, qu'il conquiert... c'est par cette hypothèse qu'il se dépasse, qu'il dépasse ce dont il peut témoigner, ce qu'il tient d'autrui ou de l'expérience. Est-ce que la fourmi peut, sait mentir? La forme la plus haute du mensonge, c'est le roman, où mentir permet d'atteindre la vérité. Cet imbécile de Christian F.-S. qui me donne des leçons touchant Robert-Louis Stevenson! Qu'en sait-il, de R.-L. S.? Ce qu'il a bien voulu, lui, nous livrer, et encore dans la mesure où on l'identifie à ses personnages... comme ça nous arrive à tous. Dans Jekyll, par exemple, dont Stevenson disait si joliment à Andrew Lang: *I want to write about a fellow who was two fellows...* je veux écrire d'un type qui était deux types... ce qui suppose une préméditation singulière du rêve après lequel, paraît-il, R.-L. S. l'aurait écrit d'un coup, ou tout au moins l'intention de faire passer pour consciente une création d'origine mystérieuse: dans l'un ou l'autre cas, il y a mensonge. Mais Christian F.-S. a-t-il lu Chesterton qui écrit précisément de Robert-Louis: *Why should he be treated as a liar, because he was not ashamed to be a story teller?* Et n'ai-je pas le droit de le demander pour moi-même: pourquoi serais-je traité de menteur parce que je n'ai pas honte d'être un conteur d'histoires?

Louis Aragon, *La Mise à mort*, Le miroir Brot. Gallimard, Folio



Ivon Hitchens (1893-1979), *Two studies for The Archer*  
© Bolton Museum and Art Gallery, Lancashire, UK/  
Bridgeman Giraudon

# Arc puissance Troie

L'Oracle a parlé, Troie ne peut être vaincue sans l'arc d'Héraclès. Cette arme absolue est la propriété de Philoctète depuis que, juste avant de s'immoler par le feu, Héraclès (Hercule) lui en a fait don. Philoctète est aujourd'hui un homme âgé, tourmenté par les souffrances d'un pied gangrené et tenu à l'écart des hommes à cause de la puanteur de sa plaie. Dès lors plusieurs questions se posent: un arc peut-il s'emprunter? Qu'est-ce qu'un arc pour son archer? Quelles sont les qualités d'un bon tireur à l'arc? Ces interrogations forment la partie secrète de l'équation élucidée par Sophocle qui, à travers les siècles, continue de stimuler l'imagination d'autres poètes. Les termes de cette équation se présentent ainsi: trois hommes pour un seul arc (Philoctète le possède, Ulysse le convoite, Néoptolème doit se le faire remettre), augmentés de deux ombres portées: Apollon l'avait offert à Héraclès pour le secourir pendant les douze travaux avant que ce dernier le lègue à Philoctète en récompense d'avoir été le seul témoin de sa mort, avec la promesse de ne jamais révéler le lieu du bûcher. A la toute fin, ce don d'Apollon se retournera contre lui puisqu'il verra la ville de Troie, pour laquelle il a pris parti contre les Grecs, fragilisée à l'extrême par son arc.

## Un arc peut-il s'emprunter?

Comme tout objet, il est à la disposition de tous et devient l'otage de celui qui le manipule. Ce qui importe c'est de savoir pourquoi il est emprunté et à quelle fin. Pour être précis, l'arc demande de la disponibilité, de la sincérité, de la patience. Il sera le révélateur de l'âme de celui qui le bande, l'ouvre et le libère de sa flèche. Emprunter un arc n'a donc pas grand sens. Ce qu'il faut, c'est entrer avec lui dans une relation profonde où chacun est à l'école de l'autre. Néoptolème, fils d'Achille, donc de la trempe des grands guerriers, est mal à l'aise à la pensée de s'approprier l'arme d'un autre. N'affirmera-t-il pas au chœur *ce que je vois moi/c'est que partir avec l'arc sans l'archer/c'est l'échec assuré*. Ulysse s'agace de tels scrupules, de bons archers n'y en a-t-il pas, à commencer par lui? *par bonheur Teucros est avec nous/et il n'y a pas meilleur archer que*

*lui/et s'il le faut j'en ferai mon affaire/je me débrouillerai aussi bien que toi. L'expression de cette vanité demeure étrangère à ceux qui ont mis la mort au centre de leur quotidien et attribue à Ulysse sa place dans le trio, celle d'un diplomate imperméable au code d'honneur des guerriers. Philoctète, reconnu par tous comme un grand chef d'armée, perçoit le trouble de Néoptolème lorsqu'il est en présence de l'arc. Il sent qu'il doit forcer la pudeur du jeune homme pour qu'il ose seulement le prendre en main. Alors l'arc que tu tiens là dans ta main/c'est bien le fameux arc...//c'est lui//Est-ce que je peux le regarder de près?/je peux le toucher?//tu peux oui toi fils tu peux le toucher//Ce n'est pas le désir qui m'en manque/mais je ne veux pas commettre un sacrilège//Non il n'y a pas de sacrilège/quand le désir est franc et sincère. C'est qu'un arc doit vous être remis avec l'attention de son propriétaire et non emprunté pour satisfaire une curiosité passagère. La passation de l'arme vous fait entrer en complicité avec celui à qui elle appartient. Cette problématique résonne profondément chez Néoptolème, lui rappelant cruellement que les armes d'Achille, son valeureux père, ne sont pas en sa possession. Trop jeune à la mort de ce dernier pour les recevoir, c'est Ulysse qui les détient et ne semble pas disposé à les lui restituer. Cette question de la légitimité des armes est très importante. C'est elle qui, dans la mesure où elle place celui qui les reçoit en position d'assumer dans le présent le passé glorieux de celui qui l'a possédé, en fait la valeur, la puissance et en assure le rayonnement. De fait, ici, c'est l'empreinte de l'archer précédent qui est en jeu. Je suis celui à qui Héraclès donna/la moitié de sa force l'arc infallible.*

### **Qu'est-ce qu'un arc pour son archer?**

C'est l'arme qui lui permet de survivre et se faire respecter. Il lui rappelle à tout instant qu'il peut donner la mort mais aussi la recevoir. *Mais moi sans arc/je donne ma chair à déchirer/au bec du rapace/à la griffe du fauve et/je vois déjà dans la nuit/l'œil étincelant du fauve/qui attend.* Il se doit de bien l'entretenir, de lui apporter tous les soins nécessaires pour son exactitude, mais l'essentiel reste de faire corps avec lui. L'arc donne à l'archer des informations implacables quant à son état physique et mental. Il place l'utilisateur face à ses approximations, ses faiblesses,

**Ne lésine pas sur l'insulte tu gagneras à proportion la confiance du vieux c'est ce qu'il faut la confiance c'est l'arc et l'insulte le prix de la victoire toi seul peux cela je ne peux rien moi entre Philoctète et moi trop de haine vieilles histoires et rancune et colère**

Jean-Pierre Siméon. Ulysse, *Philoctète*

ses manques, ses tricheries, ses arrangements... Il est l'instrument de l'intime par excellence. L'arc n'est pas un instrument docile, il a sa composante, sa singularité, sa réactivité. S'il appelle la maîtrise c'est dans une relation où chacun apprend de l'autre, et le premier combat que livre l'archer est le plus souvent contre lui-même en se montrant prêt, par exemple, à recevoir la force de l'arc. *Veux-tu que je te soutienne?/Non c'est inutile mais tiens prends cet arc/puisque justement tu le voulais/veille sur lui tant que dure ma crise/...//Ne crains rien il ne me quittera pas/donne-le moi//Tiens prends-le cependant méfie-toi/les dieux sont jaloux il peut te donner/plus de mal que de bien comme il fit à moi/et à celui de qui je l'ai reçu.* L'archer doit abandonner toute idée de puissance et de soumission. Il doit fondre ses gestes dans la nuit des temps. L'arc demeure inchangé depuis des siècles d'où il incarne, de façon universelle, l'idée de la précision absolue. Il est le trait d'union entre les extrêmes, il replace le corps du tireur entre le ciel et la terre et lui demande de voir au-delà du regard. Il apprend également à l'archer que la force physique n'est rien sans une énergie mentale. Ainsi l'arc est l'outil qui permet, à celui ou à celle qui décide de mettre en application le fameux adage « une flèche, une vie », d'entrer en résonance avec les profondeurs de l'être.

### **Quelles sont les qualités d'un bon tireur à l'arc?**

La première est d'accepter son destin. Chaque tir est unique. Que la flèche atteigne ou pas sa cible, l'archer ne doit rien laisser transparaître de ses réactions. Chaque flèche, bonne ou mauvaise, est riche d'enseignement. A ce sujet, le terme d'arc infallible, employé par le poète, délivre un parfum de légende. C'est que nous sommes ici dans une relation où la frontière entre les hommes et les dieux est poreuse, avec pour conséquences des événements hors du commun. Il souligne aussi fortement le caractère exceptionnel de cet héritage d'Héraclès. L'arc ne prend toute sa dimension qu'avec un profond respect pour le geste transmis d'archer à archer. Ceci est particulièrement exemplaire dans le cas de Philoctète, au point de dépasser une réalité pour entrer dans un phénomène proche de la transcendance. En effet, un pied gangréné rend à jamais impossible un bon enracinement dans le sol, attitude pourtant fondamentale à tout tireur,

sauf si le geste répété, retrouvé, réinvesti, est celui du précédent archer. Alors il se substitue au corps du tireur. N'est-ce pas ce qui se passe ici lorsque Philoctète, diminué, parvient à ouvrir l'arc d'Héraclès? Enfin la valeur symbolique de cet arc, dit infallible, est aussi certainement ce qui fait tenir debout Philoctète dans un milieu aussi hostile et durant tant d'années, de sorte que l'on peut considérer que l'ombre portée d'Héraclès est le « centre immobile » nécessaire à tout archer. Philoctète se sent détenteur et responsable de l'arme absolue et cette conscience rend impossible le moindre laisser-aller. Il doit vivre pour entretenir le fameux arc. Chaque jour il doit vérifier que le lâcher de la corde produit un son de qualité. Pour ce faire, il offre les résonateurs de son pauvre corps malade à la vibration de la corde, recevant ainsi une source incroyable d'énergie. Car c'est bien par l'oreille que l'archer apprend si sa position de tir était juste, c'est-à-dire verticale, dans une parfaite répartition des forces, et conduite par un acte respiratoire régulier, profond, calme. Philoctète est donc par excellence un homme qui écoute et entend juste. Cette certitude par l'oreille rend particulièrement intéressante la circulation de la duperie dans les dialogues entre les protagonistes où *s'ajoute le mensonge au mensonge/pour cacher le mensonge.* Philoctète est là tendu, tout entier traversé par l'âme, ici le geste, de celui qu'on pourrait reconnaître comme son maître, Héraclès.

Dans cette tragédie, où le sang n'aura pas coulé, une seule flèche va relier les destins les plus éloignés et permettre l'achèvement d'un cycle.

Philoctète en un seul tir tuera Pâris. Celui qui, pourtant, connu comme lui un destin parallèle provoqué par l'ingratitude des hommes. N'a-t-il pas été abandonné enfant, sans nourriture, sans soins, sans défense, dans des lieux d'une solitude extrême, livré aux bêtes sauvages, voué à une mort certaine? Comme Philoctète il aurait pu dire *dans quel trou infect j'ai vécu sauvage/dans ces années où je vivais ma mort.*

Néoptolème, qui proclamait au début de la tragédie *je dois livrer un furieux combat/dont je ne sais pas les armes*, aura appris que l'homme négociateur et diplomate est un danger redoutable. La très subtile stratégie d'Ulysse le confirmera dans sa détermination à suivre la voie du guerrier et à en épouser les valeurs *tu n'oserais pas lui rendre l'arc//*

*Si/je n'avais pas le droit de le prendre/je ne l'ai obtenu que par une bassesse/dont j'ai honte// tu te moques de moi//oui/si c'est se moquer que de dire la vérité et un peu plus tard Je préfère moi l'honnêteté à la prudence. Mais l'adoubement lui viendra bien sûr d'Héraclès quant à toi fils d'Achille suis le chemin de Philoctète/vos destins sont liés vous prendrez Troie/ensemble l'un ne pourra rien sans l'autre/soyez dans le combat comme des lions jumeaux/l'un uni à l'autre et l'autre à lui lié. La mission est claire, désormais Philoctète et Néoptolème ne feront plus qu'un au moment de tirer l'unique et redoutable flèche.*

Ulysse, après être revenu sur les lieux de son acte infâme (l'isolement de Philoctète sur l'île de Lemnos), s'être rapproché de ce dernier avec une ruse qui avortera, parviendra tout de même à retourner vers les siens en triomphateur avec la satisfaction de la mission accomplie. Il est indiscutable que le fameux arc et le prestigieux guerrier sont désormais à ses côtés. Enfin, c'est encore lui qui permettra aux Grecs, en imaginant le cheval de bois, d'entrer dans Troie. Seulement, une fois la ville détruite, le retour vers sa patrie ne sera qu'une myriade d'épreuves initiatiques qui dureront des années. La sérénité et le repos ne lui seront permis qu'à ce prix.

Apollon, pourtant dieu des oracles, reliant l'arc et la lyre dans une même précision du tir et du son, n'aura pu empêcher l'accomplissement de la prophétie et une flèche de son carquois atteindra le cœur de la cité dont il avait été à plusieurs reprises l'heureux protecteur. Si Héraclès, dans cette tragédie, peut représenter l'âme, Apollon en est l'esprit.

Aussi lorsqu'après tant de combats et de sièges les Grecs ne se contenteront pas de vaincre Troie mais la pilleront, la saccageront, l'anéantiront, une ère nouvelle, où ils devront payer pour leurs crimes odieux et cruels, s'ouvrira alors pour eux.

*C'est que le tir à l'arc ne consiste nullement à poursuivre un résultat extérieur avec un arc et des flèches mais uniquement à réaliser quelque chose en soi-même. Les derniers mots sont pour les paroles du maître japonais Kenzo Awa, rapportées par Herrigel, à qui il enseigna l'art du tir à l'arc: « en guise d'adieu, le Maître me remet son meilleur arc, Quand vous tirerez avec cet arc, vous sentirez la présence de la maîtrise de*

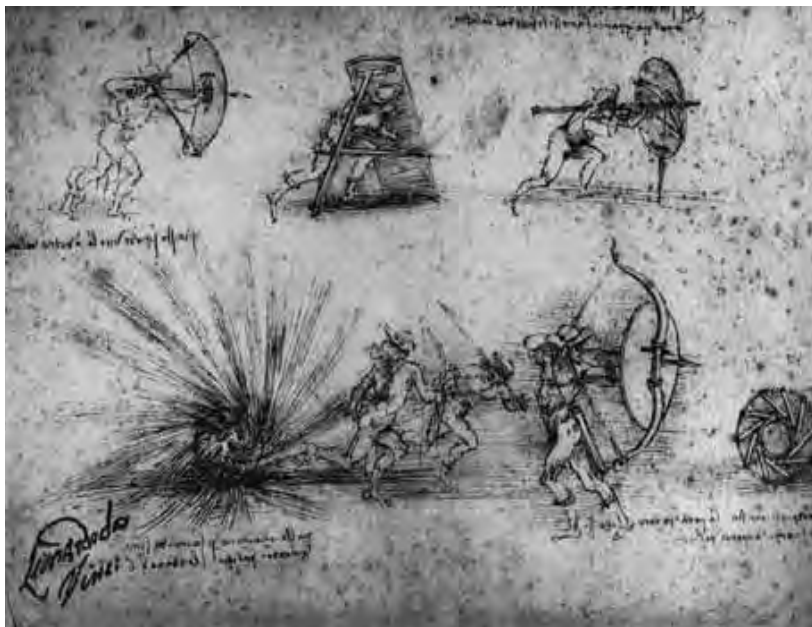
*votre Maître. Qu'aucun curieux ne l'ait entre les mains! Ne le conservez pas en souvenir, quand vous en aurez retiré tout ce qu'il pouvait vous donner, détruisez-le et qu'il n'en demeure qu'une pincée de cendres!<sup>1</sup> »*

Jean-Pierre Jourdain

<sup>1</sup>Eugen Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy collection, l'Être et l'Esprit

Les citations sont extraites de *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon





Léonard de Vinci, *Arms avec boucliers*. (d. r.)

# L'art de la guerre

La guerre est d'une importance vitale pour l'État. C'est le domaine de la vie et de la mort: la conservation ou la perte de l'Empire en dépendent; il est impérieux de le bien régler. Ne pas faire de sérieuses réflexions sur ce qui le concerne, c'est faire preuve d'une coupable indifférence pour la conservation ou pour la perte de ce qu'on a de plus cher, et c'est ce qu'on ne doit pas trouver parmi nous.

Cinq choses principales doivent faire l'objet de nos continuelles méditations et de tous nos soins, comme le font ces grands artistes qui, lorsqu'ils entreprennent quelque chef-d'œuvre, ont toujours présent à l'esprit le but qu'ils se proposent, mettent à profit tout ce qu'ils voient, tout ce qu'ils entendent, ne négligent rien pour acquérir de nouvelles connaissances et tous les secours qui peuvent les conduire heureusement à leur fin.

Si nous voulons que la gloire et les succès accompagnent nos armes, nous ne devons jamais perdre de vue: la *doctrine*, le *temps*, l'*espace*, le *commandement*, la *discipline*.

La doctrine fait naître l'unité de pensée; elle nous inspire une même manière de vivre et de mourir et nous rend intrépides et inébranlables dans les malheurs et dans la mort.

Toute campagne guerrière doit être réglée sur le semblant; feignez le désordre, ne manquez jamais d'offrir un appât à l'ennemi pour le leurrer, simulez l'infériorité pour encourager son arrogance, sachez attiser son courroux pour mieux le plonger dans la confusion: sa convoitise le lancera sur vous pour s'y briser. Hâtez vos préparatifs lorsque vos adversaires se concentrent; là où ils sont puissants, évitez-les.

Plongez l'adversaire dans d'inextricables épreuves et prolongez son épuisement en vous tenant à distance; veillez à fortifier vos alliances au-dehors et à affermir vos positions au-dedans par une politique de soldats-paysans. Quel regret que de tout risquer en un seul combat, en négligeant la stratégie victorieuse, et faire dépendre le sort de vos armes d'une unique bataille! Lorsque l'ennemi est uni, divisez-le; et attaquez là où il n'est pas préparé, en surgissant lorsqu'il ne vous

attend point. Telles sont les clefs stratégiques de la victoire, mais prenez garde de ne point les engager par avance.

Que chacun se représente les évaluations faites dans le temple, avant les hostilités, comme des mesures: elles disent la victoire lorsqu'elles démontrent que votre force est supérieure à celle de l'ennemi; elles indiquent la défaite lorsqu'elles démontrent qu'il est inférieur en force. Considérez qu'avec de nombreux calculs on peut remporter la victoire, redoutez leur insuffisance. Combien celui qui n'en fait point a peu de chances de gagner! C'est grâce à cette méthode que j'examine la situation, et l'issue apparaîtra clairement.

Anciennement, ceux qui étaient expérimentés dans l'art des combats se rendaient invincibles, attendaient que l'ennemi soit vulnérable et ne s'engageaient jamais dans des guerres qu'ils prévoyaient ne devoir pas finir avec avantage. Avant que de les entreprendre, ils étaient comme sûrs du succès. Si l'occasion d'aller contre l'ennemi n'était pas favorable, ils attendaient des temps plus heureux.

Ils avaient pour principe que l'on ne pouvait être vaincu que par sa propre faute et qu'on n'était jamais victorieux que par la faute des ennemis.

Se rendre invincible dépend de soi, rendre à coup sûr l'ennemi vulnérable dépend de lui-même. Être instruit des moyens qui assurent la victoire n'est pas encore la remporter. Ainsi, les habiles généraux savaient d'abord ce qu'ils devaient craindre ou ce qu'ils avaient à espérer, et ils avançaient ou reculaient la campagne, ils donnaient bataille ou ils se retranchaient, suivant les lumières qu'ils avaient tant sur l'état de leurs propres troupes que sur celui des troupes de l'ennemi. S'ils se croyaient plus forts, ils ne craignaient pas d'aller au combat et d'attaquer les premiers. S'ils voyaient au contraire qu'ils fussent plus faibles, ils se retranchaient et se tenaient sur la défensive. L'invincibilité se trouve dans la défense, la possibilité de victoire dans l'attaque.

Sun Tse, *L'Art de la guerre* (extraits). Les Classiques du Point

# Dispute autour de l'arc

## Lycos

...Héraclès s'est acquis une réputation de bravoure – lui, un homme de rien – à lutter contre des bêtes. Mais pour le reste, nullement courageux. Jamais il n'a tenu de bouclier à son bras gauche, ni affronté une lance; mais portant un arc, la plus lâche des armes, il était toujours prêt à la fuite. Ce qui prouve la bravoure d'un guerrier, ce n'est pas le tir à l'arc, c'est d'attendre, l'œil clair, en regardant bien en face, l'assaut que donne un champ de lances, et de rester à son poste...

## Amphitryon

...Quant à cette invention toute de génie, l'équipement de l'archer, tu la dénigres? Écoute-moi bien et instruis-toi. Un hoplite pesamment armé est esclave de ses armes, et quand ses compagnons de rang ne sont pas braves, il périt, lui, par la lâcheté de ses voisins. Brise-t-il sa lance, il ne peut écarter la mort, car il n'a que cette seule défense. Mais celui dont la main est habile à tirer de l'arc avec précision – et l'avantage est unique – après avoir lancé mille traits, en a d'autres pour se garantir de la mort. Se tenant à distance, il écarte les ennemis qui voient d'aveugles traits les blesser. Il n'expose pas son corps à ses adversaires; il est bien en sûreté. Or telle est dans le combat la suprême habileté: faire du mal à l'ennemi tout en préservant son corps et sans dépendre de la fortune. Voilà les raisons que j'oppose à ton opinion, sur ce sujet...

Euripide, *Héraclès furieux* (extrait), traduction Henri Berguin, Georges Ducloux. Théâtre complet, tome III. Garnier-Flammarion

**Les dieux sont de retour,  
compagnons. Ils viennent  
à l'instant de pénétrer  
dans cette vie; mais  
la parole qui révoque,  
sous la parole qui déploie,  
est réapparue, elle aussi,  
pour ensemble nous faire  
souffrir.**

René Char, *Les Dieux sont de retour*, dans *Commune présence*  
Gallimard, Collection Poésie

# Un héros de la solitude

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. Si les tragédies grecques sont des tranches taillées dans *Le Banquet* d'Homère, Philoctète écope de la dernière miette du festin – la part du paria. Et pourtant, chez Jean-Pierre Siméon à la suite de Sophocle, cette portion congrue tient du morceau de roi.

## Un héros paria

Étrange héros, Philoctète épouse trois identités successives, qui s'agglomèrent sans s'annuler. Il s'impose d'abord comme l'héritier d'Héraclès. Du demi-dieu, il a récupéré une arme infallible: l'arc aux flèches fatidiques. Mais, mordu au pied par un serpent, il devient, de par sa blessure toujours purulente, son atroce puanteur et ses cris déchirants, un fardeau insupportable. Et le voici brusquement disgracié – rejeté et relégué par ses compagnons, sans crier gare, sur une île déserte, et reclus, là, à Lemnos, bout de caillou noyé entre deux continents – pour dix ans de solitude. Soit, pour les Grecs, dix ans de guerre.

Jusqu'à ce qu'un oracle prophétise que jamais Troie ne tombera sans les flèches d'Héraclès, décochées de la main même de Philoctète. À défaut, l'armée grecque continuera de croupir au pied des hauts murs troyens. Cette condition expresse de la victoire provoque un second renversement: par la grâce des dieux, voilà l'Intouchable transfiguré en Sauveur. Archer fatal, déchet toxique – homme providentiel: cette troisième métamorphose de Philoctète, inscrite au cœur du drame sophocléen, intègre les précédents avatars, puisque le rédempteur conserve et son arc, et sa blessure. Et de ces deux traits, l'arme la plus pénétrante ne sera pas celle que l'on croit. Car ce recours des Grecs, il va falloir aller le débusquer dans son pus. Le traquer, jusque dans la tanière de son amertume. L'extirper de son antre où depuis dix ans rancit son ressentiment. Et de cette épineuse

extraction de Philoctète, qui se chargera? Celui-là même qui l'abandonna: Ulysse, l'homme aux mille tours. Pour captiver sa proie, il s'avance masqué, drapé dans l'innocence d'un autre: celle de Néoptolème, fils d'Achille, qui semble, lui, hors de tout soupçon, par sa candeur d'éphèbe et sa généalogie éclatante. Reste à convaincre Philoctète de quitter Lemnos pour Troie.

## Un chant de solitude

Mais l'infirme se retranche dans son malheur inexpugnable. Il campe fièrement dans sa solitude. Et pour cause. Ne lui restent, pour seul trésor, seule vocation, et même seule identité, que son infortune inouïe 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.

Éternel retour du mal, scandé par de brèves accalmies passagères. Ce cycle infernal évoque les châtements 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 dépassé, toujours recommencé, d'essence injustifiable, s'avère consubstantiel à la condition humaine: il en signale l'absurdité radicale. À travers Philoctète, Siméon salue ici Camus – et 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? Une voix clamant dans le désert du grand nulle part. Un Robinson sans Vendredi. Un Dreyfus sans dreyfusards, sans affaire ni réhabilitation. Un Prospero sans pouvoirs magiques – sinon ceux, empruntés, d'un arc qui n'est pas même 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, immortel ennui. Avec la souffrance en prime.



Brassai (dit), Halasz Gyula, *Troglodyte*, vers 1935  
© Estate Brassai-RMN © Collection Centre Pompidou

Frappé d'un sort aussi absurde, comment ne pas hurler sa révolte?  
*Comment respecter des dieux/qui se font les complices du mal?*  
Comment ne pas maudire leur iniquité, leur atrocité, leur mutisme?  
Roulant à jamais sa douleur dans le silence éternel des espaces infinis,  
réduit à un point minuscule égaré entre ciel et mer, arpenteur d'un  
bloc de rocailles, condamné à piétiner sur place jusqu'à la fin des temps,  
Philoctète se dresse en homme révolté. En *homme qui chavire/sur  
sa douleur* – et Siméon fait ici écho à Giacometti.

Désespérément seul. 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'adolescent pour séduire l'ermite.

### **La tragédie du fils**

Autant que le destin pitoyable de Philoctète, la pièce raconte la difficile  
initiation de Néoptolème. Dans la tradition grecque, pour devenir un homme,  
tout éphèbe doit subir une initiation (*païdéia*). Et pour prendre part à la  
geste mythique, tout aspirant héros doit faire ses preuves. Un tel apprentissage  
exige passage d'épreuves et accomplissement d'exploits qui seuls  
confèrent le brevet d'héroïsme indispensable pour figurer au firmament  
des braves et conquérir l'immortalité.

Or, en guise de test inaugural de bravoure, Néoptolème reçoit pour mission  
de dérober à un homme brisé, infirme, terrassé par le sort, son seul bien:  
son arc – autant dire sa seule arme de défense, son unique moyen de  
subsistance, et l'ultime refuge de sa dignité anéantie. Pire, cette extorsion  
exige le mensonge. De telles premières armes souillent à jamais la main  
de qui les tire. Pleinement conscient de cette infamie, le fils d'Achille  
ne cesse d'invoquer l'opprobre universelle que lui vaudrait pareille entrée  
en matière militaire.

La tragédie de Philoctète devient alors celle de Néoptolème, sommé  
de choisir entre trois pères impossibles, incarnant trois modèles  
d'héroïsme concurrents: Achille ou la vaillance absolue, mais défunte,  
tombée devant Troie; Ulysse ou la ruse à tout prix, peu honorable;

et Philoctète ou la souffrance forcenée, aux accents insoutenables. Et peut-être ces trois formes héroïques expriment-elles trois âges tragiques successifs: héroïsme frontal des guerriers mythiques, qui attaquent et meurent de face, que dépeignait Eschyle; héroïsme latéral des raisonneurs pragmatiques, qui contournent l'obstacle et prennent leurs adversaires de biais, tels que les montre Sophocle; héroïsme paradoxal des victimes inflexibles, qui convertissent leur défaite en défi, comme les campe Euripide.

Mais, pour Néoptolème, aucune de ces trois options ne s'avère tenable. Son père biologique, Achille, est mort – *Achille le père/que j'aimais sans jamais l'avoir vu*. Et avec lui ont sombré les âges héroïques, où l'on pouvait encore dire: *tout est perdu, fors l'honneur*. Le temps des grands hommes a passé; la décadence a frappé la Grèce. La guerre n'est plus ce qu'elle était. Sa version contemporaine, au moment où Sophocle compose *Philoctète*, celle qui fait alors rage dans le Péloponnèse depuis un quart de siècle, celle qui précipite Athènes vers sa perte – cette guerre-là fait fi de la dignité de jadis et emprunte ses méthodes au naufragé insubmersible de l'Odyssée – avec pour adage: « tout plutôt que la mort ». Aussi, ployant sous l'ombre écrasante d'un père de légende, Néoptolème rejette-t-il le modèle imposé par Ulysse, pour qui la fin justifie les moyens. Mais, malgré sa compassion croissante pour Philoctète, il ne peut ni souscrire à son injonction doloriste, ni le rejoindre en son désert pour y conspuer les hommes et les dieux – sur le mode du « tous pourris sauf moi ».

Ainsi, de tous côtés règne la dérégulation des valeurs héroïques. Entre le héros spectral de la grandeur perdue, le héros décadent du pragmatisme radical, et le héros crépusculaire du martyr altier, l'éphèbe oscille. Ce fils sans père ne cesse d'hésiter entre deux pères sans fils, Philoctète et Ulysse (pour qui Télémaque est bien loin). Cette hésitation perpétuelle entre deux options inacceptables fonde la tragédie.

### **Le drame de la parole: notre Philoctète**

Comme le révèle Ulysse à Néoptolème: C'est la parole/la parole pas l'action qui mène le monde. Ici, toute parole devient éminemment

suspecte. Dès lors, dans ce jeu de dupes à tiroirs, qui mène qui? Que sait Philoctète? Qu'a-t-il compris de la situation? Son langage est-il à double entente? Et que pense Néoptolème? Quel jeu joue-t-il? Qui décide-t-il de suivre, et à quel moment? Au fond, lequel des deux manipule l'autre? Paradoxalement, des trois personnages, le plus constant demeure Ulysse. Ses intentions, son objectif et sa stratégie conservent cohérence et transparence d'un bout à l'autre.

En regard, Philoctète balaie toute la gamme de la parole, du silence au cri, de la plainte à l'érucciation, du logos au pathos. Au sein d'un trio infernal en équilibre perpétuellement instable, au fil de ces dialogues toujours recommencés, c'est Philoctète qui s'impose comme le vrai maître du discours. Devant lui, Ulysse recule et Néoptolème cède. Seul un *deus ex machina* pourra le réduire au silence pour résoudre cet intenable attelage à trois voix.

Ce vertige de la parole, qui pouvait mieux le chanter qu'un poète amant du théâtre? À la fable mystérieuse de Sophocle, notre *Philoctète* conjoint la langue charnelle de Jean-Pierre Siméon, le geste visionnaire de Christian Schiaretti, et l'intense figure de Laurent Terzieff. Mythe brûlant, intégrité absolue, destin radical, accents déchirants – Terzieff est notre Philoctète.

Gérald Garutti



© Emmanuel Fradin, *Sangatte*, mai 2007

# Avancer coûte que coûte

Et je me rappelle encore le jour où, couché à plat ventre, histoire de me reposer, au mépris du règlement, soudain je m'écriai, en me frappant le front, Tiens, mais il y a la reptation, je n'y pensais plus. Mais comment faire, étant donné l'état de mes jambes, et de mon tronc? Et de ma tête. Mais avant d'aller plus loin, un mot sur les murmures de la forêt. J'avais beau écouter, je ne percevais rien de la sorte. Mais plutôt, avec beaucoup de bonne volonté et un peu d'imagination, de loin en loin un lointain coup de gong. Le cor, en forêt, ça fait bien, on s'y attend. C'est le veneur. Mais le gong! Même le tamtam, à la rigueur, ça ne m'aurait pas choqué. Mais le gong! C'était décevant, vouloir profiter au moins des célèbres murmures et n'arriver à entendre que du gong, au loin, de loin en loin. Je pouvais espérer un moment que ce n'était là que mon cœur, en train de battre encore. Mais un moment seulement. Car il ne percute pas, mon cœur, c'est plutôt dans l'hydraulique qu'il faudrait chercher le bruit que fait cette vieille pompe. Les feuilles aussi je les écoutais, avant leur chute, avec attention en vain. Elles se taisaient, immobiles et raides, on aurait dit du laiton, je parie que je l'ai déjà fait remarquer. Voilà pour les murmures de la forêt. De temps en temps j'actionnais ma corne, à travers l'étoffe de ma poche. Elle rendait un son de plus en plus étouffé. Je l'avais détachée de ma bicyclette. A quel moment? Je ne sais pas. Et maintenant, finissons. Allongé à plat ventre, me servant de mes béquilles comme de grappins, je les plongeais devant moi dans le sous-bois, et quand je les sentais bien accrochées, je me tirais en avant, à la force des poignets, heureusement assez vigoureux encore, malgré ma cachexie, quoique tout gonflés et tourmentés par un genre d'arthrite déformante probablement. Voilà en peu de mots comment je m'y prenais.

Nous descendîmes sur la route. C'était plutôt un sentier. J'essayai de m'asseoir sur le porte-bagages. Le pied de ma jambe raide voulait rentrer sous terre, dans la tombe. Je m'exhaussai au moyen du sac à dos. Tiens-la bien, dis-je. Ce n'était pas assez. J'ajoutai la gibecière. Ses bosses me rentraient dans les fesses. Plus les choses me résistent plus je m'acharne. Avec du temps, rien qu'avec mes ongles et mes dents,

je remonterais des entrailles de la terre jusqu'à sa croûte, tout en sachant très bien que je n'avais rien à y gagner. Et quand je n'aurais plus d'ongles, plus de dents, je gratterais le rocher avec mes os. Voici en quelques mots la solution à laquelle j'arrivai. La gibecière d'abord, puis le sac à dos, puis le manteau de mon fils plié en quatre, le tout solidement ficelé, avec les bouts de ficelle de mon fils, au porte-bagages et au pilier de la selle. Quant au parapluie, je me l'accrochai au cou, afin d'avoir les deux mains libres pour tenir mon fils à la taille, sous les aisselles plutôt, car j'étais finalement plus haut perché que lui. Roule, dis-je. Il fit un effort désespéré, je veux bien le croire. Nous tombâmes. Je ressentis une vive douleur au tibia. J'étais tout empêtré dans la roue arrière.

Aide-moi! criai-je. Mon fils m'aida à me relever. Mon bras était déchiré et ma jambe saignait. C'était la jambe malade heureusement. Qu'est-ce que j'aurais fait, en panne des deux jambes? Je me serais arrangé. C'était même peut-être un mal pour un bien.

Tout autre que moi se serait couché dans la neige, bien décidé à ne plus se relever. Pas moi. Je croyais autrefois que les hommes n'auraient pas raison de moi. Je me crois toujours plus malin que les choses. Il y a les hommes et il y a les choses, ne me parlez pas des animaux. Ni de Dieu. Une chose qui me résiste, même si c'est pour mon bien, ne me résiste pas longtemps. Cette neige, par exemple. Quoique à vrai dire elle m'appelât plus qu'elle ne me résistait. Mais dans un sens elle me résistait. Ça suffisait. Je la vainquis, en grinçant des dents de joie, on peut très bien grincer des incisives. Je m'y frayai un chemin, vers ce que j'aurais appelé ma perte si j'avais pu concevoir ce que j'avais à perdre. Je l'ai conçu depuis peut-être, je n'ai pas fini de le concevoir peut-être, on y arrive forcément avec le temps, j'y arriverai. Mais pendant le voyage je ne le concevais pas, en butte comme je l'étais à la malignité des choses et des gens et aux défaillances de ma chair. Mon genou, abstraction faite de l'accoutumance, ne me faisait ni plus ni moins souffrir que le premier jour. Le mal, quel qu'il fût, n'évoluait pas. Peut-on expliquer une chose pareille?

Samuel Beckett, *Molloy* (extraits). © Les Éditions de Minuit, 1951





Matthias Grünewald, *Retable de Issenheim* (détail)  
Vers 1512-1515, (d. r.)

# La puanteur du mal

Dans la dialectique olfactive du Bien et du Mal, l'envers du Bien parfumé, c'est le Mal puant: mal du Diable et du péché, de la maladie et de la mort, ou encore de la séparation et de l'aliénation.

Pour les Grecs, la même odeur nauséabonde se dégage des démons Harpies, messagères infernales, et des vautours aux plumes pourries qui fondent sur les chairs corrompues, et *si les vautours s'éjouissent à l'odeur putride des cadavres, ils haïssent tellement les parfums que jamais ils ne toucheraient à une bête crevée dont les chairs seraient couvertes d'aromates*. Odeur nauséabonde, *odeur de jeûne* marquant la disjonction provisoire des couples lors des Thesmophories (fête des semailles et des épouses légitimes, vouée à Déméter Thesmophore); puanteur extrême connotant la séparation définitive entre les sexes, lors des Lemniennes (commémoration de l'assassinat collectif des êtres de sexe masculin par les femmes de Lemnos, épouses délaissées en raison de leur odeur repoussante).

Alors même qu'elle signe la condition mortelle, l'odeur fétide de la putréfaction est source d'angoisse: *Après l'homme le ver, après le ver la puanteur et l'horreur*, dit saint Bernard. Pour échapper à l'horreur, il faut donc lutter sans relâche contre la décomposition des chairs; toutes les techniques d'assaisonnement et d'embaumement des corps, pratiquées de l'Égypte à Rome, témoignent de cet universel souci de conservation. Les cadavres embaumés seront alors prêts pour la résurrection et la vie éternelle, tandis que les viandes resteront plus longtemps comestibles...

Dans tout le monde prémoderne, la pourriture corporelle va de pair avec la corruption morale qu'elle dénonce: aux démons et vautours grecs dégoûtés par les parfums répondent, dans l'univers chrétien, les esprits repoussés par les senteurs fortes... D'où l'utilisation classique de fumigations aromatiques lors des séances d'exorcisme... Et pour la pensée païenne et magique, les parfums sont aussi des médicaments: Criton, Galien et Hippocrate les utilisaient ainsi, et celui-ci s'en servit même pour chasser la peste d'Athènes...

Ruth Scheps, *Les Dieux, l'amour, la mort*. Autrement n° 92, 1987

# Haillons

Le forçat rentre des travaux, qu'il effectue le plus souvent par mauvais temps, les vêtements transpercés et les souliers pleins de boue; il n'a pas où se sécher; il suspend une partie de ses habits près de son bat-flanc, et l'autre, encore mouillée, il l'étend sous lui en guise de literie. Son touloupe sent le mouton, ses souliers le cuir et la poix. Son linge imbibé de sécrétions épidermiques, humide, ignorant depuis longtemps la lessive, mélangé à de vieux sacs et des haillons pourrissants, ses chaussettes russes d'où monte une suffocante odeur de transpiration, l'homme lui-même qui, à son tour, ignore depuis longtemps le bain, plein de poux, fumant du tabac de dernier ordre, et souffrant d'un météorisme constant; son pain, sa viande, son poisson salé qu'il a souvent séché ici même, à la prison, les miettes, les petits morceaux, les os, les restes de soupe dans sa gamelle; les punaises qu'il écrase du doigt contre son bat-flanc – tout cela confère à l'air de la baraque une puanteur aigre et moite; il est archi-saturé de vapeur d'eau, si bien qu'au moment des grandes gelées, au matin, les fenêtres sont couvertes à l'intérieur d'une couche de glace qui obscurcit l'air; l'hydrogène sulfuré, les composés ammoniacaux et autres se mêlent à la vapeur d'eau et créent une ambiance qui, comme le disent les surveillants, vous « soulève le cœur ».

Anton Tchekhov, *L'Île de Sakhaline*, traduction Lily Denis. Cent Pages

**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*

# Paroles données à...

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

## ...Jean-Pierre Siméon

**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 Schiaretta, 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 apparente 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 dérégulation, 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, fait 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.



Alberto Giacometti, *L'Homme qui chavire*  
© Adagp, Paris 2009

## ... Laurent Terzieff

**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'anacoluthie et, bien sûr, la métaphore qui, selon Barthes, distingue l'écrivain 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'intention 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 chargées de questions existentielles, avec une critique sociale presque inexorable, c'est aussi la seule tragédie de Sophocle ou 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 roueries 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 délaissier. Il va s'y vouer totalement en s'enchaînant à quelques maîtres mots.

## ... Christian Schiaretti

**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. Quel que 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



Gustave Le Gray, *Le Brick au clair de lune*, vers 1856  
Paris Musée d'Orsay © RMN (Musée d'Orsay)/Béatrice Hatala

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 effondrements 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'œuvre, 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

Christian Schiaretti a mis en scène *Ajax et Philoctète* de Sophocle à La Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq, en 1987 et à la Comédie de Reims – dont il venait de prendre la direction – avec une reprise à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, en 1992.

λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἤδη,  
δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες.  
Χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον,  
καί μ' εὐπλοία πέμψον ἀμέμπτως  
ἔνθ' ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει  
γνώμη τε φίλων, χῶ πανδαμάτωρ  
δαίμων ὅς ταῦτ' ἐπέκρανεν.  
Χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς,  
Νύμφαις ἀλίσαισιν ἐπευξάμενοι  
νόστου σωτῆρας ἰκέσθαι.

Sophocle, (496 à 406 av. J.-C.). *Philoctète* (fin)

**Salut, terre de Lemnos au milieu des flots,  
fais-moi traverser la mer sans encombre  
jusqu'où me mène la grande Parque  
et les conseils de mes amis et la triomphante  
divinité qui en a décidé ainsi.**

**Partons tous ensemble  
et prions les nymphes marines  
de protéger notre retour.**

Traduction Jean Grosjean. Gallimard, bibliothèque de La Pléiade