

Tirésias

la Fédération
cie Philippe
Delaigue



TEXTE,
MISE EN SCÈNE
CRÉATION
MUSICALE

Philippe Delaigue
Philippe Gordiani

www.lafederation.net

Coproduction La Crière - scène Nationale d'Alsace,
Théâtre de La Renaissance Orléans - Lyon Métropole,
Avec le soutien de l'ADAM
et la participation artistique de l'ENSATT.

Compagnie conventionnée par la DRAC
et la Région Auvergne-Rhône-Alpes,
subventionnée par la ville de Lyon



Auvergne - Rhône-Alpes



ENSATT



TIRÉSIAS
Dossier pédagogique

Avec ce dossier, nous vous proposons de partir des contextes et processus de la création pour aboutir à la proposition de pistes de travail que l'on pourra éprouver avec les élèves, en amont et à la suite de la représentation.

Il ne s'agit pas tant d'une analyse que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de la pièce par l'enseignant et son exploitation en cours.

Résumé

Retranché dans son grenier, Tirésias, individu androgyne et sans âge aux discours désabusés, survit en compagnie de sa fille, rendant ses oracles pour quelques adolescents via internet.

Il ne songe qu'à quitter ce monde où les jeunes gens ne l'interrogent que sur des préoccupations futiles et accessoires jusqu'au jour où l'un d'eux, Léo, le consulte sur ses velléités de suicide.

Tirésias fait alors sortir le jeune homme de son monde d'écrans et de pixels, pour rejoindre celui de l'expérience et de l'incarnation théâtrale, où il va entrer dans la peau de divers personnages mythiques, de Narcisse à Phaéton, pour expérimenter diverses morts et surtout la vie.

1. L'avant spectacle

1.1 Des sources antiques au texte contemporain de Tirésias

Contextualisation

Philippe Delaigue, homme de théâtre

Genre(s)

Le texte mis à l'épreuve de la scène

1.2 La structure narrative

Séquençage narratif

Analyse

Construire un espace plurifonctionnel, la scénographie

1.3 Les personnages

Tirésias

Léo, le jeune homme

Mantô, la fille

2. Tirésias

2.1 Mise en scène sonore : une expérience musicale du monde

L'ombre d'Orphée

L'écoute

2.2 Métamorphoses

L'amour, la mort et le renouveau

L'homme comme fragment de la nature

Théâtre dans le théâtre

3. Autour du spectacle

3.1 L'affiche : analyse d'image

3.2 A voir et à entendre

3.3 Bibliographie

1. L'avant spectacle

1.1 Des sources antiques au texte contemporain de Tirésias

Long poème épique de 12 000 vers, *Les Métamorphoses* d'Ovide comporte près de 250 légendes. De cette œuvre foisonnante, fondement de la culture occidentale écrite en l'an 1 de notre ère, Philippe Delaigue a fait œuvre théâtrale qui parle à nos contemporains. Des *Métamorphoses* d'Ovide au texte de *Tirésias*, qu'est-ce qu'adapter ?

Contextualisation

Lorsqu'Ovide écrit *Les Métamorphoses*, la civilisation romaine passe de République à Empire, avec le règne d'Auguste. Avec son règne débute une période de stabilité, la Pax Romana. L'œuvre d'Ovide décrit et célèbre la création de l'univers jusqu'à l'apogée de l'empire romain, et s'inscrit dans un mouvement esthétique de célébration de la civilisation romaine, héritière de la Grèce. Le *Tirésias* d'aujourd'hui s'inscrit dans le contexte contemporain. Notre civilisation occidentale, héritière de Rome, mais aussi abreuvée d'autres influences, ne saurait aborder les mythes et métamorphoses de manière identique.

Ainsi peut on prendre pour exemple l'histoire d'Iphis et Ianthé¹ pour illustrer ce fait.

Iphis, née fille, est déguisée toute son enfance en garçon pour dissimuler son sexe à son père, celui-ci refusant d'élever un enfant de sexe féminin. Amoureuse de la fille qui lui en destinée en mariage, Iphis est finalement transformée en homme par les dieux dans la version ovidienne, et peut célébrer ses noces avec Yanthé sans contrevenir aux règles de la société dans laquelle elle vit. Le texte de Philippe Delaigue présente une issue toute différente, à la fois plus dramatique, plus actuelle et moins normative de ce mythe : Iphis se suicide non sans avoir au préalable révélé sa véritable identité sexuelle à son père².

Là où l'ordre du monde est établi par les dieux chez Ovide, il n'est pas de transcendance dans le texte de Philippe Delaigue et la société des hommes, seule, dicte ses propres lois et ses interdits de manière arbitraire, jusqu'au chaos.

Cette histoire d'homosexualité féminine fait aussi l'objet d'une adaptation sous forme de comédie par Isaac de Benserade, en 1634. Représentée à l'Hôtel de Bourgogne, cette pièce aborde de façon étonnamment frontale la relation entre deux femmes puisque qu'Iphis n'est métamorphosée en homme qu'*après* et non *avant* sa nuit de noces avec Ianthé :

IPHIS

*J'oubliais quelquefois que j'étais fille,
Je ne reçus jamais tant de contentements*

IANTE

*il faut que je l'avoue ;
Ce mariage est doux, j'y trouve assez d'appas
Et si l'on n'en riait, je ne m'en plaindrais pas*

C'est ainsi qu'à chaque époque, l'auteur d'un texte influence autant, qu'il n'est influencé lui-même par l'idéologie de son temps.

¹ Dernière histoire du chant 9 des *Métamorphoses* d'Ovide

² Notons qu'en France, chaque année, 30% des homosexuel(le)s de moins de 25 ans tenteraient de se suicider, d'après un rapport rendu au Sénat en 2013.

Philippe Delaigue, homme de théâtre

Sa formation et sa culture, Philippe Delaigue les a acquises au théâtre : «En échec scolaire, j'ai conjugué la difficulté de quitter le lycée à 16 ans et la chance d'intégrer au même âge une compagnie de théâtre professionnelle ».

Admis au conservatoire de Lyon à 17 ans, renvoyé un an plus tard, il est ensuite admis à l'École supérieure du Théâtre National de Strasbourg, qu'il quitte à 20 ans pour réaliser sa première mise en scène à Lyon avec sa compagnie TRAVAUX 12, qui deviendra quelques années plus tard la Comédie de Valence - Centre Dramatique National Drôme-Ardèche.

Avant 30 ans, Philippe Delaigue a déjà travaillé comme metteur en scène sur des textes d'Enzo Cormann, Oscar Milosz, Patrick Gorasny, Maurice Maeterlinck, Lu Xun, Karl Kraus, Georges Perec, Carlo Goldoni. Ses pièces sont jouées au TNP, aux Célestins, au Point du jour, dans des lieux improbables aussi, dans toute la France sur de longues tournées et à Paris, au Théâtre de la Bastille, de l'Aquarium, à Malakoff ou au Théâtre Ouvert...

Durant la même période, il joue dans des mises en scène de Richard Foreman, Jean-Marie Villégier, Chantal Morel, Christophe Pertou, Daniel Benoin, Sylvie Mongin, Michel Véricel... Il écrit et monte «La Retraite d'Eugène» (jouée 150 fois) et «l'Exil de Jacob».

C'est à 30 ans qu'il devient assistant de Roger Planchon, connu comme artisan fervent de la décentralisation théâtrale.³ Fort de ses nombreuses entreprises et de son parcours, Philippe Delaigue est désigné pour succéder à P. Goyard à Valence. C'est dans cette ville, et les départements de la Drôme et l'Ardèche qu'il implante sa compagnie et fonde le Centre Dramatique National de Valence, La Comédie.

Durant cette période, il continue de monter des mises en scène de Thomas Bernhard, Bertolt Brecht, François Rabelais, Gustave Flaubert, René Daumal, Andreï Platonov, Serge Valletti, John Millington Synge, Marieluise Fleisser, Jean-Luc Lagarce, Jean Racine, Rodrigo Garcia, Marion Aubert, Lancelot Hamelin, Eschyle, Sophocle, Sénèque, Pauline Sales et F.S Fitzgerald. Déjà, il travaille avec de nombreux musiciens : Riccardo Del Fra, Jean-Marc Padovani, Jean-Marie Machado, Le Quatuor Debussy. Plusieurs de ses spectacles auront la chance de connaître des tournées de plus de cent représentations dans le monde.

Il fonde le projet global de la Comédie de Valence : commandes à des auteurs et metteurs en scène, mise en place de la Comédie Itinérante (tournées dans les villages de Drôme et Ardèche), mise en place d'un projet global de formation (école de la Comédie, jumelages, studio...) mise en place de conventions à l'hôpital, maison d'arrêt...

Après 15 ans d'implantation à Valence, il laisse la place dans cette ville à d'autres aventures, et se donne la chance de nouveaux horizons en créant La Fédération à Lyon.

Les spectacles de cette compagnie sont le reflet de cette carrière entre pièces citoyennes et spectacles d'inspiration plus personnelle avec «Le bonheur des uns» (avec le Quatuor Debussy), «L'opéra de 4 sous» avec Johanny Bert, «Cahiers d'histoires #1, #2, #3» (France, Maghreb, Afrique de l'Ouest) de 2008 à 2015 qui tournent dans les lycées du monde, «A l'ombre», de Pauline Sales, «Bientôt la nuit» (récital Kurt Weill), «Le grand ensemble 1 et 2». Ces deux «Grands ensemble» témoignaient, à travers des commandes passées à de jeunes auteurs, de la crise du vivre ensemble dans des cités. Avec *Hors Jeu* en 2014, il renoue avec Enzo Cormann comme auteur et le met en scène dans son propre texte sur le parcours catastrophique d'un chômeur longue durée. Il est parallèlement à son activité de création à la tête du département «Acteurs» de l'ENSATT, où il enseigne toujours.

³ Ce mouvement qui vise à rapprocher le théâtre du peuple alors qu'il était jusqu'alors un divertissement parisien, dynamise et politise fortement la création théâtrale qui devient foisonnante en gagnant tous les territoires de la France.

Genre(s)

Le texte de *Tirésias* emprunte aux *Métamorphoses* sur le fond comme dans la forme.

Le souffle épique, à travers les actions exceptionnelles, héroïques et merveilleuses, reste en effet l'un des ingrédients de *Tirésias*.

De plus, l'épopée implique la reproduction de procédés oraux, ceux de l'aède originel, qui accompagnait ses récits de musique. C'est aussi une dimension forte de la pièce.

Les rapprochements avec l'épopée s'arrêtent cependant là. Le style par exemple, qui se doit d'être élevé dans l'épopée se transforme dans *Tirésias* dans un registre de langue courant voire bas. Les batailles et les guerres que se livrent les personnages ne sont pas magnifiées comme dans l'épopée mais ridiculisés, ou montrés comme des événements barbares et sans gloire (voir l'histoire de Caénis). Enfin, le narrateur épique adhère à son histoire, tandis que le texte de Philippe Delaugue procède presque constamment par ironie. Cette réécriture parodique, par le traitement léger de ses modèles, établit une distance entre le sujet et la manière de le traiter : il n'est pas possible de s'arrêter au premier degré.

La parodie donne une unité de tonalité à l'ensemble du texte, qui emprunte également à d'autres genres littéraires, comme le conte.

Celui-ci se définit généralement par sa structure narrative, mise en lumière par les travaux de Vladimir Propp⁴ : un héros ou une héroïne, subissant un malheur ou un méfait, doit traverser un certain nombre d'épreuves et de péripéties, qui souvent mettent radicalement en cause son statut ou son existence, pour arriver à une nouvelle situation stable, très souvent l'établissement d'une nouvelle vie. Selon les cas, le conte peut combiner de très nombreux éléments, se répéter, et peut être aussi complexe que long.

Ce schéma correspond souvent, pour les personnages, au passage de l'enfance à l'âge adulte, et notamment à la découverte de la sexualité. Les psychanalystes y voient l'expression organisée de fantasmes, et des récits de transformations du héros permettant d'atteindre une conscience supérieure, aidant à la construction de la personnalité.

L'irruption du mystique dans le quotidien propre au genre du conte infuse le texte de *Tirésias*. Tous les récits partent au départ de "l'existence d'un ordre social manifesté par la distinction entre les classes d'âge". Puis des phénomènes se produisent : ce sont les "transformations actanciennes"⁵, des métamorphoses réelles (vieillesse ou croissance) ou imaginaires, d'homme en animal (comme dans l'histoire d'Actéon⁶ transformé en cerf), d'animal en être humain (*La Belle et la Bête*), ou d'être humain en végétal (Daphné métamorphosée en laurier-rose⁷), de végétaux en objets (la citrouille de *Cendrillon*).

Enfin, le conte comme l'épopée se définit par le pacte passé entre le narrateur et son auditoire. Ces derniers acceptent de croire à l'univers merveilleux et à ses lois, d'entrer avec le spectacle dans un monde second. Ce monde où les héros sont des figures plus que des êtres, où les distances et le temps varient, où toutes sortes de créatures peuvent se manifester.

⁴ Vladimir Propp (1895-1970), *La Morphologie de conte* (1928). Cette œuvre s'applique à un corpus d'une centaine de contes du folklore russe. Propp y distingue l'unité de mesure du conte qui est pour lui "l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue". Il définit ainsi trente et une fonctions telles que l'éloignement des parents, le méfait ou le manque, la tâche difficile ou le combat (contre un adversaire redoutable).

⁵ Concept développé par Algirdas Julien Greimas, dans *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966.

⁶ Chant 3 des *Métamorphoses* d'Ovide

⁷ Chant 1 des *Métamorphoses* d'Ovide

Le texte mis à l'épreuve de la scène

Enfin, le texte de Philippe Delaigue, écrit pour la scène, est modelé aux contraintes et forces de l'art dramatique. Au théâtre, le texte est un ingrédient essentiel mais qui ne se suffit pas pour faire spectacle.

Art tant visuel qu'auditif, le théâtre impose un rythme au texte qui devient discursif, introduit des contraintes quant à la distribution des rôles, à la durée du spectacle. De l'art de la scène naît un texte qui fait la part belle au corps des acteurs, à la musique, aux costumes, à la scénographie, pour prendre en charge le récit. C'est ainsi que l'auteur metteur en scène se permettra de modifier le texte au fur et à mesure des répétitions, en le mettant à l'épreuve de la scène.

Déjà, *Les Métamorphoses* sont sources d'innombrables œuvres lyriques, de Lully à Gluck et Grétry en passant par Haendel, Dittersdorf ou Rameau. Ballets et opéras, qui se prêtent particulièrement bien au merveilleux, s'emparent également du conte, donnant lieu des compositions célèbres comme *La Belle au Bois dormant* par Stravinski, *Cendrillon* par Prokofiev ou *Ma mère l'Oye* de Ravel.

A partir du XX^e siècle, le merveilleux théâtral se voit dépouillé de tous ses trucs, et de son public, au profit du cinéma. En effet, que peut la scène face aux possibilités infinies qu'offrent les effets spéciaux du numérique et de l'écran ?

Tirésias en cela donne une piste de réflexion : lorsqu'au début de la pièce, les personnages s'entretiennent via skype, le temps est arrêté, l'action est comme figée. Seuls les visages de Tirésias et Mantô apparaissent, éclairés par la lumière produite par l'écran. Le temps de l'écran et du magnétophone sont des temps « morts » où l'individu vit une autre vie, non dans le monde matériel que son corps habite mais projeté dans le temps numérique. Dans l'arrière-monde numérique, les possibilités de vivre de fictions sont multiples et riches, mais toujours, elles obligent l'individu à se couper du monde qu'il habite, en mettant son corps au repos, assis devant un écran. C'est en expérimentant, avec leur corps dans le monde de la scène que Léo et Tirésias parviennent finalement à retrouver le chemin de la vraie vie.

La matérialité de l'art théâtral, avec ses corps des acteurs qui partagent le même espace temps que le spectateur en fait un monde d'expériences où il n'est pas besoin de se retrancher du monde pour s'imaginer et se rêver d'autres vies.

PISTES DE TRAVAIL

- Entre la succession de récits mythiques chez Ovide et dans la pièce *Tirésias*, l'enjeu du récit est-il resté identique ou a-t-il subi des variations ? Minimales ou radicales ? Lesquelles ?
- À quels genres littéraires peut-on rattacher *Tirésias* ? Conte ? Fantastique ? Drame ? Comédie dramatique ? Chercher comment les faits et leur traitement font songer à certains genres ? S'y conforment-ils ? Qu'est-ce que cela crée pour le spectateur ? Confort de l'habitude ? Malaise ? Agacement ? Amusement ?...
- La situation politique en vigueur à l'époque d'Ovide et la notre ont-elle une influence sur l'œuvre ? En quoi peut-on dire que *Les Métamorphoses* restent actuelles ?

1.2 La structure narrative

Séquençage narratif

Situation initiale

La pièce s'ouvre sur Tirésias, qui répond aux questions d'adolescents par écrans interposés. La séance de voyance se termine lorsqu'un jeune homme, Léo, questionne Tirésias sur son identité. Intervient alors Mantô, énième fille de Tirésias, qui actionne un magnétophone pour raconter le parcours de Tirésias.

Premier récit enchâssé : L'histoire de Tirésias

Il vit depuis l'antiquité grecque, a expérimenté les deux sexes, a été aveuglé par les dieux en contrepartie de quoi, il a aussi été doté du pouvoir de divination et d'une longue vie, qu'il traîne désespérément.

Léo confie alors qu'il voudrait mourir. Tirésias, qui lui aussi rêve de mettre fin à sa trop longue vie, propose à Léo de l'aider à expérimenter, avec lui, diverses vies et morts. Entrée en scène de Léo qui rejoint alors Tirésias et Mantô.

Passage à l'acte : les héros mis à l'épreuve.

Deuxième histoire enchâssée : Narcisse et Echo, un suicide d'amour.

Echo aime Narcisse qui aime Narcisse. Il se suicide.

Léo refuse de mourir d'amour.

Troisième histoire enchâssée : à son grand étonnement, Phaéton découvre que son père ne serait autre que le soleil, Phébus. Pour lui prouver sa paternité, Phébus lui propose de lui offrir tout ce qu'il désire. Mais Phaéton, au mépris des risques encourus, demande à conduire le char du soleil. Phaéton échoue finalement, emportant le monde entier, détruit et embrasé. Mort d'orgueil.

Léo refuse de mourir d'orgueil et d'emporter la Terre entière dans sa chute.

Quatrième histoire enchâssée : une fille déguisée en garçon, Iphis, doit épouser la belle Yanthé. Cet amour impossible la pousse à se suicider en se jetant du haut d'une falaise après avoir révélé à son père son véritable sexe.

Transformation d'Iphis en oiseau. Atterrissage sur la plage en une autre fille, Caenis.

Cinquième récit enchâssé : Caénis, violée, se transforme en soldat Caénée.

La guerre contre elle fait rage, elle finit transformée en ile par les combats.

Mais s'envole des décombres un oiseau, Célyx (Mantô prend en charge le récit).

Sixième récit enchâssé : Célyx, marié à Alcyonée part en mer rencontrer un oracle pour s'assurer de leur amour éternel, il meurt englouti.

A la faveur d'une apparition du mort, ils se transforment tous les deux en oiseaux.

Mantô et Léo ont disparu de la scène, laissant Tirésias seul face à lui-même. Lui aussi aimerait disparaître, devenir oiseau.

Situation finale

Léo et Mantô disparaissent ensemble. Zeus et Héra libèrent Tirésias de lui-même.

Analyse

Entre toutes ces séquences, les allers retours entre l'histoire cadre et chaque récit enchâssé assure une cohérence tout en rompant régulièrement l'illusion théâtrale par des commentaires sur l'action. Le narrateur vit l'histoire et la commente, permettant ainsi une évaluation et une mise à distance critique du récit. Les comédiens incarnent à la fois leur rôle cadre, et celui de l'histoire enchâssée (Léo incarne par exemple Phaéton, Caénis, Narcisse, Célyx).

Il ne s'agit pas d'une juxtaposition d'histoires diverses mais d'un ensemble cohérent construit sur la thématique de la mort et de l'amour. Par le procédé de l'enchâssement, ces motifs s'emboîtent les uns dans les autres. Les motifs d'action psychologique représentent "la juxtaposition d'un certain nombre de séquences qui se superposent, se nouent, s'entrecroisent, s'anastomosent à la façon des fibres musculaires et des liens d'une tresse" (Claude Brémond)⁸.

Les récits enchâssés sont joués par des personnages eux-mêmes, ainsi la forme et le fond se mêlent et ces récits mis en abyme sont le moyen de confondre le niveau de l'histoire racontée et le niveau de l'action première.

Car ces histoires enchâssées résonnent bien sûr avec celle des personnages cadre et nourrissent leur expérience et leur vision du monde.

Par sa structure même en fractale, le récit postule qu'en chaque être humain existe une infinité de possibilités, qu'en chaque être humain loge l'humanité toute entière.

Cette forme suggère également que les mythes que nous avons hérités de notre passé nourrissent notre identité et fait de leur transmission une expérience existentielle et un jeu à la fois, car Tirésias n'est pas seul à raconter et transmettre ses histoires, Léo et Mantô sont partie prenante de l'action. Loin de se contenter de recevoir passivement la leçon, ils l'expérimentent.

Construire un espace plurifonctionnel, la scénographie

Le décor de Tirésias contribue au déploiement de cette structure baroque et doit pouvoir à la fois accueillir le récit cadre contemporain et les histoires merveilleuses, c'est pourquoi il est atemporel. Il recèle d'objets d'hier et d'aujourd'hui qui cohabitent. Le choix du grenier relève à la fois du respect de la tradition autour du personnage de Tirésias : il peut servir à observer le vol des oiseaux. Aux débuts de la pièce, les oiseaux sont morts, empaillés. Le grenier va, au fur et à mesure de l'avancée de l'action, prendre toute sa dimension de lien avec le ciel et le rêve qui relie Tirésias à son passé et à sa mort future.

PISTES DE TRAVAIL

- Parcourir la succession des séquences en s'interrogeant sur ce qu'attend le spectateur : le jeune homme échappera-t-il à ces pensées suicidaires ? Comment ? Tirésias parviendra-t-il à trouver la paix ? Comment ?
- Quelle est l'intrigue principale de la pièce ? Il importe de faire distinguer les aventures contées, et celle des personnages de premier plan : Tirésias et Léo. C'est évidemment celle-ci qui est principale, comme le montre la construction générale de la pièce. Les histoires de Narcisse, Phaéton, Iphis, Caénis et Célyx étant enchâssées dans celle de Tirésias et Léo.

⁸ En se proposant de dégager une véritable "logique du récit", Claude Brémond (1929) regroupe les fonctions de Propp en un petit nombre de séquences narratives, caractérisées chacune par une unité d'action, dont les structures peuvent se multiplier à l'infini en s'articulant autour de trois moments clés, "comme le jeu de Meccano dans la caisse de jouets d'un enfant".

Les personnages

Tirésias (en grec ancien Τειρεσίας / *Teiresias*)

Il est l'un des devins les plus célèbres de la mythologie grecque. Grand prêtre d'Apollon à Thèbes, conseiller de Cadmos, il est connu pour sa clairvoyance malgré sa cécité et pour avoir vécu sept ans durant dans un corps de femme. Les œuvres qui nous sont parvenues de l'Antiquité présentent plusieurs versions sur sa cécité. La pièce écrite par Philippe Delaigue a repris à son compte le récit d'Ovide : deux serpents que Tirésias dérange alors qu'ils s'accouplent. Il est alors transformé en femme puis de nouveau en homme sept ans plus tard. Et c'est à la faveur d'une dispute entre Héra et Zeus sur le plaisir sexuel que prennent hommes et femmes que le couple divin consulte Tirésias sur son expérience. Sa réponse met Héra en rage. Elle le rend aveugle, puis, en guise de compensation, lui offre le don de divination.

Il existe une autre histoire : Tirésias aurait surpris la déesse Athéna nue, elle l'aurait alors puni en le rendant aveugle. Pour adoucir son châtement, elle lui purifie les oreilles, ce qui lui permettra de connaître le futur en écoutant le chant des oiseaux. Dans les deux versions, l'art divinatoire est une consolation offerte par les dieux après châtié sévèrement.

On retrouve le personnage à Thèbes, où il exerce ses talents. Dans les pièces d'Euripide (dans *Les Bacchantes* : il conseille d'instaurer le culte de Dionysos à Thèbes, dans *Les Phéniciennes*, ses conseils aident les Thébains à gagner la guerre), dans *Oedipe Roi* de Sophocle, il refuse de dénoncer Œdipe, dans le chant XI de l'*Odyssée*, Tirésias apparaît à Ulysse depuis le royaume des morts, muni d'un sceptre d'or : toujours, il est le sage consulté par les puissants.

Philippe Delaigue a choisi d'imaginer un Tirésias contemporain lassé de sa trop longue vie – il assiste toujours aux mêmes erreurs -, et déchu socialement – il ne conseille plus qu'une poignée de gamins -. Son art divinatoire même apparaît ridicule au début de la pièce, lorsqu'il utilise la tyromancie, en mangeant du fromage pour prédire le futur déménagement de Kevin, l'un des adolescents. Riche d'une sagesse toujours ironique, irrévérencieux et se moquant des convenances, il apporte l'humour qui permet aux spectateurs de prendre de la distance et de rire de sujets dramatiques tels que la mort.

C'est en transmettant son savoir, en racontant des histoires de morts à Léo que Tirésias berce sa propre peine de personnage, d'abord, puis, qu'il sort du piège de l'éternel recommencement.

Le jeune homme, Léo

Face à la transmission d'un héritage que représente Tirésias, Léo serait-il une figure de la transgression ?

La figure de l'adolescent n'a eu de cesse d'inspirer les fictions, car c'est un personnage au potentiel romanesque fort dont découle une riche généalogie de représentations. Cet âge est souvent désigné comme celui d'une crise identitaire, d'une certaine violence sociale, sexuelle et familiale. *Tirésias* n'évite pas la violence, bien au contraire (voir l'histoire de Caénis par exemple), mais cette violence est mise à distance par le jeu de rôles à l'œuvre dans la pièce. Jamais on n'oublie que Léo *joue* Caénis. Le personnage d'adolescent n'est jamais enfermé dans une perspective combative et rebelle uniquement. Le conflit mis en évidence entre Léo et sa figure paternelle à travers l'histoire de Phaéon constitue un terrain propice à la revendication identitaire mais celle-ci est traitée sur un mode léger, avec une telle surenchère dans le récit que la crise se résout vite : Léo ne saurait vouloir de cette vie, ni de cette mort.

Les rares affrontements entre figure paternelle et fils restent mineurs et n'appellent pas de conséquences dramatiques. Les quelques velléités de transgression de Léo restent tout à fait mineures et inoffensives.

Mantô

La fille de Tirésias existe dans la littérature gréco-latine. Euripide, Pausanias, et Virgile l'évoquent ; ainsi que plus tard, Dante dans l'Enfer de sa *Divine Comédie*. Mais bien peu en est dit. Mantô se définit dans la pièce comme un précieux adjuvant de Tirésias : elle l'incite à compiler tout son savoir et canalise l'énergie antisociale de son père. Cette Mantô est une 120^e version du personnage, puisqu'elle, contrairement à Tirésias, est mortelle. Son personnage évolue constamment au cours de la pièce à la faveur de la rencontre avec Léo, et des aventures auxquelles elle prend part.

Elle entre en scène vêtue comme une vieille pie, ressemblant davantage à ses oiseaux empaillés qu'elle affectionne tant qu'à une jeune fille. Incarner les rôles des *Métamorphoses* transforme peu à peu son apparence d'abord, affublée qu'elle est de signes extérieurs de féminité et de séduction. Mais c'est surtout à travers les péripéties de la pièce et sa rencontre avec Léo qu'elle prend de l'épaisseur et finit même par devenir le moteur du déroulement de l'action.

PISTES DE TRAVAIL

- L'un des points de départ de nombreuses fictions est la rencontre de deux personnages que rien ne destinait à se rencontrer, comme la bergère et le prince dans les contes. En quoi est-ce le cas ici ?
- Qu'est-ce qui oppose radicalement Tirésias et le jeune homme ? Depuis l'éducation, l'expérience, jusqu'à leur nature même : un être humain et un demiurge !
- Qu'est-ce qui les réunit ?
- Cherchez, dans les livres que vous avez lus, les fictions que vous connaissez, des relations comparables à celle de Tirésias et Léo. Sur quoi sont-elles fondées ?
- Tirésias raconte des aventures qu'il dit avoir vécues, ou vues mais qu'en savons-nous ? Imaginons que Tirésias ne soit qu'un personnage de l'imaginaire des écrivains... Et écrivons à notre tour une autre version de ses transformations et de sa vie !

2. Tirésias

2.1 Mise en scène sonore : une expérience musicale du monde

A l'origine de cette création, Philippe Delaigue et Philippe Gordiani nourrissaient le projet conjoint de créer un spectacle qui fasse une large part au son dans la prise en charge de la narration. Contrairement au théâtre, au cinéma, à la peinture, aux arts visuels, la musique n'est pas un art de la *représentation* du monde.

Le son est constitutif de la réalité, il n'en est pas un filtre, par opposition à l'image, qui est toujours une interprétation du réel.

Le son est pourtant bien moins investi par nos sociétés que l'image. Mettre le son et la musique au centre de la création et du récit du monde, c'est une manière de réinvestir ce champ de l'expérience, de l'affiner en le cultivant, pour rendre au spectateur une plus large part de son être au monde.

L'ombre d'Orphée

Personnage des *Métamorphoses* d'Ovide⁹, que l'on retrouve aussi chez Cicéron, Aristophane ou Virgile, Orphée se trouve en quelques sortes aussi - en creux - tout au long de la pièce. Si son histoire n'est pas racontée, ce personnage mythique de poète musicien hante la création de *Tirésias* : donner les paroles aux pierres, aux animaux, faire voir le réel et raconter le monde à travers le son. Orphée, dans l'antiquité, a fait l'objet d'un culte, l'orphisme, qui postulait la palingénésie, le retour à la vie des éléments de la nature. Tous les êtres, à leur mort, reprennent d'autres formes d'existence, d'humain à animal ou plante. Dans ce cycle toujours recommencé, les composants de la vie s'échangent, se redistribuent après la mort :

« Il existe une antique tradition, dont nous gardons mémoire, selon laquelle les âmes arrivées d'ici existent là-bas [dans l'Hadès, l'au-delà], puis à nouveau font retour ici même et naissent à partir des morts. S'il en va de cette façon, c'est à partir de ceux qui moururent un jour que les vivants naissent à nouveau, (...) les vivants ne proviennent d'absolument rien d'autre que des morts. (...) Ce point, ne l'examine pas seulement à propos des hommes, mais aussi à propos de tous les animaux, de toutes les plantes et, plus généralement, de toutes les choses comportant un devenir »

Phédon, Platon

La musique se prête particulièrement au récit des *Métamorphoses* : elle donne accès à l'invisible des métamorphoses de la matière, à l'invisible du vivant à l'œuvre dans son mouvement.

⁹ Ovide, *Les Métamorphoses* (Livre X)

L'écoute

Sans doute est-ce en raison de cette même dimension virtuelle que le vocabulaire traditionnel de l'analyse de la fugue utilise des termes comme « sujet », « réponse », « exposition », « discussion » et « sommaire », et que, à l'époque baroque, les théoriciens ont été nombreux, je pense notamment à Mattheson (1739), à tenter de retrouver dans la musique de son époque les différents moments du discours rhétorique.

Kühl définit le principe de la narrativité musicale à la fois comme notre pulsion intérieure à donner une cohérence à une expérience et le fait de donner un sens à une série d'événements sonores (Kühl 2008 : 210-211).

Il arrive souvent qu'à l'écoute de la musique, l'auditeur ne pense pas à ce qui lui arrive aux oreilles. Ou peut être ne sait il pas à quel point il y pense. Car pendant qu'il entend, toutes sortes de pensées défilent dans sa tête. A ce titre, il faut bien noter à quel point la musique rend l'esprit libre et donne du champ aux pensées de l'auditeur : écouter dispose au monde en même temps qu'à soi-même.

Comparée à la vue, l'écoute génère une autre forme d'attention, plus active et créative, puisque l'auditeur puise en lui-même pour construire ou déconstruire le sens.

Paradoxalement, le personnage de Tirésias, aveugle, est celui qui voit mieux le monde. Parce qu'il l'entend.

« Il y a un monde que l'écoute révèle et que l'œil ne peut voir. La vue est l'organe des surfaces et des formes, l'organe de ce que le jour manifeste et de ce que par là même il cache. Le jour n'est pas qu'une clarté portée sur les choses, il est quelque chose du monde, un de ses moments, celui où il se résout en sa surface, où il n'est plus que peau, épiderme. La nuit le rend à sa transparence et révèle à l'oreille une profondeur jusque là inaperçue parce qu'invisible. Pour qui sait écouter, les surfaces et les formes se rompent et s'effacent. Ce qui demeure, ce sont des textures : le monde en sons résolu. »¹⁰

PISTES DE TRAVAIL

- Etudier comment la musique prend le relais de la parole ou du visuel lorsque ceux-ci sont ou deviennent impossibles ou inefficaces.
- L'ensemble des aventures sont elles toujours racontées de la même façon ? Montrer que le metteur en scène et le créateur sonore ne plaquent pas un style univoque sur tout le spectacle, mais utilisent à chaque nouvelle aventure de nouveaux instruments ou procédés sonores.

¹⁰ Bastien Gallet, « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique », *Le Portique*, 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 29 février 2016. URL : <http://leportique.revues.org/207>

2.2 Métamorphoses

Récompense ou punition ? La métamorphose ne fonctionne pas toujours de manière univoque au cours de la pièce. Loin de se placer sur le seul terrain du truc scénique ou de la morale, la métamorphose traduit plus largement dans *Tirésias* une esthétique, une vision du monde.

L'amour, la mort, le renouveau

L'amour est l'une des thématiques majeures de *Tirésias*. Il représente souvent l'élément conduisant à la transformation des personnages. L'amour métamorphose l'être humain qui ne se reconnaît plus (comme Narcisse, qui en se connaissant se divise). En quelques sortes, la naissance du sentiment amoureux correspond à un type de métamorphose naturelle qui précède la métamorphose surnaturelle.

Mais l'amour tel qu'il apparaît dans la pièce n'est pas le sentimentalisme romantique que l'on se représente souvent dans la culture de masse. Il s'agit dans la pièce d'une force puissante, déstabilisante, un amour-désir ou pulsion qui l'emporte sur les conduites raisonnables. Il peut être brutal et mène selon les cas à la poursuite amoureuse (histoire de Narcisse et Echo), à la mort (histoire de Céyx). Dans la pièce, l'amour se présente comme une expérience brève, violente et parfois soluble dans la mort.

Si amour et mort se lient si étroitement dans la pièce, c'est aussi au travers de la métamorphose. La métamorphose est une manière d'échapper à la vie sans mourir, ou d'échapper à la mort sans véritablement vivre : il s'agit d'une sorte d'entre-deux. La métamorphose permet d'échapper à une douleur trop grande du protagoniste prêt à se tuer. Contrairement au conte où la métamorphose met à l'épreuve le héros, la métamorphose en oiseau symbolise la libération au moment du dénouement.

L'homme comme fragment de la nature

Dans *Tirésias*, les métamorphoses concernent en effet toujours des hommes transformés en oiseaux. Pourquoi ce choix ? Cet animal en particulier ?

« *Ce qui est beau chez l'oiseau, primitivement, c'est le vol. Dans le règne de l'imagination, le vol efface l'oiseau*¹¹ ». Comme inducteur de mouvement, l'oiseau représente la figure emblématique de la métamorphose. Dans l'interprétation psychanalytique, l'oiseau est l'image du passage à une intégration supérieure. La métamorphose est celle des puissances cachées en chacun. Lorsque cède le moi névrotique, apparaît dans tout son éclat le nouvel être, libre. Ne dit-on pas, et ce dans de nombreuses langues, « libre comme l'oiseau » ? Nombreux sont les oiseaux fabuleux, oiseaux d'or ou de feu qui peuplent la littérature, ces humains métamorphosés, princes aux ailes bleues, femmes-cygnes, frères corbeaux... Parmi ces oiseaux, le plus reconnaissable est l'Oiseau bleu. Il apparaît sur le bord de la fenêtre et chante pour éveiller l'âme. Il subit des épreuves et peut se blesser cruellement, mais n'abandonne jamais.

La métamorphose des personnages humains en oiseaux témoigne également d'une certaine forme de continuité entre l'homme et son environnement. L'homme y est fragment de la nature et la métamorphose, manifestation du mouvement perpétuel de l'univers. Elle confirme que rien n'est fixe, que le mouvement entraîne tout. C'est le changement qui domine le monde et non la mort. Les transformations ne sont pas anecdotiques ou seulement ludiques, elles mettent en scène un phénomène universel.

¹¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, p.80.

Si les théories telles que l'orphisme ou le monisme¹² existaient au temps d'Ovide déjà, la théorie de l'évolution de Charles Darwin a confirmé qu'il existe une différence de degré seulement et non de nature entre les hommes et les animaux.



Figure 1 M. C Escher

¹² Le monisme est une conception métaphysique défendant la thèse selon laquelle tout ce qui existe – l'univers, le cosmos, le monde – est essentiellement un tout unique, donc notamment constitué d'une seule substance. Les poissons, les fleurs, les pierres relèvent d'une seule et même matière. Les hommes sont des agencements de matière, une matière qui constitue aussi le reste du monde. Le monisme s'oppose à toutes les philosophies dualistes, qui séparent monde matériel ou physique et monde psychique ou spirituel. Ainsi, le monisme s'oppose au dualisme platonicien, cartésien, monothéiste.



Figure 2 : Léon Bakst, projet de costume de l'oiseau de feu de Stravinski

Le théâtre dans le théâtre

Les métamorphoses contaminent la pièce par un procédé théâtral : les acteurs jouent plusieurs rôles, mettant l'accent sur le changement et la fluidité des états, questionnant l'identité et insistant sur sa fragilité : les hommes sont des êtres de passage, dans un univers qui le précède et lui survivra. L'alternative à la mort n'est pas l'immortalité dans l'au delà mais la transformation. Dans la pièce, l'immortalité est surtout assurée par la mémoire, la renommée et l'art. C'est en effet à travers les œuvres de l'esprit humain que Tirésias nous est parvenu malgré les siècles.

« *Le monde entier est un théâtre*¹³ », si l'on en croit Shakespeare. Dans la tradition théâtrale, le *theatrum mundi* a longtemps visé à légitimer l'ordre social par la transcendance divine (chacun doit jouer le rôle que lui attribue dieu dans cette comédie avant de rejoindre le vrai monde de l'au delà). Ce procédé vise une tout autre logique dans *Tirésias*. Le personnage de Tirésias incarne au contraire une forme de fluidité identitaire, d'indétermination que lui seul a fini par limiter, comme on l'apprend au dénouement de la pièce.

Les situations jouées, les rôles incarnés sont autant d'identité et de parcours que peut choisir Léo. Le théâtre lui offre la liberté de se rêver sans limite. Toute la difficulté consiste à s'en saisir.

PISTES DE TRAVAIL

- Etudier comment les comédiens passent de leur rôle cadre au rôle d'une nouvelle aventure.
- Commenter le costume de Tirésias.

¹³ « All the world's a stage

And all the men and women merely players»

(*Le monde entier est un théâtre, et tout le monde, hommes et femmes y sont acteurs*), Shakespeare, *As you like it*. On retrouve cette citation sur le frontispice du théâtre du Globe, à Londres.

3. Autour du spectacle

3.1 L'affiche : analyse d'image

Quelques éléments pour analyser l'image :

L'appel du merveilleux, de l'Antiquité, avec le doré.

Un espace

Du mouvement

Déconstruction-reconstruction

L'image n'est pas traitée en couleurs « naturelles », mais en sépia, à la façon d'une photo d'un autre temps.

L'ensemble est pris dans un fond jaune dont la symbolique est ouverte à notre rêverie : le jaune du soleil et de la renaissance printanière ? De l'automne de la vie et de ce qui meurt nécessairement pour renaître ?

Pour vous aiguiller, voici l'une des pistes de travail qu'évoque Philippe Delaigue, le metteur en scène, à propos de sa pièce :

« Comment faire aujourd'hui un spectacle qui raconte moins par une image représentée que par l'évocation de cette image ? »

PISTES DE TRAVAIL

Avant d'avoir vu la pièce :

- Quelle pièce imaginez-vous à partir de cette affiche ?

Après avoir vu la pièce :

- Dessiner un projet d'affiche. Quels éléments mettriez-vous en évidence ? Le personnage de Tirésias ou un autre élément de la pièce, et lequel ? Comment présenter une pièce qui se développe dans le temps sur l'espace en deux dimensions d'une affiche ? Quels éléments (objets, meubles, décoration...), quelles couleurs utiliseriez-vous pour caractériser la pièce ?

3.2 A voir et à entendre, suggestions

L'art antique, grec et romain, constitue l'une des principales sources d'inspiration dans l'histoire de l'art occidental : la mise en perspective d'œuvres antiques avec des créations postérieures aide l'élève à acquérir des repères esthétiques et historiques.

A ce titre, voici quelques suggestions d'œuvres inspirées des *Métamorphoses* :

En peinture : Diego Vélasquez, Rubens, Salvador Dalí, Pablo Picasso

En musique : Lully, Gluck, Grétry, Haendel, Dittersdorf, Rameau

En littérature : *Orlando* de Virginia Woolf

3.3 Bibliographie

Sur Tirésias :

Apollodore, Bibliothèque: III, 6, 7; III, 7, 3 et III, 7, 4

Homère, *Odyssée*: X, 492 et XI, 90

Hygin, *Fables* : 67; 68; 75; 125; 128

Pausanias, *Périégèse*: VII,3,1; IX,10,3; IX,11,3; IX,18,4; IX,33,1

Euripide, *Les Bacchantes*, Actes Sud, 1991

Autres :

Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, 1943

Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Larousse, 1966

Bastien Gallet, « *Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique* », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005.

B. Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976

Vladimir Propp, *Morphologie des contes*, (1928), Seuil, 1970

C. R. Darwin, *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, John Murray, Londres, 1859