

INTRODUCTION

Le *Philoctète* n'est assurément pas la tragédie la plus connue de Sophocle. Cette pièce, qui appartient à la tétralogie avec laquelle il obtint le premier prix, aux Grandes Dionysies de 409 av. J.-C., met en scène un épisode du cycle troyen, déjà brièvement évoqué au chant II de l'*Illiade*, l'ambassade grecque venue rechercher Philoctète à Lemnos, dix ans après son abandon. Mordu au pied par un serpent lors d'une escale sur la route de Troie, le fils de Poias a été exclu de la communauté des guerriers grecs, à l'argument que les effets de sa blessure – son odeur nauséabonde et les cris de douleur du malade – compromettaient leurs relations avec les dieux. Mais Philoctète détient l'arc d'Héraclès et il est, avec cette arme invincible, la condition de la victoire des Grecs à Troie. Comment le héros qui a été trahi par les siens peut-il accepter de se mettre au service des auteurs de son abandon et de renoncer à sa haine contre eux, au bénéfice de l'intérêt collectif ? Une telle question faisait évidemment un bon sujet de tragédie, et il n'y a pas lieu de s'étonner qu'Eschyle et Euripide s'en soient saisis, avant Sophocle. Leurs pièces sont perdues mais nous en avons une connaissance globale grâce au *Discours* LII de Dion de Pruse (I^{er}-II^e siècle apr. J.-C.), document d'un intérêt exceptionnel, qui permet d'apprécier certains des choix de Sophocle et de mesurer à quel point sa réécriture est novatrice par rapport aux versions de ses prédécesseurs. L'introduction du personnage de Néoptolème est son coup de génie.

Sans anticiper davantage sur les innovations de Sophocle, dont il sera plus précisément question dans la partie Repères de cet exposé, on peut souligner ici deux traits remarquables de son *Philoctète*. C'est la seule tragédie, parmi celles que nous avons conservées, à ne comporter que des personnages masculins, ce qui est sans doute un facteur d'explication de la relative défaveur dans laquelle la postérité l'a tenue, au moins à certaines époques. C'est, d'autre part, une tragédie qui finit bien – si l'on veut, car ce “bien” n'est pas sans mélange –, grâce à l'intervention d'Héraclès en *deus ex machina* : Philoctète, promis à la guérison et à la gloire, accepte de partir pour Troie ; la victoire des Grecs est donc assurée. Son statut de tragédie ne doit nullement être questionné

pour autant, parce que le critère de la fin malheureuse n'entre pas, pour les Anciens, dans la définition du genre tragique, et surtout, parce que le *Philoctète* est rempli, du début à la fin, des manifestations de la douleur physique et psychologique de Philoctète et met en scène des conflits de valeurs sérieux et profonds, qui sont l'expression de l'*ethos* des personnages et l'enjeu du choix d'action du jeune Néoptolème. Si l'on veut appliquer à cette tragédie les catégories d'Aristote (*Poétique*, c. 18, 1455b 33-1456a 2), on peut dire qu'elle est à la fois *pathetikè* et *ethikè* [MANUWALD, 2018, p. 17].

Il importe aussi, pour réfléchir à sa nature et à sa signification, de distinguer son intrigue et son sujet. La première est définie par la mission d'Ulysse : il s'agit de faire venir à Troie, par tous les moyens, le héros et son arc. Le second, qui est l'apport décisif de Sophocle dans son traitement du mythe et le principal intérêt de sa pièce, est la confrontation de Néoptolème à cette action, et le parcours moral du jeune homme, qui s'éveille à la pitié, à la *philia*, en un mot, à l'humanité, et qui intègre ces valeurs nouvelles à l'éthique héroïque héritée de son père. Ces deux manières d'envisager la tragédie expliquent que l'on puisse considérer de deux façons différentes sa composition dramatique (v. Repères/La composition du *Philoctète*/Quelques remarques sur la structure) et sont la source rarement explicitée de certains désaccords de la critique, notamment sur la signification de sa fin.

Cette pièce brillante et complexe a, comme la plupart des tragédies conservées, fait l'objet d'une bibliographie considérable, dans laquelle voisinent les interprétations les plus diverses, voire les plus contradictoires. Parmi les sujets le plus fréquemment traités, qui correspondent aussi aux principaux enjeux de la pièce et aux problèmes d'interprétation qu'elle pose, figurent : les personnages, les valeurs qu'ils incarnent, leurs interactions et la configuration évolutive de leurs relations ; la fin et les moyens de l'action (ruse, force, persuasion), question thématisée dès le prologue* et qui structure le développement de l'intrigue ; les formes et les pouvoirs du *logos* (mensonge et vérité, la persuasion, la parole divine, l'oracle d'Hélénos) ; le plan divin et le rôle d'Héraclès ; la question du lieu, la topographie scénique, le rapport de Philoctète à son environnement ; la représentation de la maladie de Philoctète ; la grotte, l'arc et d'autres éléments relatifs à la mise en scène.

Sophocle fait, avec le *Philoctète*, une exploitation riche et originale des ressources du spectacle : le dispositif spatial de la pièce, le rôle

central donné à l'arc de Philoctète, la crise, sur scène, de la maladie du héros, sont autant d'éléments qui nous rappellent qu'une tragédie grecque était faite avant tout pour être représentée, et que la dimension spectaculaire était une composante fondamentale de l'art des dramaturges de l'Antiquité.

Les prises de position sur les différentes questions touchant à la construction, au contenu, à la signification de la pièce, ne sont pas simples. Sans doute ne l'étaient-elles déjà pas pour le public de Sophocle, et il y a fort à parier que tous les spectateurs ne réagissaient pas de la même façon lors de la représentation de la pièce. Les critiques d'aujourd'hui, selon leur sensibilité, leur méthode d'investigation du texte, leur positionnement théorique, proposent des analyses très différentes, et parfois, totalement opposées. Il n'est pas demandé à un candidat ou une candidate à l'agrégation de maîtriser cette bibliographie, mais il importe de fonder toute lecture d'ensemble de la tragédie ou toute explication de l'une de ses parties sur une prise en compte raisonnée de l'ensemble de ses composantes (texte, spectacle, dramaturgie, etc.) et de leur interaction dans la représentation.

Philoctète est une pièce qui, si elle n'a pas eu une réception aussi riche que d'autres tragédies de Sophocle, comme *Antigone* ou *Œdipe Roi*, n'en a pas moins connu, depuis l'Antiquité, différentes formes de survie (traductions, mises en scène, imitations, adaptations, commentaires), que nous ne pouvons évoquer que brièvement ici [ROISMAN, 2005, p. 112-125; BUDELMANN, 2007; SCHEIN, 2013, p. 43-58; DUGDALE, 2017; MANUWALD, 2018, p. 50-60]. Dans cette réception, il n'est pas toujours aisé de distinguer précisément la réception de la pièce et la réception du mythe de Philoctète, ni la réception du *Philoctète* de Sophocle de celle des *Philoctète* d'Eschyle et d'Euripide. Il est évident cependant que, pour la réception contemporaine, seule la pièce de Sophocle peut être invoquée, le cas échéant, comme modèle, puisque c'est la seule qui soit encore lisible aujourd'hui.

Après Sophocle, plusieurs auteurs, tragiques et comiques, ont écrit des *Philoctète*, qui ne subsistent qu'à l'état fragmentaire; c'est le cas notamment de Théodecte de Phasélis, poète tragique du IV^e siècle av. J.-C. dont le *Philoctète*, pour autant qu'on puisse en juger par les maigres restes conservés, était proche de celui de Sophocle [PACELLI, 2016, p. 165-170]. Une différence notable tient cependant au fait que chez lui, c'est à la main, et non au pied que le héros était blessé. Ce fut aussi le

cas d'Accius (170-ca 86 av. J.-C.), qui fut le seul poète à porter à la scène à Rome le mythe de Philoctète et semble s'être inspiré davantage de la pièce d'Euripide que de celle de Sophocle.

À l'époque moderne, ce sont *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon (1699) qui marquent la véritable renaissance du mythe de Philoctète : au livre XII, Philoctète y raconte son histoire à Télémaque, pour lui expliquer l'origine de sa haine contre Ulysse, en des termes qui sont directement inspirés du *Philoctète* de Sophocle. Le regain d'intérêt pour Philoctète qui marque le XVIII^e siècle, non seulement en France, avec les *Philoctète* de Chateaubrun (1756), La Harpe (1783) et Ferrand (1786), mais aussi en Angleterre et en Allemagne, est indissociable de la multiplication, à cette époque, des traductions de la pièce de Sophocle dans différentes langues européennes. Philoctète est également une figure prééminente dans le *Laocoon* de Lessing (1766). Lessing pose, à travers lui, la question de la représentation de la souffrance dans l'art, qui est alors, en Allemagne en particulier, le lieu d'un vif débat, animé également par Winckelmann et Herder. La pièce et le personnage de Sophocle sont donc à cette époque au cœur de débats esthétiques, qui tournent autour de la question de savoir si l'œuvre d'art doit permettre ou au contraire, contenir l'expression de la douleur, et si des réponses différentes ne doivent pas être données à cette question en fonction des arts considérés. Après une éclipse au XIX^e siècle, dans laquelle le *Philoctète* ou le *Traité des trois morales* de Gide, paru en 1898 dans la *Revue Blanche*, fait figure d'exception, la seconde moitié du XX^e siècle marque le retour en force de Philoctète sur la scène, avec de nombreuses productions de la pièce de Sophocle, et différentes réécritures ou adaptations, qui font entrer la trajectoire tragique de Philoctète en résonance avec les soubresauts de l'histoire contemporaine. L'une des plus marquantes de ces réappropriations est le *Philoctet* du dramaturge est-allemand Heiner Müller (1965), une pièce sombre, pessimiste, qui démythifie et déshéroïse les personnages de Sophocle et qui "met à mal la lecture idéaliste de l'Antiquité grecque élaborée par le classicisme allemand" [HUMBERT-MOUGIN, 2018, § 10] ; ce *Philoctet* sans chœur et sans dieux s'achève sur le meurtre du héros, poignardé dans le dos par Néoptolème ; Ulysse invente sur-le-champ une version officielle de l'histoire, pour la servir à l'armée grecque. On est loin de l'univers de Sophocle.