

JEAN-PIERRE SIMÉON

Stabat Mater Furiosa

préface
de Yannick Hoffert

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

PRÉFACE

Le spectacle de la langue

Nous tenons qu'au théâtre c'est la langue qui doit faire spectacle, principalement¹.

Voix reconnue de la poésie française contemporaine, salué par de nombreux prix, Jean-Pierre Siméon est appelé, en 1996, à une aventure nouvelle, lorsque Christian Schiaretti lui propose de travailler durablement au sein de la Comédie de Reims. Cette collaboration, qui se poursuit depuis 2002 dans le cadre du TNP de Villeurbanne, donne naissance à un versant nouveau de l'œuvre de l'écrivain. La rencontre avec l'univers du théâtre conduit le poète à se forger une autre langue, distincte de son écriture strictement poétique. En venant à la scène, Jean-Pierre Siméon n'a pourtant pas renoncé à la poésie. Sa pratique poétique accordait déjà une grande importance à la physique du verbe, à des éléments concrets tels que « le rythme, la scansion, le souffle² ». Les titres des

Texte intégral

Couverture :

Reproduction du manuscrit de la pièce (folio 22)

Fonds Jean-Pierre Siméon / Bibliothèque du patrimoine de Clermont Communauté

© 2013, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON

Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-362-4

1. Jean-Pierre Siméon, « Bref mémoire sur l'expérience rémoise », in *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 59.

2. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème : conversation avec Yann Nicol*, Genouilleux, La Passe du Vent, 2008, p. 36.

recueils *Poèmes du corps traversé*, *Présence abandonnée du corps* ou *Ouvrant*, le pas indiquent une présence forte, au sein du geste poétique, de l'incarnation³. En écrivant pour le plateau plutôt que pour le livre, Siméon a infléchi son travail mais n'a pas marqué une rupture radicale. Tenant poésie et théâtre pour des « genres consanguins⁴ », il nomme « poésie de théâtre⁵ » sa langue pour la scène, et qualifie de « poème dramatique⁶ » son premier texte écrit pour le plateau.

Point de départ de cette nouvelle aventure de l'écriture⁷, *Stabat Mater Furiosa* s'offre comme un exemple significatif de cette poésie qui fait théâtre. Au premier abord, rien ne signale cette œuvre comme un texte dramatique. Ni indications de lieu ni attribution de répliques : l'absence totale de didascalies dans ce texte en vers libres, qui se présente comme une seule coulée de langue, pourrait engager à conclure qu'il s'agit là d'un poème. Un extrait figure d'ailleurs dans une anthologie poétique contemporaine⁸, aux côtés de textes sans vocation théâtrale. La lecture ne laisse pourtant aucun doute, et la quantité considérable de mises en scène de l'œuvre – plus de soixante-dix à ce jour –, proposée sous les formes les plus diverses

3. Pour Jean-Pierre Siméon, le sentiment qu'exprime la poésie procède d'une « présence incarnée et impliquée », et « la langue ne peut être indenne de l'incarnation ». Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 33 et 37.

4. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 11.

5. Jean-Pierre Siméon, « Pourquoi une poésie de théâtre et comment ? », in *États provisoires du poème*, n° 10, Théâtre national populaire et Cheyne Éditeur, 2010, p. 179-190.

6. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 84.

7. *L'Homme clos*, monologue publié aux Éditions de l'Aire et créé en 1996, est écrit dans une langue qui n'est pas encore la poésie de théâtre de Siméon. Il n'a pas joué le rôle inaugural qui revient à *Stabat Mater Furiosa*.

8. *Poèmes à dire : une anthologie de poésie contemporaine francophone*, présentation et choix de Zéno Bianu, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 155-156. Il faut noter que Zéno Bianu a choisi pour ce volume des poèmes qui « disent toute leur musique à voix haute » (*ibid.*, p. 7).

depuis sa création en 1999, le confirme : si *Stabat Mater Furiosa* est bien un poème, il s'agit aussi d'une œuvre de théâtre, d'un texte actif, animé par des mouvements sensibles, verbalement spectaculaire, ancré dans une situation de parole et expressément dirigé vers un destinataire. Un texte qui fait spectacle et qui fait signe vers la scène.

UNE ÉCRITURE QUI FAIT SPECTACLE

Comme le déclare Jean-Pierre Siméon lui-même :

C'est la langue qui fait spectacle. À partir du moment où elle propose du mouvement, de l'apparition, de la disparition, de l'énergie, de la surprise, lorsque la langue vit, elle fait spectacle⁹.

Une parole-événement

Je suis celle qui refuse de comprendre¹⁰

Le texte s'ouvre avec l'entrée en scène d'une voix. Le « pré carré d'ombre et de silence qui peut nous tenir lieu de parler¹¹ », évoqué dès l'ouverture, n'est autre que le théâtre lui-même, ce lieu où l'on se rassemble pour voir l'acte de parler. « Ma voix¹² », « ma prière¹³ » : le texte est parcouru de références à l'acte même de la prise de parole, qui constitue en elle-même l'événement théâtral. Quelqu'un parle et dit

9. Jean-Pierre Siméon, rencontre à l'université d'Artois à Arras, 27 novembre 2007, propos recueillis par Christine Trolet, www.lestroiscoups.com/article-14420878.html.

10. Sauf mention contraire, les références à *Stabat Mater Furiosa* renvoient à la présente édition.

11. *Ibid.* Ici, p. 37.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

qu'il parle, concentrant l'attention sur ce qui se joue dans la parole : là est le premier acte du théâtre de Jean-Pierre Siméon. « Mon esprit est tout entier occupé à forger les sentences de ma colère¹⁴ », « je n'ai pas de patience c'est tout de suite¹⁵ » : tout se joue ici et maintenant, dans l'urgence d'un verbe impérieux.

Stabat Mater Furiosa offre le spectacle d'une parole qui se met en scène, se dote de caractéristiques physiques et revendique une efficacité réelle. Elle exprime une émotion « noire et lourde » qui a « le poids de la hache et / le tranchant du silex¹⁶ ». Cette parole se veut capable d'agir voire de peser littéralement sur son destinataire. Les impératifs valent des gestes qui organisent l'espace :

homme de la guerre
écarte-toi
place au doute au chagrin aux sueurs de la honte¹⁷

Tout se passe comme si parler était déjà une manière d'accomplir :

quant à nous
nous allons recommencer l'histoire¹⁸

Se voulant pleinement efficace, la parole se désigne elle-même comme « prière », « magie noire », « formule¹⁹ », et le poème se fait parfois incantation : « venez à nous âmes des victimes²⁰ ».

14. *Ibid.*, p. 41.

15. *Ibid.*, p. 39.

16. *Ibid.*, p. 37.

17. *Ibid.*, p. 58.

18. *Ibid.*, p. 59.

19. *Ibid.*, p. 50.

20. *Ibid.*, p. 56.

Dans *Stabat Mater Furiosa*, rien n'arrive donc qu'une parole – et c'est dans la parole que tout arrive.

Une parole agonistique

Pour être apparemment d'une seule coulée, le texte-fleuve de *Stabat Mater Furiosa* n'en est pas moins animé de mouvements disparates. Deux énergies de la langue s'y expriment en alternance, comme les deux temps antagonistes d'une respiration. Une langue de la plénitude, de l'harmonie d'une part, d'autre part une langue du déchirement, de la discordance²¹ font entendre leurs musiques contraires.

La langue de la plénitude convoque un quotidien habitable, un univers de conjonction entre les êtres et avec le monde naturel qu'expriment notamment les images poétiques : « la chaleur d'une table où s'échangent les sourires comme un vin clair²² », « la chaleur des années et la rémission des soleils dans l'hiver²³ ». L'évocation d'une enfance et d'une adolescence heureuses, avant la rupture de la guerre, prend appui sur des images d'harmonie soutenues par le fil des sons consonantiques et vocaliques :

à seize ans j'ai dansé avec le vent de sable rouge
et j'ai traversé en riant les oasis sur le cheval de Jamel
et le cheval de Mahmoud
j'ai cueilli la rose des ruisseaux rose comme un premier
baiser²⁴

21. Dans *Cendres de cailloux* (Arles/Montréal, Actes Sud-Papiers/Leméac, 2000, p. 108), le dramaturge québécois contemporain Daniel Danis invente « la langue de la rage ».

22. *Stabat Mater Furiosa*, p. 41.

23. *Ibid.*, p. 42.

24. *Ibid.*, p. 43.

La langue se développe et respire amplement. En de tels moments, le poème procède de ce « sentiment du oui » que Julien Gracq identifie au « sentiment de la merveille, de la merveille unique que c'est d'avoir vécu dans ce monde et dans nul autre²⁵ ».

Mais une autre musique se fait entendre, contraire à la précédente. Le poème vit de cet affrontement des énergies antagonistes²⁶. Par opposition à la langue de la plénitude, la langue du déchirement, qui dit le surgissement de la guerre et de la destruction, se caractérise par un rythme heurté et convoque un imaginaire marqué par la violence :

on a ouvert le sac de la guerre
 et tous les bruits se sont rués sur nous
 la toux rageuse des armes
 les grondements claquements hurlements métalliques
 grondements grincements rugissements claquements
 craquements
 crissements
 cris et plaintes hurlements et plaintes
 pleurs et gémissements
 souffles chuintements et sifflements
 il me reste la voix
 contre ce tumulte obscène²⁷

Dans cette accumulation qui répond à l'ampleur des périodes de la plénitude, la récurrence du suffixe « -ment » agit comme une basse sinistre. Les allitérations soutiennent le sens pour créer une cacophonie.

25. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 874.

26. On retrouve ces deux respirations sous la plume de Jean-Pierre Siméon dans le récent *Traité des sentiments contraires*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne Éditeur, 2011.

27. *Stabat Mater Furiosa*, p. 46.

Ces deux modes de la parole ne cessent de se répondre et de se rencontrer. Dès la troisième page du texte, après le préambule, la prière commence comme une litanie qui entrelace les deux langues de la plénitude et du déchirement.

j'aime que le matin blanc pèse à la vitre et l'on tue ici
 j'aime qu'un enfant courant dans l'herbe haute vienne à
 cogner sa joue à mes paumes et l'on tue ici
 j'aime qu'un homme se plaise à mes seins et que sa poitrine
 soit un bateau qui porte dans la nuit et l'on tue ici²⁸

La phrase de la plénitude tend à prendre une ampleur qui se heurte avec une brutalité implacable au refrain sec de la négation. À l'infinie variété du « métier de vivre²⁹ », qu'explore pas à pas le corps de chaque vers, répond le rythme monotone de la destruction toujours pareille. Le texte de *Stabat Mater Furiosa* se développe comme une série de variations autour de l'alternance des musiques, comme une danse agonistique de la plénitude et du déchirement.

À ces deux temps de la respiration correspondent deux formes de l'adresse. Celle-ci prend d'abord la forme d'une agression. Dès l'ouverture du texte, la première personne s'adresse à la deuxième pour s'opposer à elle. Le poème débute avec l'affirmation redoublée d'un « je » qui se définit comme force d'opposition :

Je suis celle qui refuse de comprendre
 je suis celle qui ne veut pas comprendre et
 qui implore
 et si j'implore ne riez pas

28. *Ibid.*, p. 39.

29. *Ibid.*, p. 45.

pas de haussements d'épaule pas
de murmures
et pas de prétextes les yeux baissés
pour éviter ma voix³⁰

Le texte est littéralement une scène sur laquelle les pronoms se heurtent. Le « je » féminin, correspondant alternativement à la mère, la sœur, la fille, interpelle directement le père, le frère, le fils : « toi mon père », « toi mon frère », « toi mon garçon³¹ ». Cette opposition frontale entre un « je » féminin et un « tu » masculin recouvre un conflit plus profond, qui se déploie sur un plan mythique, entre forces vitales et forces mortifères ou, pour faire écho au titre d'une œuvre ultérieure de Jean-Pierre Siméon, Éros et Thanatos³².

L'opposition de la voix féminine et de la voix masculine donne lieu à théâtre, en introduisant une logique de dialogue au sein même du monologue :

je sais ce que tu penses homme de guerre
dis-le dis-le donc
que mon émotion est niaise
[...]
qu'il faut bien que quelqu'un assume mal gré bon gré
le mécanisme tragique des effets et des causes
qu'il y a contrainte
et qu'assumer la contrainte malgré soi
c'est cela le sérieux de la guerre
que cela à côté du malheur
je puis bien le comprendre
non eh bien non je ne comprends pas³³

30. *Ibid.*, p. 37.

31. *Ibid.*, p. 37-38.

32. Jean-Pierre Siméon, *Témoins à charge ou la Comparution d'Éros et Thanatos devant les hommes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

33. *Stabat Mater Furiosa*, p. 47-48. Un phénomène proche peut être relevé p. 29, avec cette fois l'usage du discours direct.

À travers l'usage du style indirect, la voix féminine assume un instant le discours masculin, pour mieux lui opposer la force d'une réplique : un « non » cinglant.

La virulente prise à partie n'est pas l'unique mode d'adresse proposé par le texte. La voix de la plénitude, celle qui se dit « accordée heureuse à la nécessité simple de vivre³⁴ », se fonde non sur la violence frontale, mais sur une demande d'accord entre celle qui parle et celui qui écoute, autour des pouvoirs évocateurs de la parole :

écoute
cela est comme un conte³⁵

L'adresse se fait alors sur le mode de la connivence. Invective violente, recherche d'une proximité complice : *Stabat Mater Furiosa* appelle une lecture et une interprétation qui rendent compte de ces variations sensibles dans les types de rapport au destinataire.

Le théâtre comme « chambre d'écho³⁶ »

Ne proposant guère d'action visible autre que l'acte même de la parole, *Stabat Mater Furiosa* parie sur le surgissement d'un théâtre intérieur provoqué par la force suggestive de la langue. Le spectateur est invité à s'inspirer « du talent des aveugles³⁷ », comme le propose un des *Sermons joyeux* de Siméon, précisément intitulé « Contre l'image ». Le théâtre

34. *Ibid.*, p. 46.

35. *Ibid.*, p. 43.

36. Nous empruntons cette expression à Marguerite Duras (*Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 190).

37. Jean-Pierre Siméon, *Sermons joyeux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 27.