

Stabat Mater Furiosa

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 INTERPESTIFS
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 indemne 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 colère ¹⁴ », « je n'ai pas de patience c'est tout de suite ¹⁵ » : 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 silex ¹⁶ ». 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 honte ¹⁷

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

quant à nous
nous allons recommencer l'histoire ¹⁸

Se voulant pleinement efficace, la parole se désigne elle-même comme « prière », « magie noire », « formule ¹⁹ », et le poème se fait parfois incantation : « venez à nous âmes des victimes ²⁰ ».

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 discordance ²¹ 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 clair ²² », « la chaleur des années et la rémission des soleils dans l'hiver ²³ ». 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
baiser ²⁴

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.

se donne comme le lieu « des odyssées mentales », l'endroit privilégié où l'on peut tenter de « donner lieu à l'invisible³⁸ ».

Afin de faire naître un spectacle dans la langue elle-même, *Stabat Mater Furiosa* mise sur l'activité rythmique et sonore du poème. Souvent heurté, syncopé, le verbe de Jean-Pierre Siméon fait surgir comme des apparitions les choses, les lieux et les figures. Dans l'exemple suivant, les phénomènes de répétition se combinent avec les interruptions et l'usage inattendu du rejet :

et voilà comment continue ma prière
êtes-vous là encore êtes-vous là mangeurs d'ombre
je crache
je crache sur l'homme de
l'homme de guerre³⁹

Le vers « je crache sur l'homme de » laisse l'auditeur dans l'attente du complément du nom. La reprise du début du syntagme dans le vers suivant permet de prendre appui sur le mot déjà prononcé pour mettre en scène l'apparition du terme « guerre ».

Jean-Pierre Siméon souligne la place centrale de ce travail rythmique :

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.

38. *Ibid.*, p. 31.

39. *Stabat Mater Furiosa*, p. 40.

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'intensité⁴⁰.

Le spectacle de la langue se fonde sur une pratique physique de la rupture. C'est ainsi que la phrase devient elle-même une scène sur laquelle les mots font leur entrée :

je suis la mère furieuse et
je me tiens debout⁴¹

Les mots surviennent comme des apparitions. Le travail rythmique engage l'œil, dans le cours même de la lecture, dans un corps à corps avec la langue. Aux accidents de rythme se joint l'absence de ponctuation. D'ordinaire, les virgules délimitent préalablement des ensembles et dessinent des points de repère. Au fil des unités de longueurs variées que forment les vers libres de *Stabat Mater Furiosa*, l'œil évolue dans le flot textuel, privé de ces garde-fous que sont les virgules. Le texte ne se laisse pas comprendre sans un investissement déjà presque physique dans la lecture, sans un travail rythmique qui affronte l'absence de ponctuation pour effectuer, au sein de la succession, des groupements de mots, des coupures, des pauses, des relances.

Ces accidents de rythme ouvrent sur des espaces riches de résonances. Au service de ce théâtre de la suggestion, se déploie en particulier une danse savante du défini et de l'indéfini. Le verbe convoque

40. Jean-Pierre Siméon, « Pourquoi une poésie de théâtre et comment ? », *op. cit.*, p. 186.

41. *Stabat Mater Furiosa*, p. 49.

des espaces multiples, qui, à la fois, s'ancrent dans les notations les plus concrètes et prennent valeur de signes mystérieux :

j'étais fille
près des trois oliviers
ou là-bas plus loin près du chêne qui ne tremble pas dans la flambée
ocre de l'automne
ma ville était de sable et de pierres sèches⁴²

De ces « trois oliviers », nous ne savons rien d'autre que leur existence précisément identifiée par la locutrice, et l'importance qu'elle leur accorde. L'article défini crée un point de fixation de l'imaginaire. Ce bouquet d'arbres s'offre comme une matière à rêver qu'alimentent la symbolique protéiforme du chiffre trois et l'harmonie sonore de l'expression « près des trois oliviers ». Arbres emblématiques, l'olivier et le chêne suffisent à convoquer des univers riches de suggestions. Dans le dernier vers de ce fragment, la richesse sonore convoque, d'un trait de langage, toute une ville rêvée comme un ailleurs disparu. Dans la fureur de certaines évocations, par les effets de rythme conjoints à ceux de la danse de la précision et du mystère, le poème prend des accents apocalyptiques et touche à l'hypotypose :

j'ai vu le vieux Nessim à demi nu
la bouche mordant la terre et
sa main rouge serrant une poignée d'étoiles
j'ai vu Mahmoud et Jamel
les corps de Mahmoud et Jamel

42. *Ibid.*, p. 42.

noués aux entrailles puantes de leurs chevaux
la merde collée aux lèvres⁴³

Le mystère de la « poignée d'étoiles » se heurte à la violence crue des touches descriptives.

Le voyage mental dans la langue s'appuie, par touches aussi discrètes que puissantes, sur une série d'échos et de réminiscences. L'auditeur est invité à évoluer dans un univers de références possibles, entre histoire récente et imaginaire mythologique. La poésie des noms suffit à évoquer les déchirements du Moyen-Orient – « Beyrouth-la-massacrée⁴⁴ », « les têtes arrachées de Saïda⁴⁵ » –, mais aussi « la foule hagarde nue des camps⁴⁶ » et les désastres qui ont marqué l'histoire du xx^e siècle, en Occident et ailleurs : les « décombres de Grozny⁴⁷ », « l'odeur d'Auschwitz⁴⁸ », « les récits de Verdun d'Auschwitz de Kaboul de Mostar⁴⁹ » – « J'entends comme des noms de femme / le nom de villes tourmentées », écrit Siméon dans son recueil poétique *Le Bois de hêtres*⁵⁰. Les références historiques se doublent d'allusions fugaces à des discours emblématiques de l'intolérable ou de l'espérance. « La foule des guerriers » en marche fait entendre « le pas qui frappe et qui dit je suis là je suis partout⁵¹ ». Dans son dernier mouvement, qu'ouvre la phrase « j'ai fait un songe⁵² », le

43. *Ibid.*, p. 47.

44. *Ibid.*, p. 60.

45. *Ibid.* Le texte a été composé au cours d'un séjour au Liban. Il a été achevé à Saïda le 19 août 1997 (p. 62).

46. *Ibid.*, p. 49.

47. *Ibid.*, p. 60.

48. *Ibid.*, p. 56.

49. *Ibid.*, p. 60.

50. Jean-Pierre Siméon, *Le Bois de hêtres*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne Éditeur, 1998, p. 17.

51. *Stabat Mater Furiosa*, p. 45.

52. *Ibid.*, p. 61.

poème se nourrit d'un écho avec le célèbre discours de Martin Luther King.

Pôle complémentaire de cet univers mental fondé sur le réel, la mythologie gréco-romaine contribue à élargir les horizons imaginaires. Tout un monde se laisse convoquer par les allusions à « l'outre qui portait tous les vents d'Éole⁵³ » ou à « l'arbre de Myrrha⁵⁴ ». Parce qu'elle dialogue avec un réseau de mythes, parce qu'elle refuse un ancrage historique unique, la protestation contre l'« homme de guerre » touche à l'universalité. La référence au *Stabat Mater* proposée par le titre ne peut tromper : l'espace mental de *Stabat Mater Furiosa* veut représenter la vie et la souffrance humaines en dehors des horizons du catholicisme. Substitué à « dolorosa », l'adjectif « furiosa » tourne le dos à l'imaginaire doloriste. « Je suis debout près de l'enfant / dont la tête cassée tombe à la renverse vers le ciel⁵⁵ » : la *pietà* quitte le cadre chrétien pour devenir une figuration universelle du refus de la souffrance.

Les images poétiques jouent naturellement un rôle majeur dans la construction de ce théâtre de résonances mentales. Pour Jean-Pierre Siméon, les images travaillent à « faire du spectateur un “rêveur actif”⁵⁶ ». En rapprochant des réalités ordinairement perçues comme distantes l'une de l'autre, comparaisons et métaphores modifient la perception du réel : « le propre d'une image, c'est de rendre le réel à double fond⁵⁷ », affirme le poète. Mais la complexité

53. *Ibid.*, p. 46.

54. *Ibid.*, p. 61.

55. *Ibid.*, p. 49.

56. Jean-Pierre Siméon, « Pourquoi une poésie de théâtre et comment ? », *op. cit.*, p. 187.

57. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, *op. cit.*, p. 89.

des images ne doit pas troubler la réception du poème dramatique. Cette dernière se fait dans l'instant de la représentation et non, comme le permet le livre, dans un temps de relectures multiples. C'est pourquoi « l'excès de métaphores est invivable au théâtre⁵⁸ ». Le poète recherche un dosage susceptible de servir le jeu de l'imaginaire et la dynamique agonistique. Dans *Stabat Mater Furiosa*, l'opposition entre le « je » féminin et le « tu » masculin se joue aussi sur le théâtre des comparaisons et métaphores :

tu sais par exemple forcer d'un manche de pioche
le pli des chairs c'est
toute ta science
telle est ma force :
je n'use que de ma voix si proche du silence et
qui n'a que l'obstination fragile du coquelicot
pour te mettre à la question
il ne me faut que la tenaille des mots
durcie au feu continu du chagrin⁵⁹

À la brutalité du geste de torture, évoqué dans sa plus violente trivialité, répond un réseau métaphorique qui en prend d'abord le contrepied. L'« obstination fragile » de la voix, qui est aussi celle du coquelicot, s'offre en contrepoint de la force du manche de pioche. Mais aussitôt survient la métaphore de l'outil métallique, qui suggère l'existence dans la parole, aux côtés de l'extrême fragilité, d'une force extrême.

58. Jean-Pierre Siméon, « Pourquoi une poésie de théâtre et comment ? », *op. cit.*, p. 187. Voir également Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, *op. cit.*, p. 85-86.

59. *Stabat Mater Furiosa*, p. 53.

PASSAGES À LA SCÈNE

Ainsi construit, tendu vers la scène, le poème dramatique apporte son énergie, ses possibilités, mais aussi ses exigences et ses défis.

Physique de la parole

Mettre en scène *Stabat Mater Furiosa* implique en premier lieu d'accorder une grande attention au travail de la diction. Jean-Pierre Siméon s'est fréquemment exprimé sur ce sujet. Le poème et sa langue inattendue sollicitent de manière particulièrement aiguë ce que le poète nomme « le muscle de la langue ⁶⁰ ». Pour l'auteur, le théâtre est ce lieu privilégié où l'on voit la langue, « dans son épiphanie et sa résolution », « dans l'effort musculaire du comédien », dans le spectacle du « bougement particulier des lèvres qui est le dessin même de la langue ⁶¹ ». « Poème qui ne s'excuse pas de l'alibi de la fiction ⁶² », *Stabat Mater Furiosa* demande non d'interpréter un ou des personnages, mais de porter un acte verbal. Jean-Pierre Siméon le note au sujet de Péguy, dont la poésie a eu un effet sur l'écriture de *Stabat Mater Furiosa* ⁶³ :

Le mouvement est dans la langue, dans la bouche. La représentation se doit donc d'assumer le paradoxe et la contrainte : une gymnastique de la langue, de l'articula-

60. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 83.

61. *Ibid.*, p. 60. Référence à l'ingestion en moins, l'attention de Siméon pour la physique de la profération n'est guère éloignée du Novarina de la *Lettre aux acteurs* pour qui « des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés » (Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 10).

62. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 89.

63. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 83.

tion, soumission au mouvement de la langue, pour ne pas manquer le lieu immuable qui la fonde ⁶⁴.

Signe de l'importance de cette physique de la parole chez Jean-Pierre Siméon, ses textes théâtraux font volontiers référence à l'acte même de la profération et à la parole comme à une chose concrète. Dans *La Lune des pauvres*, Angela évoque le charme de la diction maladroite de Vrogne, « ses mots qui se bousculent / et qui enflent / et qui se cognent contre le souffle ⁶⁵ ». Dans le « soliloque » intitulé « Objection », le personnage « crache comme une pierre ⁶⁶ » sa parole de révolte.

Jouer *Stabat Mater Furiosa* suppose de faire exister la matière du texte, et donc d'en rendre sensibles les accidents et les ruptures. Christian Schiaretti souligne l'extrême importance, dans le travail du comédien sur un tel texte, « de porter une coupure vraiment assumée » à la fin de chaque vers. Selon le metteur en scène, « le vers libre est beaucoup plus difficile à porter que le vers métré car il porte en lui-même une tentation de prose ⁶⁷ » à laquelle il importe de ne pas céder.

Less is more

Ce théâtre de la parole induit presque nécessairement une relative sobriété scénographique. *Les Trois Prières*, spectacle de Christian Schiaretti fondé sur des

64. Jean-Pierre Siméon, « De Péguy, c'est-à-dire de la langue (remarques) », in *LEXI/textes*, n° 3, revue du Théâtre de la Colline, Paris, L'Arche, 1999, p. 126.

65. Jean-Pierre Siméon, *La Lune des pauvres*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 59.

66. Jean-Pierre Siméon, *Soliloques*, à la suite de *Stabat Mater Furiosa*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 82.

67. Christian Schiaretti, « Théâtre et Poésie », entretien avec Marie-Cécile Ouakil, in *États provisoires du poème*, n° 10, op. cit., p. 165.

extraits du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* de Péguy, créé dans le cadre de la Comédie de Reims, a été à cet égard le moment d'une « révélation » déterminante pour l'aventure théâtrale de Jean-Pierre Siméon. Dans un grand dépouillement scénique, la mise en scène présentait « une comédienne, Gisèle Torterolo, sur le grand plateau de Reims, jouant toute seule, une heure, droite sans bouger quasiment ⁶⁸ ». Le poète a pu alors constater que ce resserrement des moyens théâtraux et cette « immobilité intense ⁶⁹ », loin d'annuler le théâtre, permettent de le concentrer dans la langue elle-même.

Jean-Pierre Siméon écrit ainsi que la poésie de théâtre réclame « de l'espace pour se déployer, un vide et un silence ⁷⁰ ». Dans le « sermon joyeux » intitulé « Contre l'image », le poète réclame

un espace aveugle et nu
où il n'y aurait rien à voir
que ce que voit l'œil clos du vieil Homère
l'œil nocturne de Jérôme Bosch
l'œil du dedans de Bram Van Velde
l'œil d'outre-lieu de Rimbaud
cet œil-là qui ne reçoit pas d'images
mais les fait ⁷¹

Par conséquent, « en bonne logique, le metteur en scène devrait tendre à l'effacement ⁷² ». Jean-Pierre Siméon et son compagnon d'aventure Christian Schiaretti se

68. Jean-Pierre Siméon, rencontre à l'université d'Artois à Arras, 27 novembre 2007, *art. cit.*

69. Jean-Pierre Siméon, « De Péguy », *op. cit.*, p. 126.

70. Jean-Pierre Siméon, « Pourquoi une poésie de théâtre et comment ? », *op. cit.*, p. 182.

71. Jean-Pierre Siméon, *Sermons joyeux*, *op. cit.*, p. 30.

72. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p. 73.

réclament du Théâtre d'Art de Paul Fort et de son esthétique fondée sur une immense confiance dans les pouvoirs du verbe.

En circulant parmi trois mises en scène récentes de *Stabat Mater Furiosa*, proposées respectivement par Yves Lenoir, Anne Conti et la compagnie De Quoi J'Me Mêlé ⁷³, l'on peut s'interroger concrètement les possibilités ouvertes par le texte ainsi que les contraintes qu'il impose. Les trois spectacles travaillent de fait dans une économie de moyens visuels qui a pour effet de concentrer l'attention sur l'acte même de la profération. Dans ces propositions, le plateau est dépouillé, laissant le champ libre aux suggestions textuelles et posant avant tout des présences nues, comédiens et spectateurs, face à face ou côte à côte. Au regard de la richesse de suggestions que propose le texte, la mise en scène est en effet en danger perpétuel de trop en montrer. Tout choix scénique risque de peser et de briser « la ligne de vol du poème ⁷⁴ ». Il importe de choisir les éléments susceptibles de rendre sensible le spectacle qui est déjà dans la langue.

La compagnie De Quoi J'Me Mêlé offre un exemple de ces choix délicats qui permettent de soutenir, sans les étouffer, les résonances proposées par le poème. Seul objet, ou presque, utilisé dans le spectacle, un

73. Mise en scène d'Yves Lenoir, avec Catriona Morrison (Compagnie Verticale/Compagnie SoundTrack), créée le 12 mars 2008 à l'Atelier du Rhin, à Colmar ; mise en scène d'Anne Conti et Patricia Pekmezian (Compagnie In Extremis), créée le 21 octobre 2005 au Channel, scène nationale de Calais (ces deux spectacles ont été repris en janvier 2009 à la Maison de la Poésie, à Paris) ; et mise en scène de l'Atelier de mise en scène du Théâtre Universitaire de Nancy (compagnie De Quoi J'Me Mêlé : Véronique Verchère, Léna Chkondali, Karen Lopresti), créée en février 2008 à l'amphithéâtre Délégé de l'université Nancy-II et reprise en mars 2009 au Hublot de Nancy.

74. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 98, in *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1962, p. 116.

petit sac noir est posé sur le plateau. Au début, les comédiennes placent chaque spectateur de manière à former cercle autour de cet objet qui ne dit encore rien que le mystère d'un contenant dont le contenu est à deviner. Au fil de la représentation, le sac pourra entrer doublement en résonance avec le texte. Il est d'abord, non une représentation ou une illustration, mais un soutien visuel de l'image du « sac de la guerre⁷⁵ » et de la référence à « l'outre qui portait tous les vents d'Éole⁷⁶ ». Plus loin, il fait écho avec une métaphore plus triviale : « des questions j'en ai plein mon sac⁷⁷ ». Point d'appui de l'imagination, l'objet est à la fois, dans le cadre d'une rêverie mythique, associé aux désordres de la guerre et, plus immédiatement, métaphore du souffle de scandale et de vie qui anime les comédiennes ainsi que l'écriture même du poème.

Sur le plateau dépouillé, tous les signes entrent en résonance avec l'espace de la parole. Le simple fait que le poème soit pris en charge, dans cette mise en scène, par un chœur de trois comédiennes ouvre, en toute discrétion, un faisceau de suggestions. Dans le cadre de l'espace mythologique porté par le texte, ces trois femmes furieuses peuvent inviter à une rêverie autour des Furies. Le titre du poème, fondé sur la substitution de « furiosa » au « dolorosa » de la tradition catholique, encourage cette possibilité. Les Furies, ou Érinyes si l'on prend pied dans l'univers grec, ont aussi vocation à devenir les Euménides, les Bienveillantes. Les trois femmes de ce *Stabat Mater Furiosa* dispensent aussi bien une hostilité irréductible

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

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*, p. 52. On retrouve dans *Odyssée, dernier chant* (Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 33) l'image du « sac de questions ».

contre leurs cibles que, finalement, avec la dispersion de leur « prière furieuse⁷⁸ », le rêve d'un apaisement à la mesure de la colère exprimée. L'écho mythologique, à peine esquissé, répond ainsi au double mouvement d'expression de la colère et de dépassement de la colère qui anime le texte.

La place du spectateur

Stabat Mater Furiosa pose à ses interprètes la question particulièrement aiguë de la place proposée au spectateur. Celui-ci doit-il être pris à partie directement, comme s'il était l'« homme de guerre », ou, à l'extrême opposé, peut-il rester un témoin extérieur ? L'avertissement qui précédait la première édition du texte, datée de 1999, orientait la lecture et la mise en scène vers la première possibilité :

Il ne peut y avoir d'équivoque : l'adresse est clairement aux spectateurs à qui la comédienne fait face. La dureté de l'invective ne peut être une objection : il n'y a là nulle injustice, chacun étant, un jour ou l'autre, par action, par pensée ou par omission, le Dieu de la Guerre⁷⁹.

La compagnie De Quoi J'Me Mêle prend cette indication au pied de la lettre. Dans un espace qui ne dessine pas de ligne de partage visible entre ceux qui regardent et celles qui jouent, les trois comédiennes circulent parmi les membres de l'assemblée dont elles ordonnent la disposition avec fermeté. Elles peuvent ainsi s'adresser quasiment à chaque spectateur individuellement, pour le prendre à partie de la voix, du

78. *Stabat Mater Furiosa*, p. 62.

79. Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, 1^{ère} édition, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 14.

regard et du geste. Cerné, visé, le spectateur est sommé d'endosser alternativement le rôle de l'« homme de guerre » et celui du complice des évocations euphoriques, s'adjoignant en quelque sorte au chœur que forment déjà les trois comédiennes.

Dans l'édition nouvelle de *Stabat Mater Furiosa* datée de 2005 ainsi que dans la présente édition, l'avertissement indiquant que le texte ne saurait s'adresser qu'aux spectateurs est supprimé. De multiples variantes autour de la question de l'adresse sont de fait possibles, comme en témoignent les spectacles d'Yves Lenoir et d'Anne Conti. Dans la proposition de Lenoir, les spectateurs se tiennent sur le plateau, dans l'espace même du jeu. La proximité avec la comédienne en est favorisée. Privé de son fauteuil et du confort d'une place assignée de l'autre côté de la rampe, le spectateur est invité à se sentir concerné au premier chef. L'adresse est cependant moins frontale et directe que dans la proposition nancéienne de la compagnie De Quoi J'Me Mêlé, la comédienne ne cherchant pas nécessairement à saisir le regard des spectateurs. Néanmoins, le partage du plateau permet ponctuellement à Catriona Morrison de solliciter tel ou tel spectateur de manière individuelle, comme un délégué de l'assemblée à qui tout le discours s'adresse. Investissant d'une manière encore différent l'espace théâtral, le spectacle-concert d'Anne Conti laisse intacte la séparation habituelle entre l'espace du jeu et l'espace des spectateurs. Sans chercher à produire d'effets d'adresse individuelle, la mise en scène laisse le spectateur libre de choisir sa position. Il peut s'associer mentalement à celui que visent les paroles ou rester un témoin des mouvements violents qu'exprime le spectacle.

Musicalité

Stabat Mater Furiosa est un texte-partition qui lance à la scène le défi de sa musique. Indice de cette dimension musicale, le titre fait signe vers la tradition des *Stabat Mater*. Yves Lenoir se montre particulièrement sensible à cette musicalité du poème. Le metteur en scène avance l'idée que cette « incroyable partition⁸⁰ » est structurée par « trois grands mouvements » : un « choral », un « nocturne » et une « sonate⁸¹ ». La difficulté de toute mise en scène de *Stabat Mater Furiosa* est alors de rendre sensible et de soutenir la musique déjà à l'œuvre dans le verbe, sans la répéter ni la concurrencer. Les percussions qui accompagnaient la comédienne Gisèle Torterolo en 1999 dans le spectacle de la création mis en scène par Christian Schiaretti semblent avoir joué ce rôle.

Dans le spectacle mis en scène par Yves Lenoir, la comédienne est accompagnée d'une musicienne, Patricia Dallio, qui fait jouer un appareil de « lutherie électronique ». La musique est conçue avant tout comme un partenaire de la comédienne qui porte le texte. Patricia Dallio affirme avoir travaillé sur le texte comme elle l'aurait fait pour les images d'un film. L'orchestration se veut « un éclairage sonore de la voix » qui travaille, selon les cas, en « parallèle » ou en « discordance⁸² ». La lutherie électronique élaborée pour ce spectacle est fondée notamment sur un système de capteurs. Debout derrière sa borne sonore qui fonctionne à la manière d'un theremin, Patricia

80. Yves Lenoir, dossier de diffusion de *Stabat Mater Furiosa* (Compagnie Verticale/Compagnie SoundTrack), p. 4.

81. *Ibid.*, p. 5.

82. Patricia Dallio, *ibid.*, p. 6.

Dallio produit des sons obéissant aux mouvements de ses mains. Cette chorégraphie dialogue avec les évolutions physiques de la comédienne. Les deux femmes forment ainsi un véritable duo, chacune étant porteuse d'une partition sonore et corporelle complémentaire de celle de sa partenaire.

Avec Rémy Chatton et Vincent Le Noan, Anne Conti a élaboré un spectacle-concert qui mêle musique produite en direct et univers sonore enregistré. L'enjeu de cette construction est, selon les termes d'Anne Conti, de « dépasser les propres limites des mots » pour « faire naître des images pour chacun des spectateurs », tout en travaillant sur le plan de « la suggestion, en évocation ou en impression et non dans le réalisme ou le commentaire ». La bande-son mêle des « distorsions de bruits d'insectes » qui sont « comme le suintement de notre état guerrier », « des bribes de témoignages de victimes de guerre » et « des extraits de discours religieux et politiques dans différentes langues » qui veulent traduire « la notion du "bruit du pas des hommes en guerre" ». La musique exécutée en direct sur le plateau cherche elle aussi à rendre compte des forces et des nuances de l'univers du poème en sollicitant le « rock, comme une urgence, avec ses déchirements et ses explosions », mais aussi des « mélodies douces développées en comptines » et une « empreinte plus tribale ». « La douceur et la sensualité du violon, le mystère de la contrebasse » rencontrent la guitare électrique ainsi que « les coups et les échos des percussions⁸³ ». La multiplicité des énergies, des tonalités, des univers qui habitent le texte trouve ainsi une réponse sonore élaborée. Au milieu

83. Anne Conti, note d'intention, www.in-extremis.eu/sommaire-stabat.html.

de ce dispositif, malgré le souci déclaré de ne pas redoubler ni oblitérer le texte, le poème de Jean-Pierre Siméon n'est pas toujours pleinement audible.

Le recours à la musique instrumentale, à l'appareillage sonore ou au chant n'est pas le seul moyen de rendre sensible la musicalité. Dans l'interprétation de *Stabat Mater Furiosa*, il est également possible de laisser se développer la musique du texte sans soutien d'une source sonore autre que celle des voix. Faisant le choix de mettre en place un chœur de trois jeunes femmes, la compagnie De Quoi J'Me Mêle crée un rythme et une polyphonie par le fait même de la choralité et de la distribution des voix qu'elle implique, donnant ainsi à entendre une savante alternance entre *solì* et *tutti*⁸⁴. Sans chanter, les comédiennes font naître le chant.

La variété des propositions scéniques fortes et pertinentes – mise en scène chorale pour De Quoi J'Me Mêle, spectacle-concert d'Anne Conti, duo des corps doublé d'un duo de la parole et des sons chez Yves Lenoir et Patricia Dallio – témoigne de la fécondité théâtrale de *Stabat Mater Furiosa*. Dépourvu de didascalies, le texte engage aux explorations concernant l'espace, les intentions dans l'interprétation, les modes d'adresse, tout en faisant peser sur la mise en scène les exigences fortes du verbe poétique. Poème dramatique, il suscite un théâtre qui se joue dans la parole essentiellement. Texte adressé, bouillonnant de mouvements divers, *Stabat Mater Furiosa* appelle la

84. La compagnie De Quoi J'Me Mêle introduit çà et là des effets sonores à tendance illustrative – les pas d'une armée en marche, le vagissement d'un enfant – qui ne constituent pas le meilleur du spectacle.

scène. Les inventions scéniques trouvent leur source et leur limite dans le souci, indispensable, que le spectacle de la langue puisse avoir lieu.

Au-delà du contenu de l'invective contre « l'homme de guerre », ce texte constitue en lui-même une double objection qui fonde aussi son importance. Son travail du rythme, de la matière sonore, sa manière de développer des espaces mentaux et d'introduire « l'inattendu dans la langue ⁸⁵ » forment un acte de résistance à un usage social du langage qui tend à le réduire à la communication la plus immédiate et la plus plate. Parce qu'il place le verbe au centre des exigences du spectacle, il répond également à un état contemporain du théâtre où la mise en scène risque parfois d'oublier de faire entendre la complexité d'une langue poétique. « Là où la mise-en-scène devrait comme une traduction ne pas se sentir, on ne voit qu'elle ⁸⁶ », déplore Siméon, dénonçant ce que Michel Vinaver appelait « la mise en trop ⁸⁷ ».

Mais le spectacle de la langue ne se réduit pas à un acte de résistance. Il est aussi une force d'ouverture. Il réalise concrètement « l'assemblée humaine ⁸⁸ » et rend possible, ici et maintenant, selon l'expression de Christian Schiaretti, « le partage de ce surplus poétique qui fait du théâtre le lieu de révélation d'un espace commun de perception du monde ⁸⁹ ». Ce faisant, il se donne comme un pari sur l'humain et sur la vie. Siméon tient à donner la parole à « ce qui dans l'histoire individuelle et collective côtoie

85. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 109.

86. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 29.

87. Michel Vinaver, « La Mise en trop », in *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1998, p. 137-146.

88. Jean-Pierre Siméon, *Usages du poème*, op. cit., p. 41.

89. Christian Schiaretti, « Théâtre et Poésie », op. cit., p. 158.

le charnier et le contredit ⁹⁰ ». La fureur et la colère s'expriment au nom de la vie et d'une posture d'accueil de l'existence qui parcourt toute l'œuvre théâtrale et poétique de Jean-Pierre Siméon. Une telle poésie de théâtre, inséparable du « sentiment du oui » que défendait Julien Gracq, cette poésie où se joue, « dans le danger du quolibet ou de l'insulte ⁹¹ », la possibilité d'un accord heureux avec « la nécessité simple de vivre ⁹² », s'affirme au rebours de l'« humeur noire ⁹³ » dont Jean-Pierre Siméon déplore l'hégémonie sur les scènes contemporaines. En cela encore, elle n'est pas d'un petit secours.

YANNICK HOFFERT

Université de Lorraine

Équipe de recherche « Littératures, Imaginaire,
sociétés »

90. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 24.

91. Jean-Luc Lagarce, « Dire ce refus de l'inquiétude », in *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 44.

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

93. Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 21.

Stabat Mater Furiosa

REPRODUCTION INTERDITE

À Gisèle Torterolo, comédienne

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
pas de haussements d'épaule pas
de murmures
et pas de prétextes les yeux baissés
pour éviter ma voix
mon émotion n'est pas un chien que je promène
un petit chien-chien que je cajole et promène
mon émotion est noire et lourde
elle a le poids de la hache et
le tranchant du silex
et si je prie c'est sans dieux
si je prie c'est comme quand on dit : je vous en prie
c'est la vie que je prie
je vous en prie la vie et
je ne sais pas de quoi je la prie mais
je sais que la prière est lourde et noire
qu'elle n'appelle pas ne commente pas n'apure pas
les comptes
elle viendra
ma prière un moment seulement s'il vous plaît
toi mon garçon écoute laisse laisse
jeux leçons et chansons
si tu en as le privilège
écoute reste ici debout
dans le pré carré d'ombre et de silence qui peut nous
tenir lieu de parler

tant pis pour toi tu es né tu es de ce monde
tu sauras
tu ne peux échapper à ma prière noire
toi mon père approche
regarde-moi ose me regarder en face
je suis celle qui essaie de ne pas comprendre
de ne pas te comprendre de ne pas entendre tes raisons
je hais tes raisons je fais silence sur tes raisons
ah oui nous avons marché dans la brume des champs
dans l'aurore chahutée des villes
ma main dans ta grande main qui me voulait tienne
et douce et hardie et
neuve et affamée et convaincue de ton désir d'être
mon père
soit ! mais cela ne compte pas ne pèse plus
écoute et ose regarder mes yeux
toi mon frère
est-il possible que tu me ressembles
est-il possible croyable admissible
que tu portes un peu de mon geste dans tes mains
quand tu éorges
et que mon visage dans ton visage se penche
sur la boue écarlate et le cadavre démembré
à travers toi je serais donc sœur de la chiennerie
guerriers tueurs éventreurs tortionnaires mercenaires
soudards miliciens égorgeurs reîtres combattants
assassins troupiers bourreaux soldats violeurs massa-
creurs chiennerie en tout genre veulerie
je n'en finirais pas d'énoncer
les galops du cheval sur la poitrine de la terre
je suis sœur à travers toi des chiens qui fornicuent
sur le ventre blanc des amoureuses filles aux hanches
neuves et femmes vieilles du dernier soir
ici mon frère que tu entendes !

et toi qui passes en traînant la jambe
je ne demande pas la cause de tes pas qui usent le
trottoir
je ne veux ni sourire ni salut
ni l'heure ni l'épaule où m'appuyer
ni qu'on me parle je sais tout ce qu'on peut dire
quand on est un honnête passant qui traîne la jambe
dans la rue du jour ordinaire brutal et mou
brutal parce que mou comme l'abandon comme
l'édredon molasse des regrets
toi aussi écoute
je n'ai pas de patience c'est tout de suite
quiconque passe qu'il m'écoute c'est ainsi
je parlerai comme ça vient j'implorerai
mesquine piteuse hargneuse
je ferai la pleureuse la hideuse
j'y mettrai tout le pathétique drame et tragédie
et le sang au cerne des mots comme un rimmel après
les pleurs
dégoulinant dégoûtant
j'appuierai le trait oh mais au fait
je n'ai pas inventé le drame oh mon dieu le drame
ni la tragédie ah la tragédie
et le trait de l'épouvante et du dégoût
il est épais assez dans la chair des hommes et
je n'y suis pour rien
ma prière voilà comment commence ma prière
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 ici

j'aime qu'on bavarde à la porte du boulanger quand
 il n'y a d'autre souci que le bleu du ciel étendu sous
 la théorie des nuages et l'on tue ici
 j'aime qu'à quelques-uns on s'ennuie paisiblement
 à observer le vent dormir sur les toits de la ville et
 l'on tue ici
 j'aime qu'on bâtit une fleur pour la fleur dans le
 loisir insipide du jardin et l'on tue ici
 j'aime que la pierre roule dans la rivière et que cela
 fasse un bruit de clarinette et l'on tue ici
 j'aime que les heures ne soient que le temps qui passe
 pour faire les heures et l'on tue encore ici encore
 et voilà comment continue ma prière
 êtes-vous là encore êtes-vous là mangeurs d'ombre
 je crache
 je crache sur l'homme de
 l'homme de guerre
 je crache sur le guerrier de la prochaine
 de la prochaine guerre
 qui joue aujourd'hui avec son ours en peluche les ailes
 des mouches et
 la poudre rouge et bleue des papillons
 je crache sur l'esprit de guerre qui pense et prévoit
 la douleur
 je crache sur celui qui pétrit la pâte de la guerre
 et embrasse son sommeil quand on cuit la mort au
 four de la guerre
 je crache sur le ruisseau de sang qui tombe des doigts
 du vainqueur
 comme un mouchoir par mégarde tombe au caniveau
 je crache sur celui qui fait d'un corps de femme une
 chair ouverte
 une chair bleue qui était blanche
 couverte de guêpes qui était faite pour le baiser

déchirée qui était comme une soie pour le soleil
 je crache sur la haine et la nécessité de cracher sur
 la haine
 homme de guerre je te regarde
 regarde-moi
 je te dis regarde-moi
 tu ne sauras pas qui je suis ni d'où je viens
 je n'en ai plus la mémoire
 plus de place pour la mémoire
 mon esprit est tout entier occupé à forger les sentences
 de ma colère
 soudain si je veux comprendre tout de même
 tout de même
 je suis celle qui essaie de comprendre par la colère
 comme la cascade comprend la roche par la colère
 il me faut ce courage d'effacer en moi l'effet de la
 douceur tout souvenir
 de la douceur
 et toi il te faut également accomplir
 ce mauvais courage
 dont tu es la cause
 il nous faut effacer l'effet de la douceur tout souvenir
 de la douceur
 la chaleur d'une main sur l'épaule au dévers du lit
 quand la lumière dessine la fenêtre au petit matin
 la chaleur du doigt qui essuie le lait sur les lèvres de
 l'enfant
 la chaleur du front qui cherche la maison bâtie sous
 l'aisselle
 la chaleur d'une table où s'échangent les sourires
 comme un vin clair
 tandis qu'au jardin derrière la porte qui tremble
 montent
 des fleurs blondes parfumées sensuelles comme

la flamme des cheminées
la chaleur de la pensée et du doute frêle
la chaleur des années et la rémission des soleils dans
l'hiver
il nous faut la colère je dis
la colère brutale plus rapide que la balle des fusils
plus torturante que l'électricité dans la bouche
plus cruelle et plus définitive
que la cruauté des haches au poignet les haches
écoute
j'étais fille
près des trois oliviers
ou là-bas plus loin près du chêne qui ne tremble pas
dans la flambée ocre de l'automne
ma ville était de sable et de pierres sèches
ou bien je courais au long des fontaines sous les ter-
rasses de bruyère
ou bien j'allais chercher la neige dans le seau pour
le chauffer
au feu jaune de l'âtre
et je mettais dans la bassine l'eau bouillante encore
blanche
comme si elle se souvenait de la neige
et grand-mère y baignait ses pieds fragiles
j'ai grandi sous les trois oliviers
l'olivier de Nessim le paysan
l'olivier de Farida sa fille
l'olivier noir le troisième l'arbre de l'exil
j'ai grandi avec les parfums du basilic et les contes
bleus du début
des temps
ailleurs j'ai grandi pieds nus sur des terres engrais-
sées
par les pluies et les feuilles
au creux d'un village bercé par sa colline

la première à confesse et la première à rouler avec
les garçons
derrière les ronces
ailleurs j'ai grandi sous un ciel gelé
contre le vent contre le temps
mais adossée à des forêts nues
et j'ai vu mes parents rire une fois l'an
quand le soleil ouvrait des sentiers bruns dans la
neige
je m'appelais Kim Ingrid Tania Juliette ou Amina
cela n'importe pas plus que la couleur de mes yeux
la couleur des yeux n'est pas la couleur du regard
écoute
cela est comme un conte
cela commence toujours comme un conte
écoute tu ne devrais pas être impatient de savoir
j'ai grandi attends j'ai grandi
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 pre-
mier baiser
j'ai écouté le vieux Nessim raconter le destin de trois
étoiles
sous les trois oliviers
à dix-sept ans j'ai nagé nue dans la rivière
sous le pont où l'on dit qu'à la Noël le Diable avec
ses violons
fait valser les âmes
j'ai couru derrière les fils du village à travers les
nuits d'été
et j'ai goûté la vigne des terrasses sur les lèvres brû-
lantes des fils du village

à dix-huit ans
j'ai vu l'étranger sortir de la forêt dans un matin de
neige bleue
il a porté mon seau de neige
il l'a chauffé dans l'âtre et a lavé les pieds fragiles
de grand-mère
avec mon père il a refait le toit de la maison
et il a demandé mes lèvres pour salaire
et je n'ai pas baissé les yeux
écoute
j'étais fille nubile
et ma vie était posée comme un soleil sur l'horizon
un doigt sur une joue à peine qui l'effleure
pour évoquer la saveur je croyais ce qu'il faut croire
instruite pourtant du malheur par la perte d'un seul de
tes cheveux mon père
par le seul événement de ton pied glissant sur la
pierre
mais je croyais ce qu'il faut croire
parce qu'il y avait les trois oliviers
la douceur sur la peau des collines
et l'étranger qui demandait mes lèvres
je croyais à la rumeur des jours
à la lenteur des nuits
au tendre divorce des heures
à la nostalgie gentiment amère des soirs je croyais
à l'ombre rousse dans le chemin
au silence dans le rire
à la force bruissante des légendes
au chaud au froid à la faim à la soif au vent au chagrin
à la branche
à l'ennui au parfum à l'orage à ce qui paraît et dis-
paraît
bref à toutes ces petites choses humaines

qui sont humaines et
inutiles bien sûr mais qui ne demandent à l'homme
que d'être à son métier de vivre
sans hausser le ton et sans hausser la garde
je croyais ce qu'il faut croire
ça commence toujours ainsi
toujours pareil
l'évangile des apparences
et puis le bruit est venu
un tremblement sourd et lointain sous la terre
et les feuilles ont tremblé aux arbres
et quelque chose a chanté faux soudain
dans la voix des rivières
et la neige molle et grasse défaite se prenait aux
cheveux
ça a duré des mois des années peut-être
un malaise douteux indistinct
quand le muscle du cœur fait entendre son effort
qui devrait se taire
et le bruit est venu par toute la terre
on a entendu le pas des hommes
et c'est un terrible symptôme n'est-ce pas !
on n'entend pas les pas de la foule le samedi dans
les villes
sur les places publiques dans les marchés
on n'entend pas le pas d'un homme qui va à son
travail
et quand un homme court vers ce qu'il aime c'est
son souffle qu'on entend
mais quand la foule des guerriers se met en chemin
c'est son pas d'abord qu'on entend
son pas qui martèle
oui les coups du marteau sur la terre
le pas qui frappe et qui dit je suis là je suis partout

et comme les bêtes qui sentent de très loin venir
l'incendie
chacun sent monter en lui l'écho sourd de ce pas
pas d'histoires tout le monde sait cela
tout le monde
même l'enfant nouveau-né en a la mémoire
le bruit du pas des hommes en guerre
on sait cela en naissant comme
on sait la voix de sa mère et
le bruissement des arbres et des astres
ah le petit tam-tam mou qu'elle fait la mort qui se
prépare
dans le silence de vivre
j'étais femme jeune
et accordée heureuse à la nécessité simple de vivre
comme l'outre qui portait tous les vents d'Éole
et qui s'ouvrit sur le déchaînement des tempêtes
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 obscène
ma voix seule pour que tu l'entendes
toi qui fais les tumultes
ma voix qui te réclame et qui implore
je dirai tout pas de trêve
pour que ma voix porte aussi haut que ton tumulte

je dirai jusqu'au grincement des os
de la femme qu'on écarte pour le viol
et que ce bruit te serre les tempes
comme un remords inconciliable
j'étais fille jeune
et j'ai vu brûler les trois oliviers
j'ai vu le vieux Nessim à demi nu
la bouche mordant la terre et
sa main rouge serrant une poignée d'étoiles
j'ai vu Mahmoud et Jamel
les corps de Mahmoud et Jamel
noués aux entrailles pantes de leurs chevaux
la merde collée aux lèvres
j'ai vu la rivière boueuse noire et la colline en flammes
feu noir
et les fils du village marcher sur les cadavres
et j'ai vu celui qui roulait avec moi derrière les ronces
mon amant neuf aux mains gourmandes
je l'ai vu briser la gorge d'un enfant comme un
bambou
j'ai vu mon père tuer l'étranger
et traîner son corps dans la neige
frappant son corps d'autant de coups
qu'il prit de baisers à mes lèvres
à quoi bon n'est-ce pas ? à quoi bon
réciter encore ces images à quoi bon
répéter le malheur un mot le malheur fade un mot
fade le malheur
répéter le malheur répéter le malheur répéter le malheur
même ainsi répété
fade le malheur comme
une ordure sèche sur le trottoir
je sais ce que tu penses homme de guerre
dis-le dis-le donc

que mon émotion est niaise
que mon émotion est émouvante
mais niaise
parce que la guerre n'est pas un sentiment
qu'il est juste que pleurent la mère et la fille mais
que ce n'est pas de ton ressort
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 pas
je suis celle qui ne veut plus comprendre
parce que comprendre c'est déjà accepter
oui je venais pour comprendre
et j'ai compris que comprendre c'était trahir
je venais pour t'implorer
homme qui fais la guerre comme
le pommier fait ses pommes
et j'ai compris que t'implorer
c'était me soumettre à tes raisons
c'était me mettre à genoux pour ramasser les pommes
de l'arbre de la guerre
furieuse je suis
furieuse mère
furieuse fille
furieuse sœur
ma fureur est sans gestes sans coups sans cris
mais elle est implacable nette sans élan
et définitive voilà
ma fureur est un refus définitif le refus
que désormais tu me reconnais pour tienne

je n'appartiens qu'à la vie et
tu as trop fait contre la vie
méthodiquement
consciencieusement
contre la vie
je suis la mère furieuse et
je me tiens debout
parmi la foule hagarde nue des camps
la foule de chair d'os de sang de cheveux et de dents
qui n'est plus par ton œuvre
qu'une forme abstraite sans odeur et sans voix
une idée de la mort et
nous avons à jamais sous la peau cette idée de la mort
à jamais dans la matière tendre du cerveau
cette écharde de la mort ordurière
je suis debout dans les charniers
pleine de l'odeur grasse des fumées
qui pousse mes cheveux
et nulle fraîcheur ne m'en lavera
je suis debout près de l'enfant
dont la tête cassée tombe à la renverse vers le ciel
l'enfant qui était fait pour embrasser tes joues
(car cet enfant un jour fut le tien
car un jour tu fus le père qui tient le nouveau-né entre
ses mains
comme une sphère de cristal
et qui s'étonne de cette chose impossible
qu'il a faite)
je suis debout devant toi
et je regarde dans ton sourire gêné
les raisons qui t'absolvent
tes raisons valent moins que les raisons de l'été
qui sèchent l'arbre
valent moins que les raisons du serpent

qui mord le talon
moins que les raisons de la putain
qui offre ses seins au plus offrant
voilà comment continue ma prière noire ma prière
ce sera une prière qui efface
une magie noire
une formule qui défait le monde de ta présence
je n'ai jamais croisé ton regard
qui s'étonnait de la fraîcheur de mes pas
je n'ai jamais tenu entre mes doigts
l'abandon de tes doigts
et contre ton épaule ce n'était pas mon épaule qui
venait
pour tenir un jour encore dans l'air immense de la
nuit
ma bouche jamais n'a touché
l'humidité de tes lèvres
pour goûter au secret
jamais ce ne fut dans le déchiffrement de ton visage
que je pus lire le texte de ma vie
pas une fois tu entends pas une fois je n'ai dit
approche mon amour
en épiant l'envol de tes pas
et si j'ai roulé nue dans les linges ouverts
ce n'était pas pour rendre à mon corps
l'ombre douce ah si douce qui lui manquait
et non non non mille fois non
je n'ai pas gardé entre mes cuisses blanches
l'inconnu qui se reconnaissait dans mon vertige
eh tu peux bien hausser l'épaule
ricaner
pester
tourner le dos
tu n'échapperas pas

je ne pleurniche pas
je ne renifle pas mes sanglots
en me mouchant dans la manche
je crache
je maudis
j'exècre
je veux être exécration comme un remords
je ressasse
je rumine
je radote
et donc j'agace
et donc j'énerve
tu ne t'en tireras pas à si bon compte
jetant le manteau sur la part mauvaise
sur les plaies en feu et
sur les corps en ruines
tu ne vas tout de même pas me consoler
prétendre me consoler
mettre tes paumes sur mes tempes
et me dire
là ça va c'est fini mon petit bout
la chose est finie
ne crains pas
calme-toi
que je me calme !
je m'arracherai l'âme plutôt
et la jetterai à tes pieds comme une viande saignante
je hurlerai comme la folle
roulez astres sanglants de la langue
emphases du cri tonnez
je hurlerai comme bête qu'on égorge
soufflerai dans la forge
pas de pudeur pas
de dignité

mais l'orgueil implacable net sans élan des condamnées
je jette ma prière violente
contre la vitre
je jette à la face de la vie
je vous en prie la vie
nous vous demandons raison de vos mensonges
d'où vient que vous donniez l'enfant et
dans l'enfant le tortionnaire
votre manège d'escamoteuse vous croyez qu'on ne le voit pas une main
pour la haine une main pour les dimanches au bord de l'eau et vas-y que je t'embrouille une main pour la guerre une main pour l'amour et pour l'amour maudit de la guerre laquelle de vos mains celle qui donne ou celle qui reprend dites pourquoi elle est faite la branche il faudrait décider pour couvrir d'un drap frais le sommeil des amants ou pour la corde du pendu et si l'amour gueule ouverte pend à la branche lequel était en trop l'amour ou la branche
des questions j'en ai plein mon sac
toi mon petit salaud si j'accuse la vie
tu n'es pas quitte pour autant
parce que tu es la vie même la vie elle-même tournée aigre
la vie sur pied pourrissant
la vie infectée de l'homme
la vie rongée d'insectes
des légions d'insectes qui coulent de ta bouche et suintent de tes yeux
des insectes nourris à ta conscience molle blette comme un fruit mort
mes questions sont pour toi d'abord et
parce qu'elles seraient vaines

et mille et mille fois posées dans chaque corps qui tomba sous le vent
comme un chiffon déchiré
parce qu'elles n'auraient d'effet que celui d'une main levée contre la ruée des cyclones
que celui de la mémoire mouchoir blanc agité devant les tanks
qui vont venir
je devrais les taire ?
homme de guerre
je veux faire le bourreau de ta haine comme tu fus le bourreau de nos vies
mais nos armes sont inverses
quand tu interrogues un type toi il faut que tu lui brûles l'œil
à la flamme d'un briquet
c'est une femme ? tu sais par exemple forcer d'un manche de pioche
le pli des chairs c'est
toute ta science
telle est ma force :
je n'use que de ma voix si proche du silence et qui n'a que l'obstination fragile du coquelicot
pour te mettre à la question
il ne me faut que la tenaille des mots
durcie au feu continu du chagrin
mais par exemple je ne demande moi
ni pourquoi ni comment
ma question est ailleurs elle est bien avant le pourquoi et le comment
je demande ce que c'est
qu'est-ce que ce flux nerveux qui court des neurones à l'extrémité du bras

et fait plier l'index sur la gâchette
d'une arme automatique ?
et qu'est-ce qui est automatique l'arme ou le geste ?
qu'est-ce que cette émotion sèche qui gouverne la
main meurtrière ?
qu'est-ce que voit réellement l'œil qui vise ?
qu'est-ce que le bruit des viscères qui se rompent dans
l'oreille du tueur ?
qu'est-ce que le relâchement de l'effort dans les mus-
cles tendus pour tuer ?
qu'est-ce que l'idée d'être là pour que l'autre n'y
soit plus ?
qu'est-ce que la certitude de devoir faire un mort ?
qu'est-ce que le sentiment de la chose accomplie ?
qu'est-ce que l'énergie surpuissante qu'il faut à l'index
quand il enfonce
le bouton qui fera le désastre ?
qu'est-ce que ce geste du pied qui fait bouger la chose
morte
pour vérifier qu'elle est morte ?
et qu'est-ce que ce coup gracieux dont on achève
l'agonisant ?
je sais mes questions
c'est comme demander
quelle est l'intention du gel qui tue le fruit
du vent qui tue la branche
du nœud de sable qui tue la source
je sais mes questions
n'ont pas de réponses
et c'est pourquoi je les pose
pour qu'enfin se taise le discours des effets et des
causes
il n'y a que deux choses entends-tu
des corps nus qui s'échauffent pour un baiser

et la loque du corps qui durcit
il y a la courbe tenace de la colline repos du grand
ciel bleu éternel
face à la corruption des charniers
il y a face au fracas
la strophe claire des visages
il y a nous qui cherchons à tâtons
dans la pleine lumière
le mur chauffé par l'été
pour poser notre épaule
et retrouver un temps confiance dans la chaleur du
monde
il y a le festin de neige du cerisier
où les amants couchés dans l'herbe
croient recommencer Noël
il y a nous qui nommons une à une
d'un geste ou d'un sourire qui tremble
les petites bontés des jours ordinaires
celles qui recousent sans cesse
l'étoffe rompue sans cesse
de l'existence
il y a que nous avons une joie
concrète comme la pierre
plus réelle que la pierre
plus inusable que la pierre
à caresser le front de notre enfant qui dort
et qui grandit sous la caresse
il y a que nous marchons de semaine en semaine
dans les pas inespérés
des heures qui nous précèdent
il y a que nous avons d'innombrables journées inutiles
et douces
comme des mûres dans les ronciers d'automne
mais tu es là

homme de la guerre
tu es là toujours
prêt toujours
prêt à rompre du talon
les châteaux sur la plage
les constructions de sable patiemment levées
contre le vent et la vague
dans le plus bête de nos rêves
tu te tiens préparé
tu remues comme un rat dans les caves du jour
je vois l'entaille du couteau
dans chacune de nos joies et
le sang perle déjà sur la peau du monde
désormais tu es là toujours et
sous chaque parfum
on sent l'odeur d'Auschwitz et
du fond des lits drap au menton
on entend hurler les chiens et
dans chaque sourire
on lit le pli raide de la peur
les âmes des victimes se frôlent au-dessus de nos têtes
et ce long gémir qui dure dans les ciels
interdira à jamais le silence sur la terre
et voici ma prière encore
venez à nous âmes des victimes
la clef est sur la porte et la fenêtre
ouverte sur les draps chauds encore de vos sueurs
venez ici le vin est servi
et la soupe fume sur la table
il n'est pas de demeure en ce monde
qui n'ait destin de vous héberger
revenez à nous belles âmes des victimes
et posez dans nos chambres votre remuement de té-
nèbres

et couchez dans nos bras
vos soupirs familiers
enlacez-nous
que nous soyons habillés de votre peine
soyez le sable quand nous arpentons nos déserts
et que le pied nous brûle
soyez la buée sur nos vitres
et la cataracte dans nos yeux
soyez la plainte dans la vague
le crissement dans les graviers
le râle dans le feu
le craquement dans la branche
le froid dans la pierre
et sous les premiers pas de chaque enfant qui viendra
soyez fermes et rêches comme la mémoire
il y a plus de victimes sous le granit de l'histoire
que de feuilles aux forêts d'Amazonie
alors que se lève la forêt nonpareille
et que sur nous frémissse la nuée des âmes
liturgie du remords
que le remords crache sa foudre
sur nos fronts
que la pluie du souvenir
trempe nos chemises
que les nuits blanchissent
et que nos gestes pèsent comme le bronze
ô du fond des âges lâchez les chevaux du remords
et que d'un sabot noir ils nous frappent au menton
malédiction sur toi malédiction
homme de la guerre
et donc malédiction sur l'homme
et malédiction sur nous
sur notre engeance
si nous oublions un instant

la tête du nouveau-né écarté par la hache
l'enfant caché dans la fosse des chiottes
la femme au vagin déchiré par le canon d'un fusil
le père émasculé devant ses fils et ses filles
le vieillard rompu comme un bois sec
malheur sur nous malédiction
si nous faisons des âmes
belles âmes des victimes
un nouvel holocauste au crématoire de l'oubli
assis sur notre cul bourgeois et nous suçant les pouces
homme de la guerre
écarte-toi
place au doute au chagrin aux sueurs de la honte
place partout aux âmes des victimes
à leur foi navrante
à leur pardon crédule
à la tristesse sans fin
place aux bons sentiments
place à la faiblesse du sentiment
place à ceux-là qui continuent d'aimer
sous la torture
place à l'émotion inguérissable d'aimer
et haro sur la force
et sa grandeur
homme de la guerre
mon petit salaud
depuis sept mille ans au bas mot
depuis sept éternités
tu travailles
depuis sept éternités
tu travailles à saigner la chair des hommes
ta main cherche la vie entre nos cuisses blanches
et tu la jettes comme un jeune chat contre le mur
allons c'est assez

assez d'étendre sans fin le lexique de la mort
assez que tu fasses viol de toute volonté
cendre et sang sur tout soleil entre nous partagé
assez des guillotines de tout fer des balles des bombes
des couteaux des rasoirs des tranche-gorges des
baïonnettes des canons des mitrailleuses des gaz des
poignards des haches des machettes des fusils des mines
des arquebuses des arcs des missiles des dagues des
torpilles des pistolets des sarbacanes des carabines des
chaises électriques des bûchers des cordes des lance-
flammes des matraques des casse-tête des revolvers
des lasers des neutrons des épées des tranchoirs des
coupe-coupe des napalms des sabres des roquettes
des lances des mousquets des grenades des mortiers
assez peut-être
quant à nous
nous allons recommencer l'histoire
nous élèverons nos enfants sans vous malgré vous
contre vous
leur vice sera la douceur
ils seront plus bêtes que les fleurs je vous jure
quand ils trouveront une pierre
ils iront chercher des couleurs pour la peindre
quand ils trouveront un bâton
ils le planteront pour qu'il donne des oranges
ah ceux-là seront de vrais bons poltrons enfin
de bons lâches enfin
au moindre coup de tonnerre
ils se cacheront sous l'édredon
où les attendront des femmes naïves et nues
et quand ils auront bu à la rivière
ils iront ivres dans le soleil pisser
sur nos monuments aux morts
nous inventerons des enfants éternels

qui feront la guerre en se prenant aux cheveux en se tirant la langue
des innocents sans dieux ni lois
qui ne se mettront à genoux que devant un vol de perdrix une sonate un baiser toutes les formes infimes de l'espérance
des sages épuisés à la seule pensée de leur colère
nous élèverons nos enfants dans les ruines car
c'en est fini des mille et un contes qui cousent le sommeil
nous élèverons nos enfants face aux décombres de Grozny
dans les ruines de Beyrouth-la-massacrée
les yeux ouverts sur les têtes arrachées de Saïda
nous leur liron au bord du lit
les récits de Verdun d'Auschwitz de Kaboul de Mostar
l'histoire d'un siècle mille et mille fois assassiné
pour que leur sommeil soit un regret
et que chacun de leurs rêves soit un combat contre la corne de la mort
pas de pitié pour les futurs assassins
qu'ils têtent au sein de leur mère le remords de ce qu'ils n'ont pas encore accompli
car aussi clair que durent les soleils dans le bleu éternel
les enfants d'aujourd'hui sont les guerriers de demain
telle est ma vérité elle est plus vieille
que la plus vieille étoile née dans la nuit des hommes
enfanter c'est continuer déjà la généalogie du meurtre
allons debout maintenant

puisque les malédictions sont accomplies
hommes et femmes de tous âges debout
entre l'âpre calcaire de l'oubli que le chagrin érode
et le cri qui révolte les nuits
n'hésitez plus
debout criez hurlez invectuez crachez sur toute haine
et pleurez pleurez toutes les larmes
comme l'arbre de Myrrha
pleure la résine immortelle des larmes
comment n'avez-vous pas su qu'on ne survit à l'enfance
qu'autant qu'on sait pleurer
dans les chambres dévastées si demeure la lampe
longue du chagrin
n'est-ce pas un miracle ?
les larmes sont clémentes
à qui patiente au-delà de ses larmes
je suis venue dire un songe
naïf et frêle comme les songes
car le songe nourrit la joue des hommes
mieux que le grain du raisin
et il n'est pas de raisin dans l'hiver
j'ai fait un songe
c'était oui c'était dans la paix fraîche d'un matin
et soudain à l'heure non dite
d'un même mouvement l'armée des faibles s'est levée
sur les routes dans les rues de nos villes sur les pistes
du désert
au bord des fleuves millénaires
face à l'ombre énorme des montagnes
des millions se sont levés
affamés vieillards éclopés vagabonds enfants malades
malingres mutilés souffreteux
des hommes forts aussi oh mais

pas des forts à votre manière
des hommes plus effarouchés que la jonquille
et qui cachaient leur grosse voix dans des chansons
de vieilles
des millions de choses humaines nues et légères
se pressaient sur les routes
comme soudain issues des pierres des arbres des vagues
des caves des trous de rats
des foules silencieuses et verticales
sans rites et sans appartenance
le front levé l'œil immobile fixant le jour
rien d'autre savez-vous dans mon songe que l'innom-
brable peuple des faibles des écartelés
debout muet
dans la demeure splendide du paysage
un vent de silence courait sur le monde
je ne sais rien d'autre
sinon qu'il n'y avait ni hommes ni fils de guerre
ni chefs de guerre
ni Dieu ni prophètes
pas même l'épée de feu des archanges
rien que des millions de choses humaines légères et
nues
debout sur tous les horizons du monde
le songe est dit
c'est l'obstination du cerisier qui fait déborder la
lumière
et voici ma prière furieuse
dans la sueur du soir
dispersée.

SUR LA PIÈCE

CHRONOLOGIE

1997. Écriture de *Stabat Mater Furiosa* lors d'un voyage au Liban.

À l'automne, lecture du texte par Gisèle Torterolo devant la troupe de la Comédie de Reims.

1999. En mars, première mise en scène de Christian Schiaretto à la Maison de la Poésie (Paris), produite par la Comédie de Reims où le spectacle est présenté avant d'être repris à la Caserne des Pompiers dans le cadre du Festival off d'Avignon.

Publication aux Solitaires Intempestifs, collection « Bleue ». Le texte est suivi de *Soliloques* et sera réédité en 2000 et 2005.

Première traduction, en arabe, par Mohamed Bahjaji. La pièce est montée en arabe à Reims puis à Rabat (Maroc), dans une mise en scène de Abdelouahed Ouzri avec Touria Jabrane. Elle sera ensuite traduite en néerlandais, en espagnol, en allemand, en portugais, en anglais et en italien.

2000. À Paris, mises en scène de Patrick Pezin au Théâtre du Lierre, de David Ravier au Bateau El Alamein.

Mise en scène d'Aliocha Itovich avec Cristelle Le-droit.

2001. Mise en scène de Vincent Dheygre à Soisy-sous-Montmorency.

Avec les élèves de la Comédie de Caen, David Bobee réalise à partir de la pièce un de ses premiers travaux de mise en scène.

2002. De nombreuses mises en scène sont réalisées simultanément par Ghislaine Agnez, Michel-Jean Thomas, Michel Bruzat, Blandine Savetier, Franck Garric, Anne-Marie Chanelière, Cendre Chassanne, Didier Jousse.

2003. Mises en scène de Marcelle Basso, de Marion Jouandon et, dans un montage, *Homme de guerre je te regarde*, de Maryline Rebeyrol et Céline Fèvres.

Traduction en portugais par Olinda Gil et création par Sofia de Portugal avec la compagnie Aloes (Lisbonne). Traduction en espagnol (Uruguay) par Laura Pouso, qui sera présentée dans plusieurs mises en scène.

2004. Mises en scène de Dominique Lardenois avec Élisabeth Macocco, de Gil Bourasseau avec Gaël Rebel, de Kristian Fredric qui créera également un diptyque avec *Soliloques* sous le titre *Ya basta*.

2005. Installation musicale de Pierre-Alain Jaffrennou au Grame, centre national de création musicale à Lyon. Mises en scène de Thibaut Libert, de Véronique Costa et d'Anne Conti (dont le spectacle tournera jusqu'en 2011).

2006. Mise en scène de Dominique Lurcel avec Sylvie Laporte.

2007. Mise en scène de Pascale Siméon, sœur de l'auteur, au Théâtre du Puy-en-Velay.

Mises en scène de David Ponce à Bordeaux, de Fabienne Muet à Limoges (prix Paris Jeunes Talents) et du Théâtre du Centaure au Luxembourg (avec Marja-Leena Junker).

2008. Mises en scène d'Yves Lenoir, de Muriel Vernet, d'Emerick Guezou, de Jean-Philippe Azéma et d'Alfred Boudry.

Carolyn Carlson s'associe à Julie Brochen, metteuse en scène, Philippe Tallis, peintre, et Michel Thouseau, contrebassiste, pour réaliser une performance autour de *Stabat Mater Furiosa* au Théâtre de l'Aquarium (Paris).

En Tunisie, au Théâtre de l'Étoile du Nord de Tunis, mise en scène en français par Basma Ferchichi et mise en scène en arabe de Noureddine El Ati dans une traduction de Sonia Zarg Ayouna.

À Evora au Portugal, mise en scène de Figueira Cid, avec Ana Leitão et dans une traduction de Filipa Guerreiro.

2009. Mises en scène de Dag Jeanneret au Théâtre Sortie-Ouest (Béziers) et de Philippe Le Louarn au Spoutnik (Nantes).

La Maison de la Poésie (Paris) présente simultanément deux mises en scène différentes de la pièce, celle d'Anne Conti et celle d'Yves Lenoir (création à l'Atelier du Rhin à Colmar). Claude Guerre, son directeur, écrit : « Notre tâche doit être l'élaboration d'un répertoire contemporain de poésie. C'est pour cette raison notamment que nous donnerons en janvier et février deux spectacles sur le même texte de Jean-Pierre Siméon, *Stabat Mater Furiosa*, ce poème contre la guerre. Pourquoi deux spectacles en alternance sur la même partition textuelle ? Parce qu'il y a l'art et la manière. Nous voulons témoigner, avec ces deux nouvelles propositions, que cette œuvre, créée à la Maison de la Poésie en 1999 par Christian Schiaretti, très souvent mise en scène depuis, en France et dans le monde, s'est imposée comme un classique du répertoire poétique. »

Mise en scène de Charles Joris en France (Vergèze-Espace) et en Suisse.

En Belgique, mise en scène de Guillaume Dumont à l'Espace Senghor (Bruxelles).

En Uruguay, mise en scène de María Azambuya au Théâtre El Galpón (Montevideo).

2010. Mises en scène d'Anne Rebeschini (avec la collaboration artistique de Marcel Bozonnet) et de Sabrina Lorre (spectacle *Debout ! les mères furieuses*).

Traduction en italien par Chiara Gianlupi et lecture scénique de Marinella Manicardi au Teatro Comunale Alfredo Testoni de Casalecchio di Reno (Italie) puis à l'Institut français de Florence en 2012.

2011. Mise en scène d'Aleksandra de Cizancourt avec Audrey Boulanger, au Théâtre de Clermont-l'Hérault.

Mise en scène au Théâtre Monnot, à Beyrouth (Liban), de Marie-Claire Braconneau avec Élise Pouchelet. Spectacle repris ensuite en France.

Mise en scène de Heidi Kipfer aux Halles de Sierre (Suisse) avec des textes de John Milton et de Platon sous le titre *Stabat Mater Furiosa et Paradis perdu*. Reprise en 2012 au Théâtre Vidy-Lausanne.

2012. Mise en scène (dans la traduction de Laura Pouso et sous le titre *Año cero : no te escapará de nuestra maldición de mujeres*) de Salvador Lemis et Nelson Cepeda au Tapanco Centro Cultural du Yucatán (Mexique) dans le cadre du festival Wilberto Cantón. Mise en scène d'Isabelle Tossan à Lafrançaise.

2013. Publication dans le recueil de Jean-Pierre Siméon *Théâtre : 1999-2004*, collection « Œuvres choisies », aux Solitaires Intempestifs.

La pièce, à ce jour, a été jouée dans une soixantaine de mises en scène différentes.

RETOUR SUR L'ÉCRITURE

Comment en vient-on à écrire ce qu'on écrit ? Il s'agit toujours d'une décision gouvernée par de secrètes causes et motivations, l'effet d'un désir que des circonstances extérieures simultanément révèlent, façonnent et rendent agissant. En 1995, Michelle Chaize, qui travaillait alors à la Maison de la Poésie de Paris, me propose de rencontrer Christian Schiaretti, jeune directeur de la Comédie de Reims, centre dramatique national. Il voulait un poète dans son théâtre. C'était le contrat : « Soyez poète parmi nous », m'a-t-il dit dans un bistrot du Marais devant un os à moelle (je me souviens de l'os à moelle parce que c'était l'époque de la vache folle). J'ai dit oui parce que la franchise du bonhomme me plaisait comme cette sorte d'imprécision de la demande qui seule permet à l'imprévu d'advenir. Un an après, l'imprévu ce sera le *Stabat* : le texte d'un poète au théâtre.

J'ai dit oui aussi parce que j'ai toujours aimé passionnément le théâtre. Quand j'étais adolescent, mon père m'emmenait au théâtre en semaine et au rugby le dimanche. Le théâtre était dans ma vie un rendez-vous ordinaire. J'étais un spectateur assidu et gourmand. Schiaretti m'a fait passer de l'autre côté, dans la fabrique du théâtre. Les coulisses, le plateau, la salle de répétition, l'exercice gymnique, la rumination, la sueur, je les ai vus. J'ai compris ce qu'il faut comprendre pour écrire du théâtre. Soyons clair : je n'étais pas venu à la Comédie de Reims pour écrire du théâtre. Mais on m'en donnait soudain les moyens : la conscience des effets et contraintes du corps en marche, dans la langue.

Avant Reims, j'avais écrit un peu de théâtre. Pour ma sœur Pascale Siméon, passée par le Conservatoire national et devenue metteur en scène. Mais c'était des textes d'un écrivain-spectateur. D'un écrivain assis. C'était une écriture assise. Le *Stabat* est une écriture debout. *Stabat* : « elle se tenait debout ».

Comment suis-je passé d'une écriture assise à une écriture debout ? Péguy. En 1996, Schiaretti monte un extrait du *Mystère de la vocation* : Gisèle Torterolo, une de ses comédiennes, est Jeanne d'Arc. Je craignais de m'ennuyer : je suis subjugué. C'est mon *Eurêka* à moi. Je vois le spectacle plusieurs fois. J'ai compris comment le poète, *sans faire le poète*, mais sans renier le poème, peut écrire dans l'espace. Comment le poème dramatique tient tout le théâtre : l'avènement d'un monde dans l'intensité de la langue. Comment la poésie est non seulement possible, admissible sur le plateau mais surtout d'une inégalable puissance si elle est d'abord et radicalement, contre l'ornement, une dynamique, un rythme insoumis, *inouï*.

Ce n'est pas possible autrement : il me faut essayer, c'est impératif. J'écirai pour Gisèle un monologue en vers, un poème de plateau. Le corps, le souffle, la bouche de Gisèle ont une telle intelligence du rythme, de la nuance, une telle intuition de la physique du vers !

À ces circonstances diverses, s'ajoute une autre, intime celle-ci. Contrairement à ce qu'on en croit trop généralement, le poète est obsédé du monde réel, hypersensible aux événements immédiats qui comme tout un chacun le traversent. Dans les années 1990, l'accumulation des massacres. Rwanda, Tchétchénie, Bosnie, guerres du Liban et des Balkans... Je suis né en 1950, dans l'ombre portée d'Auschwitz et j'en garde la mémoire perpétuelle. La poésie que j'écris dans cette décennie, si elle fait une part *sine qua non* aux joies ordinaires de l'existence,

est travaillée, comme par une contradiction interne, par la conscience épuisée de l'abjection infiniment recommencée. « *Me duele España* » disait Unamuno. Pardon pour la grandiloquence, mais pour ma part, j'ai mal à l'homme. Ce n'est pas une pensée, une construction théorique qui m'occupent, c'est un sentiment violent, amer, déconcerté qui m'habite. Quand la nécessité, qui a d'autres raisons, je l'ai dit, du « monologue pour Gisèle » s'impose, je ne décide nullement du thème, du propos. Le cri qui me vient est une irruption. Comprendra-t-on que cela m'est venu, ce *Stabat Mater Furiosa*, sans intention ? Il n'y a pas d'intention. Il fallait, c'est tout.

Les circonstances qui se joignent font la coïncidence – qui ne fait sens qu'après. À l'été 1997, nous décidons ma femme et moi de faire un long voyage au Liban. Pour la première raison d'une amitié profonde avec Andrée Chedid, qui nous en avait tant parlé. Et pour connaître autre chose du monde arabe que le Maghreb. Nous partons pour un périple de trois semaines, à l'aventure : un tour du pays en voiture. Ma première vision du Liban, de l'aéroport au centre de Beyrouth, en pleine nuit ? Sur le bord de la route, les maisons éventrées, les façades mitraillées, les blessures ouvertes de la guerre. Et puis le quartier dévasté au bord de la mer. C'est une chose de voir la guerre en images, c'en est une autre de marcher dans les ruines. Avant d'arriver à Beyrouth, j'avais écrit les cinq ou six premiers vers de ce qui allait être le *Stabat*.

J'ai marché dans des immeubles éventrés, j'ai vu une chambre – le papier peint, la couleur de l'intimité – trouée par l'obus. Cette expérience, banale pour des millions de gens, brutale pour qui ne connaissait la guerre que par son portrait photographique, n'est pas la cause du *Stabat*, mais lui a donné sa fièvre, une émotion muette et abrupte. Il y avait des bombardements sur le Liban en cet été 1997. Dans la vallée des Cèdres, des inconnus

nous ont ouvert leur porte et nous ont invités à la table familiale. Sans raison.

J'ai écrit *Stabat Mater Furiosa* chaque jour, à l'étape. En trois semaines. Saïda, terme de notre périple, a été bombardée quelques heures après notre passage. Des enfants morts. Mais c'était déjà écrit. Parce que le meurtre de l'homme par l'homme est écrit depuis toujours.

Je n'ai pas écrit un poème. J'ai écrit un texte de théâtre. Pour une comédienne, pour la profération, pour le corps. J'ai écrit du cri et du chant pour la caisse de résonance de la scène. J'ai écrit un texte de théâtre mais il se trouve que le *je* en question, poète, écrit à partir du poème : c'est ma légitimité. À la même époque, sur la même impulsion, pour le même propos, j'ai écrit des poèmes : *Le Bois de hêtres*. Écrire le *Stabat* c'était réaliser un écart, l'éprouver, le comprendre. De la poésie du livre à la poésie de théâtre. Écrire le *Stabat* c'était franchir un seuil. Le texte écrit, le seuil franchi, je pouvais ou non continuer. À l'automne 1997, Gisèle Torterolo a lu le *Stabat* devant la troupe de la Comédie de Reims. Après la lecture, il y a eu un long et parfait silence. C'est en raison de ce silence que j'ai continué : il a été la matrice de cette poésie de théâtre que je ne cesse depuis de mettre en travail.

JEAN-PIERRE SIMÉON
Juin 2012

L'AUTEUR

CHRONOLOGIE

- 1950. Naissance de Jean-Pierre Siméon le 6 mai à Paris.
- 1962-1974. Études au lycée Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand. Dévore les livres de la bibliothèque familiale, notamment de la poésie contemporaine dont son père, Roger Siméon, poète lui-même, est grand lecteur. À 15 ans, écrit ses premiers poèmes et compose un premier recueil avec Michel, son frère jumeau. Découvre à l'opéra municipal de Clermont-Ferrand le théâtre de la décentralisation (Dasté, Monnet, Debauche...) et le théâtre d'avant-garde grâce aux frères Kersaki.
- 1968. Obtient le premier prix de philosophie et son baccalauréat avec mention. Manifestations.
- 1969. Entrée à la faculté de lettres de Clermont-Ferrand.
- 1970. Ses premiers poèmes sont publiés en revue.
- 1972. Publication de son premier livre de poésie.
- 1974. Obtient l'agrégation de lettres modernes. Nommé enseignant à Saint-Brice-en-Coglès (Ille-et-Vilaine).
- 1975. Rencontre la poète bretonne Angèle Vannier, amie de Paul Éluard et parolière d'Édith Piaf.

1977. Fonde avec un groupe de poètes auvergnats la revue *ARPA*, dont son père est le premier directeur.
1978. Reçoit le prix Théophile Briant pour son troisième ouvrage, *Traquer la louve*.
1979. Écrit et met en scène une pièce historique : *Saint Marc le bleu*, jouée par les habitants de Saint-Brice-en-Coglès. France 3 y consacre un documentaire et un article paraît dans *Les Nouvelles littéraires*. Publie un premier recueil aux éditions Rougerie, qui sera suivi par trois autres dans les années suivantes.
1981. Reçoit le prix Maurice Scève pour *Incendie du seuil*.
1983. Rencontre Jean-François Manier et Martine Mellinette, qui ont créé l'Imprimerie de Cheyne. C'est le début d'une collaboration active dans leur maison d'édition.
- 1983-2004. Enseigne à l'IUFM d'Auvergne, à Clermont-Ferrand.
1984. Publication de *Fuite de l'immobile* chez Cheyne Éditeur, pour lequel il reçoit le prix Antonin Artaud.
1986. Crée la Semaine de la poésie à Clermont-Ferrand.
1988. Rencontre Andrée Chedid. Début d'une amitié qui ne se démentira jamais.
- 1990-2003. Critique littéraire et dramatique à *L'Humanité*.
1991. Devient directeur, avec Jean-Marie Barnaud, de la collection « Grands Fonds » chez Cheyne Éditeur.
1993. Publication de *Le Sentiment du monde* chez Cheyne, pour lequel il reçoit, l'année suivante, le prix Guillaume Apollinaire.
1996. Création de sa première pièce, *L'Homme clos*, au Petit Vélo de Clermont-Ferrand et au Théâtre Molière / Maison de la Poésie à Paris, dans une mise en scène

- de sa sœur Pascale : acte fondateur de la compagnie Écart Théâtre.
- À l'invitation de Christian Schiaretti, son directeur, il devient « poète associé » de la Comédie de Reims, centre dramatique national.
1997. Écrit pendant l'été *Stabat Mater Furiosa* au Liban.
1998. Reçoit le grand prix du Mont-Saint-Michel pour l'ensemble de son œuvre.
- En décembre, coorganise avec Christian Schiaretti le festival Les Langagières à la Comédie de Reims, quinzaine autour de la langue et de son usage.
1999. Publication de *Stabat Mater Furiosa* suivi de *Soliloques* aux Solitaires Intempestifs. Le spectacle est créé par Christian Schiaretti à la Maison de la Poésie à Paris.
- La même année, création de la pièce en arabe marocain à Reims, puis à Rabat, par Abdelouahed Ouzri.
- Crée la revue *États provisoires du poème*, coéditée par Cheyne Éditeur et la Comédie de Reims puis par le Théâtre national populaire (TNP), Villeurbanne.
- 1999-2003. Fait partie de la commission de poésie du Centre national du livre.
2000. Publie *D'entre les morts* et *Le Petit Ordinaire* aux Solitaires Intempestifs.
2001. Devient directeur artistique du Printemps des poètes.
- Publication de *La Lune des pauvres* aux Solitaires Intempestifs.
2003. Poursuit sa collaboration avec Christian Schiaretti désormais directeur du TNP.
- 2003-2010. À l'invitation d'Enzo Cormann, enseigne au département des écritures dramatiques de l'ENSATT, à Lyon.

2004. Publication de *Sermons joyeux (De la lente corruption des âmes dans la nuit tombante)* aux Solitaires Intempestifs.
2005. Publication de *Le Bois de hêtres* précédé de *Le Sentiment du monde* et suivi de *La Question et la Preuve* chez Cheyne Éditeur, édition revue et augmentée.
2006. Reçoit le prix Max Jacob pour son recueil *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*. Rencontre Carolyn Carlson et devient son traducteur pour la poésie ; collabore avec elle à l'occasion du festival Poetry Event.
2007. Publication de l'essai *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, sous-titré *Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, aux Solitaires Intempestifs.
2009. *Philoctète* est mis en scène à l'Odéon-Théâtre de l'Europe par Christian Schiaretti, avec Laurent Terzieff (récompensé du Molière 2010 du comédien pour son interprétation) ; *Le Testament de Vanda* est mis en scène par Julie Brochen au Théâtre du Vieux-Colombier, avec Sylvia Bergé.
2010. Reçoit le prix international de poésie Lucian Blaga à Cluj (Roumanie) pour *Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*.
2011. Publication du *Traité des sentiments contraires* chez Cheyne Éditeur.
Mise en scène de *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit (Histoire d'Orphée)* par Jean-Claude Berutti à la Comédie de Saint-Étienne, en coproduction avec l'ensemble de musique baroque Akadêmia.
2012. Depuis septembre, enseigne l'écriture théâtrale à Sciences Po Paris.
2013. Publications aux Solitaires Intempestifs de *Théâtre : 1999-2004*, vol. I, dans la collection « Œuvres choisies » et d'une nouvelle pièce *Trois hommes sur un toit*.

DÉCOUVRIR D'AUTRES TEXTES

Poète d'abord et toujours, venu tardivement au théâtre suite à l'invitation de Christian Schiaretti à le rejoindre au sein de la Comédie de Reims en tant que « poète associé », Jean-Pierre Siméon poursuit un chemin artistique et intellectuel qui place la langue en son cœur. Une langue savante et accessible, qui ne renonce pas au lyrisme, pour atteindre son but : transcender généreusement la représentation du monde. Théâtre et poésie, des genres que l'écrivain qualifie lui-même de « consanguins », et qu'il a récemment théorisés dans deux ouvrages publiés aux Solitaires Intempestifs : Quel théâtre pour aujourd'hui ? et Ce que signifiait Laurent Terzieff, bref et magnifique hommage au grand acteur rencontré à l'occasion de la création de sa pièce Philoctète.

On se trompe presque toujours avec la poésie, au théâtre comme ailleurs. On en fait une romance. On la croit une beauté bien balancée, on croit la tenir dans l'échauffement des affects, dans l'emballement de la petite mécanique des sentiments qui ne sont que l'effet de nos ordinaires arrangements avec la réalité. On la croit parure quand elle est de structure. L'émotion ni le sentiment ne sont la poésie, ils n'en sont que la conséquence mais trouble, mais complexe, mais intense. Ils n'ont de vigueur et de légitimité, de valeur éthique, qu'issus du déconcertement de la conscience et de la subversion de notre saisie du monde provoqués par la poésie, c'est-à-dire l'expérience de la langue rendue à son intensité et à sa densité par la libération simultanée et imprévue de tous ses éléments substantiels. Rilke, qui était pour toi comme il l'est pour moi un frère en esprit, le disait : « Les poèmes ne sont

pas des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. » Le théâtre fut pour toi le lieu de cette expérience, celle de l'intensification de l'être par la traversée intense d'une langue intense.

Ce que signifiait Laurent Terzieff, p. 13.

Nul ne prétendra que la poésie soit le tout du théâtre mais si elle n'en est pas l'élément substantiel et constitutif, il perd sa consistance et a tôt fait de s'en remettre à des palliatifs formels. Le poème nu, certes, n'est pas et ne sera jamais le théâtre, mais il devrait être, en mémoire, le garant de son intégrité, un diapason à quoi accorder son but et ses moyens, et peut-être, car cela oriente dans la confusion, son utopie. N'est-ce pas, Laurent, ce que tu voulais signifier en jalonnant ton chemin de théâtre de ces cairns qu'en nos montagnes d'Auvergne on nomme des hommes de pierre : Milosz, Rilke, Brecht (en poète), Aragon, par exemple ? Lire le poème pour soi c'est s'assurer qu'on ne va pas trahir. Je veux dire que c'est, chaque fois, réajuster son oreille intérieure à ce diapason d'intensité qui nous maintient haut dans l'ordre de la vie. Le dire aux autres à pleine voix, c'est pareillement fonder un pacte, non plus de soi à soi, mais commun : il dit que nous portons ensemble une humanité que la trahison d'un seul menace. Tout poème, fût-il le plus désespéré, envisage la beauté, beauté perdue, blessée ou inatteignable. Le pacte dit aussi qu'il revient à chacun de nous de garder de cette beauté le désir, même incrédule. Car on ne saurait vivre sans l'horizon d'une beauté latente. Telle est la leçon du poème et qu'importe ce qu'il dit : il en est toujours la prémonition dans le seul fait de sa profération.

Ce que signifiait Laurent Terzieff, p. 24-25.

*

Toute la poésie de Jean-Pierre Siméon est traversée par une extrême attention au monde, qui malgré tout préfère les mots, et leur puissance évocatrice et critique, aux idées. Influencée par le surréalisme, parente de celle de la poète Andrée Chedid, marquée par la musicalité et la puissance de ses métaphores, son œuvre se déploie en une quête irrépressible de la beauté : « parions encore sur la beauté / qui n'est rien hors de nous », proposait-il dans Le Bois de hêtres.

J'entends comme des noms de femme
le nom de villes tourmentées,
un pli du chagrin sous l'œil, un rythme froid ici
qu'on ne sait comment rompre
dans l'évidence et l'épaisseur de l'air.
Djerba, Goma, Jaffa, Blida,
vieille force des batailles humaines
qui noue l'instant
au plus bas mouvement du cœur.
Bel avenir,
qui fut un linge frais au front des parturientes,
– et à présent ce sable dans la voix des pleureuses –
nous ne te demandons pas de simplifier mais
d'accroître la douceur du lit
où nous mourrons.
Brusquement immobile, j'entends
la chaleur qui frappe
le corps pulvérisé,
l'achèvement de toute vérité sous les pierres et l'injure,
l'autorité de la souffrance et la persistance de la soif.
Soif, seul vertige.
De l'espérance, vertige.

Le Bois de hêtres, Cheyne Éditeur, p. 17.

*

Après Gide et Müller notamment, Jean-Pierre Siméon livre sa vision du héros tragique, abandonné blessé et purulent par les siens sur une île déserte et réduit à l'impuissance. Dans sa version, non une réécriture mais une « variation à partir de Sophocle », Philoctète devient un bloc de douleur et de solitude, héros déchu pétri d'ennui et « athlète de la plainte ». Laurent Terzieff fut, sur la scène de l'Odéon en 2009, un interprète magnifique, récompensé du Molière du comédien.

NÉOPTOLÈME.

Nous sommes des Grecs vieil homme eux et moi

PHILOCTÈTE.

Parle enfant des Grecs parle-moi encore
que j'entende ta voix je renoue dans ta voix
avec la plus oubliée de mes joies
dis-moi quel vent mauvais quel dieu amer
quelle nuit dans ta vie ou quelle honte
t'a jeté dans cette île perdue
qui es-tu ?

NÉOPTOLÈME.

Néoptolème fils d'Achille né à Scyros

PHILOCTÈTE.

Toi fils d'Achille le fils d'Achille ici
mais pourquoi pourquoi t'arrêter ici ?

NÉOPTOLÈME.

Je reviens de Troie et retourne à Scyros

PHILOCTÈTE.

De Troie ? non tu n'étais pas avec nous
tu n'étais pas de l'expédition
quand nous allions vers les rives troyennes

NÉOPTOLÈME.

Mais toi tu en étais donc toi ?

PHILOCTÈTE.

Si j'en étais ?

voyons tu ne sais vraiment pas à qui tu parles ?

NÉOPTOLÈME.

Non franchement non je ne sais rien de toi

PHILOCTÈTE.

Comment croire une chose pareille ! comment
une chose pareille est-elle possible !
on ne parle donc nulle part de moi chez les Grecs
ils ont jeté sur mon cadavre du silence
à poignées tombeau deux fois fermé oui
je meurs vivant d'une deuxième mort
oubli sur oubli meurtre deux fois fait
puisqu'ils ont oublié jusqu'à mon absence
tu sauras de moi fils d'Achille qui je suis
je suis celui à qui Héraclès donna
la moitié de sa force l'arc infailible
je suis ce Philoctète fils de Péas
que le très grand Ulysse la bête fourbe
laissa mourant sur cette île mourante
ah dire son nom seulement dire son nom
tu sens fils tu sens la nausée dans ma bouche
c'était quand nous revenions de Chrysa
après avoir navigué dans l'orage
heurté nos navires à des houles noires
le cœur excédé par la fureur des vents
nous avons trouvé cette terre imprévue
où nous pourrions dormir enfin dormir
dans une nuit immobile et muette
j'étais moi le plus épuisé de tous
où l'un souffrait je souffrais deux fois
car j'avais déjà la chair infectée
de la morsure violente d'un serpent
frappé pourquoi ? de sa haine inhumaine

ce fut ainsi que tremblant brûlant de fièvre
 je m'endormis à l'abri d'un rocher
 et quand dans l'aube froide j'ouvris les yeux
 je vis entends-tu fils d'Achille je vis
 au loin nos bateaux courir sur les vagues
 les voiles au loin danser dans la vague
 comme si elles riaient entre elles de leur ruse
 abjecte bateaux et marins tous partis
 ils m'avaient laissé seul et sans secours
 sur cette terre ignorée du monde
 terre plus vide qu'une nuit sans étoiles
 pierre pour dormir ronce pour se nourrir
 ils m'ont laissé seul fils avec le mal
 qui ne finit jamais à chaque heure renaît
 phénix des douleurs douleur inguérissable
 qui saura combien j'ai crié pleuré
 invectivé la mer maudit le ciel
 maudit le ciel des Grecs la mer des Grecs
 pleuré pleuré comme un enfant perdu
 de rage et de douleur seul sur le sable
 voilà dix ans que je meurs ici
 nourrissant la blessure qui me dévore
 asservi à la soif mordu par la faim
 chassant des bêtes plus maigres que le vent
 et faisant du feu avec des pierres sèches
 dix éternités de colère sans prise
 à franchir les eaux lentes du Styx
 à remâcher jour après jour ma haine
 des Atrides et la perfidie d'Ulysse
 que tombent sur lui les foudres de l'Olympe !

Philoctète, p. 26-27.

BIBLIOGRAPHIE

1. Éditions de *Stabat Mater Furiosa*

Stabat Mater Furiosa, suivi de *Soliloques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, 3^e éd. 2005.

Stabat Mater Furiosa, in *Théâtre*, t.I : 1999-2004, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Œuvres choisies », 2013.

2. Autres œuvres théâtrales

L'Homme clos, Vevey, L'Aire, 1996.

Le Petit Ordinaire, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, rééd. augm. 2006.

D'entre les morts, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, rééd. augm. 2006.

La Lune des pauvres, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, rééd. 2007.

Sermons joyeux, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

Odysée, dernier chant, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

Témoins à charge ou la Comparution d'Éros et Thanatos devant les hommes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Le Testament de Vanda, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

Philoctète, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, rééd. 2010.

La mort n'est que la mort si l'amour lui survit, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Électre, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Théâtre, t. I : 1999-2004 : *Stabat Mater Furiosa* / *Soliloques* / *D'entre les morts* / *Le Petit Ordinaire* / *La Lune des pauvres* / *Sermons joyeux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Œuvres choisies », 2013.

Trois Hommes sur un toit, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

3. Poésie

Traquer la louve, Paris, Le Pont de l'Épée, 1978.

Hypnose du silence, Mortemart, Rougerie, 1981 (épuisé).

Présence abandonnée du corps, Mortemart, Rougerie, 1983 (épuisé).

Fuite de l'immobile, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1984, rééd. in *Ouvrant, le pas*, 1999.

Trente Élégies de l'ardeur, Mortemart, Rougerie, 1986 (épuisé).

Un essaim amoureux, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1986 (hors commerce), rééd. 1995.

Poèmes du corps traversé, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1987, rééd. 2001.

Les Douze Louanges, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1990, rééd. 2001.

Le Sentiment du monde, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1993, 3^e éd. in *Le Bois de hêtres*, 2005.

Traité de la juste merveille, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1996.

Le Bois de hêtres, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1998, rééd. augm. de *Le Sentiment du monde* et de *La Question de la preuve*, 2005.

Ouvrant, le pas, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1999.

Fresque peinte sur un mur obscur, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2002 (épuisé).

Lettre à la femme aimée au sujet de la mort, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2005, rééd. 2009.

Traité des sentiments contraires, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2011, rééd. 2012.

4. Jeunesse

À l'aube du buisson, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1985, 6^e éd. 2009.

La nuit respire, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1987, 1991, 5^e éd. 2003.

La Gentiane d'or, Le Crest, Atelier du poisson soluble, 1993.

La Fabuleuse histoire de Népomucène, d'Iphigénie et du poivron flottant, Le Crest, Atelier du poisson soluble, 1995.

Contes et légendes d'Auvergne, Paris, Nathan, 1996, rééd. 1998.

Un homme sans manteau, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1996, 4^e éd. 2006.

La Mouche qui lit, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 1998, 3^e éd. 2008.

Sans frontières fixes, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2001, rééd. 2004.

Ceci est un poème qui guérit les poissons, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 2005, 3^e éd. 2008.

Ici, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 2009.

5. Romans

Passage du désir, Pantin/Lausanne, Le Castor Astral/L'Aire, 1988, rééd. en poche, Pantin, Le Castor Astral, 2006.

Le Sourire du chien, Lausanne, L'Aire, 1990.

Les Petits Jardins, Lausanne, L'Aire, 1994.

Éva R, Lausanne, L'Aire, 1996.

Matière nuit, Pantin, Le Castor Astral, 1997.

6. Essais

Algues, sable, coquillages et crevettes, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1997, rééd. 2007.

Aïe ! un poète, Paris, Seuil / Scérén, 2003.

Charles Juliet : la conquête dans l'obscur, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

Quel théâtre pour aujourd'hui ?, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Usages du poème (conversation avec Yann Nicol), Genouilleux, La Passe du Vent, 2008.

Ce que signifiait Laurent Terzieff, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

La Vitamine P, Voisins-le-Bretonneux, Rue du Monde, 2012.

La vie, je l'agrandis avec mon stylo : l'engagement, écrits de jeunes et réflexions, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Siméon, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012.

7. Traductions

Michael West, *Foley*, traduit en collaboration avec Loïc Brabant, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

Wilhelm Müller, *Le Voyage d'hiver*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Carolyn Carlson, *Brins d'herbe*, Arles, Actes Sud, 2011.

Carolyn Carlson, *Dialogue avec Rothko*, Ennetières-en-Weppes, Invenit, 2011.

8. Entretiens, articles, correspondance...

Jean-Pierre Siméon, *Quoique : chroniques citoyennes*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1999 (épuisé).

Jean-Pierre Siméon, « De Péguy, c'est-à-dire de la langue (remarques) », in *LEXI/textes*, n° 3, revue du Théâtre de la Colline, Paris, L'Arche, 1999.

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

SITOGRAPHIE

Vous trouverez sur www.solitairesintempestifs.com à l'onglet « Classiques contemporains » des ressources en ligne, régulièrement actualisées, pour compléter votre connaissance de l'auteur, de ses œuvres et de leurs mises en scène.

TABLE DES MATIÈRES

<i>PRÉFACE</i>	5
STABAT MATER FURIOSA	33
<i>SUR LA PIÈCE</i>	65
CHRONOLOGIE	65
RETOUR SUR L'ÉCRITURE	69
<i>L'AUTEUR</i>	73
CHRONOLOGIE	73
DÉCOUVRIR D'AUTRES TEXTES	77
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	83
<i>SITOGRAFIE</i>	87

Dans la même collection
« Classiques contemporains »

JEAN-LUC LAGARCE
Juste la fin du monde, 2012

JEAN-PAUL WENZEL
Loin d'Hagondange, 2012

REPRODUCTION INTERDITE