

La Boîte

de Jean-Pierre Siméon
musique Yves Prin
interprétation Dominique Michel
et Thierry Ravassard

mise en scène Olivier Balazuc

résidence de création



Photo Alain Denisse

Avant le spectacle

L'une des singularités de *La Boîte* est de réserver au spectateur une ultime surprise, qui transforme la compréhension de la situation et la tonalité de la pièce. Il s'agit donc de préparer les élèves... sans tout leur révéler !

1 — La boîte aux trésors : développer la polysémie du titre

Le titre choisi par Jean-Pierre Siméon constitue une première énigme. On pourra demander aux élèves quelles attentes suscite ce simple groupe nominal. Après une recherche collective, on pourra lire, pour compléter les suggestions, la note d'intention de Olivier Balazuc (1^{er} paragraphe, de « Elle qui dit l'avoir beaucoup fermée » à « aux outils de Thierry Ravassard », cf. le dossier de presse du spectacle, en ligne sur le site du TNP).

Titre à la fois très concret et très ouvert, *La Boîte* peut renvoyer à un objet comme à un lieu (boîte de nuit ou entreprise, dans un niveau de langue familier), et se prête à de multiples variations lorsqu'elle est caractérisée par un adjectif (« boîte noire ») ou par un complément du nom. Elle convoque alors le quotidien (« boîte à outils », « boîte à bijoux », « boîte à épices ») mais aussi le rêve, l'imaginaire et l'enfance (« boîte à musique », « boîte à secrets », boîtes gigognes des poupées russes...). Par son étymologie (latin *buxida*, lui-même issu du grec *pyxis*, « petite boîte en bois »), la boîte contient dès l'origine ce double caractère, à la fois modeste et précieux.

On notera enfin avec Olivier Balazuc que la boîte apparaît dans de nombreuses expressions familières (« fermer sa boîte », « mettre en boîte »), chargées d'humour, et qu'elle peut aussi correspondre à la forme de la cage de scène : le théâtre est-il autre chose qu'une boîte à histoires ?

2 — Du quotidien au mythe : ouvrir la boîte de Pandore

Dans un deuxième temps, on proposera aux élèves de lire l'ouverture de la pièce.

Une femme avec une boîte entre les mains.
Bon eh bien maintenant quoi ?
qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire
de toi à présent que tu ne pèses même pas
le poids d'un oiseau mort où
je te mets maintenant dis donc on
fait ça pardi parce qu'on se dit
que ça encombre moins le monde
eh bien moi je dis bernique !
ce grand barda d'os de poils et de chair
qu'on traîne avec soi toute sa vie
ça tient moins de place finalement
que ce rien qui tient dans la main
si tu savais mon chéri comme il est lourd
ce rien de toi comme il pèse
c'est drôle de tenir un mort dans
ses mains un mort tout entier
non mais c'est mal dit ce n'est pas
un mort que je tiens là dans la boîte
c'est la mort c'est la mort toute entière
que je porte qui tient entre dix doigts
bref où je vais vous mettre vous deux
toi et ta grande mort silencieuse
sur l'étagère du haut à la cuisine
avec les épices par exemple oui ?
safran oui ? ni vu ni connu
je vous étiquette safran je ne sais pas
safran cannelle fenouil ou gingembre
lequel a le goût de l'amour perdu ?
ou alors tiens non dans la bibliothèque
c'est ça qui serait juste un livre
c'est tout une vie morte n'est-ce pas ?
une vie qui tient dans la main
le plaisir le vent le rire la douleur
et des milliers de silences avec
tout ça qui fait une vie d'homme
le grand immense qui tient dans une main
non tu n'aimais pas les livres
ou alors sur la cheminée
pour que tes cendres n'aient pas froid en hiver.

Jean-Pierre Siméon, *La Boîte*, Les Solitaires
intempestifs, 2016

L'énigme offerte par le titre semble très vite résolue, dans cette ouverture qui dessine une situation à la fois poignante et réaliste. Le mot « cendres », qui apparaît à la fin de l'extrait, ne laisse aucun doute : une femme tient entre ses mains l'urne qui contient les restes de l'homme qu'elle a aimé. Une question se pose alors, dont les enjeux sont aussi triviaux qu'insondables : où ranger cet objet ? Autrement dit : que faire du souvenir du défunt ? Comment contenir la souffrance du deuil ?

Les élèves pourront également être frappés par le ton employé : malgré la gravité de la situation, le personnage utilise des expressions courantes, voire familières dès la première phrase. On relèvera également l'interjection « bernique » et le nom « barda », termes un peu datés (une définition sera sans doute nécessaire !), et qui indiquent l'âge du personnage.

Une parole singulière, colorée, vivante, donc, pour un théâtre de l'intime et du quotidien ? Rien n'est moins sûr. Outre que l'épreuve de la mort peut renvoyer chacun aux questions fondamentales de l'existence, l'ombre du mythe plane sur cette ouverture, et explique l'anonymat de cette femme, possible figure archétypale, lointaine descendante des choéphores et des pleureuses antiques. La note d'intention de Olivier Balazuc nous aide à préciser ce lien avec le mythe, qui traverse tout le théâtre de Jean-Pierre Siméon. On pourra, pour s'en convaincre, parcourir la liste de ses publications, et pointer notamment un titre comme *Odyssée, dernier chant*, et les adaptations des tragédies *Philocète* et *Électre* de Sophocle. Quel texte ancien *La Boîte* dissimule-t-elle ?



Pandore, par Dante Gabriel Rossetti (1871)

« Jean-Pierre Siméon n'a pas donné de nom » à cette femme, afin de nous la rendre plus proche. J'aurais envie de l'appeler Pandore. Pandore signifie en grec « le présent de tous », écrit Olivier Balazuc.

Qui est Pandore ? Et quel rapport entre son histoire et la situation proposée par Jean-Pierre Siméon ? La lecture du récit mythique proposé par Hésiode dans *Les Travaux et les jours* renforce les enjeux symboliques de l'objet éponyme. En ouvrant la boîte interdite, cadeau piégé de Zeus, Pandore libère tous les maux de l'humanité. Sur un autre plan, la boîte portée par le personnage de Jean-Pierre Siméon est aussi l'occasion d'une libération transgressive : celle d'une parole trop longtemps contenue. Comme le dit plaisamment Olivier Balazuc, notre simple héroïne « ouvre sa boîte » après de longues années d'une cohabitation silencieuse. Faut-il y voir une parole libératrice, là où le geste de Pandore n'amenait que fléau et destruction ? Tout oppose, en apparence, la touchante histoire d'amour esquissée par Jean-Pierre Siméon et le texte hésiodique, récit de vengeance fortement teinté de misogynie : Pandore n'est-elle pas un artefact chargé de tous les vices, par lequel Zeus punit Prométhée et l'humanité ? Mais le texte de Jean-Pierre Siméon n'est pas exempt d'aspérités. La chronique conjugale fait émerger bien des non-dits, bien des incompréhensions :

mais tiens je vais te dire une chose aujourd'hui
qu'aucune femme ne peut dire à un homme
sauf quand il n'est plus là au fait
il y a beaucoup de choses
qu'une femme ne peut pas dire
ce n'est pas qu'elle ne saurait pas
c'est que l'homme n'a pas d'oreille pour
ça explique pourquoi
dès que leur homme a tourné le dos
les femmes se parlent beaucoup toutes seules

Jean-Pierre Siméon, *La Boîte*

Pour prolonger la réflexion, il serait d'ailleurs intéressant de constituer un groupement de textes, autour de cette parole solitaire des personnages féminins (monologues et soliloques), pour développer les questions dramaturgiques et idéologiques que posent de telles formes : qu'est-ce qui justifie cette prise de parole singulière, qui peut heurter la vraisemblance ? En quoi la multiplication des formes monologuées, dans le théâtre contemporain, témoigne-t-elle d'une évolution des conventions dramaturgiques ? Que dit cette parole isolée de la situation des femmes et des rapports entre les sexes ? On pourrait partir des monologues de la tragédie classique, et aller jusqu'aux textes de Jean-Pierre Siméon, dont le premier texte publié aux *Solitaires intempestifs*, *Stabat mater furiosa* (1997), se donne comme le long cri de protestation d'une femme, à la fois mère, épouse, femme et sœur, contre la guerre absurde et les hommes qui la conduisent : « 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». On peut également citer le texte suivant, *Soliloques*, qui inclut deux monologues féminins. Il serait intéressant de convoquer *La Voix humaine* de Cocteau, *Oh! les beaux jours* de Beckett, *À tous ceux qui* de Noëlle Renaude, *Chambres* de Minyana, ou encore *4.48 psychose* de Sarah Kane – pour ne citer que quelques exemples.

Dans cette réflexion sur le monologue, on pourrait également proposer un travail d'écriture, à partir de tableaux mettant en scène des femmes seules, voire solitaires, dans un cadre quotidien, comme les œuvres de Hopper: *Eleven a.m.* (1926), *Automate* (1927), *Fenêtres de nuit* (1928), *Chambre d'hôtel* (1931), *Compartiment C, voiture 193* (1938), *Matin au Cap Cod* (1950), ou encore *Morning sun*, (1952). Il s'agirait alors d'écrire le monologue que pourraient prononcer ces femmes, en imaginant les circonstances précises qui les poussent à prendre la parole.

3 — Mettre en voix une «poésie de théâtre»

Une autre caractéristique importante du spectacle vient nuancer l'impression d'un théâtre réaliste, ancré dans le quotidien: l'écriture poétique de Jean-Pierre Siméon. En revenant aux publications de l'écrivain, on pourra souligner ses nombreux recueils de poésie, genre par lequel il entre en écriture et dont il démontre l'absolue nécessité avec véhémence et lyrisme dans son dernier essai, *La Poésie sauvera le monde* (Le Passeur éditeur, 2015). De ce point de vue, l'œuvre dramatique de Siméon prolonge son œuvre poétique, et l'écrivain parle même d'une «poésie au théâtre». L'attention à la matière même de la langue, qui se manifeste dans le rythme et les sonorités, ainsi que l'élaboration singulière des images sont une manière de reconquérir une présence au monde, contre les faux langages de la communication qui instrumentalisent les mots humains, les vidant ainsi de leur richesse sensible et existentielle.

Pour mesurer cet aspect, on pourra proposer aux élèves un travail d'écriture et de mise en voix.

On partira d'un extrait du texte qui sera convoqué à nouveau lors de l'analyse du spectacle :

donc ce que je voulais te dire donc
c'est à propos de cette histoire de silence
du silence et du regard de tes yeux qui va avec
il s'agit du corps vois-tu
les hommes ils portent leur corps
comme une trousse à outils
la main la jambe la bouche
c'est comme un tournevis qui attend
au cas où se présente une vis
quand ils se regardent dans une glace
ils vérifient seulement que la panoplie est complète
les femmes non elles ne portent pas leur corps
elles l'habitent elles sont dedans
comment dire ? elles sont présentes
elles sont présentes en elles-mêmes partout
disons jusqu'au bout des ongles
et donc écoute tu vas comprendre
si ton regard abîme le cou d'une femme
ou son genou ou le pli des lèvres
c'est elle toute entière que tu abîmes
non il ne s'agit pas de la beauté
c'est plus grave que la beauté
c'est que l'être est très fragile
tu ne sais pas la violence molle du regard
bon finalement je n'aurais pas dû non
expliquer ça à un homme c'est comme
expliquer à un chat que ses griffes font mal
eh bien quoi il vous dit le chat
qu'est-ce qu'elles ont mes griffes ?

On pourra donner aux élèves ce texte sous la forme d'un paragraphe en prose, sans ponctuation, et leur demander de le transformer de deux façons: en le maintenant en prose, mais en lui ajoutant une ponctuation qui clarifie le sens, ou en le transformant en un texte versifié. Dans un deuxième temps, on confrontera leurs partis pris de versification à ceux de Jean-Pierre Siméon, et l'on fera des hypothèses sur les choix prosodiques de l'écrivain. Le vers met en valeur certains éléments (par exemple la comparaison avec la «trousse à outils»), mais crée aussi certaines ambiguïtés fécondes, par le fait que les ruptures syntaxiques ne sont pas clairement montrées: ainsi, on ne sait pas immédiatement à quoi se rapporte la proposition «quand ils se regardent dans une glace», ce qui renforce l'équivalence entre l'homme et l'outil. De plus, la forme versifiée fait entendre la voix du personnage et laisse deviner ses émotions (cf. l'hésitation «expliquer ça à un homme c'est comme», l'écriture du ressassement dans le premier vers, encadré par le «donc», la véhémence dans l'anaphore de «c'est», ou les reprises de certains termes particulièrement signifiants, comme «silence» ou «beauté», en début ou en fin de vers). Se pose également la question de la diction: faut-il appliquer à ce texte les conventions de la poésie classique (prononciation des «e caducs», par exemple)? On notera que Jean-Pierre Siméon s'approche souvent de formes mesurées inscrites dans la mémoire collective, comme l'octosyllabe («les hommes ils portent leur corps»), le décasyllabe («donc ce que je voulais te dire donc») ou l'alexandrin («c'est à propos de cette histoire de silence»), ce qui tend à éloigner son texte de l'imitation d'une parole spontanée et à

sublimier la langue familière qu'emploie souvent le personnage.

On pourra également mettre l'ouverture de l'œuvre et ce passage à l'épreuve du plateau, en confiant à chaque élève une séquence de deux ou trois vers, et en demandant à chacun-e de bien faire entendre une unité de souffle dans chaque vers. Dans un deuxième temps, on pourrait répartir les élèves par groupes et leur demander de préparer la mise en voix d'un extrait, en faisant alterner prises de parole individuelles et l'énonciation chorale (pour marquer par exemple une intensité particulière, ou mettre en valeur telle idée, ou telle image).

4 — Un « musicodrame »

La musicalité du texte prendra une dimension supplémentaire lors de la mise en scène d'Olivier Balazuc, qui est aussi une mise en musique à partir d'une composition originale d'Yves Prin, interprétée par Thierry Ravassard. Pour sensibiliser les élèves à cette dimension, on pourra leur faire écouter des extraits du travail de ce compositeur contemporain, proposés sur son site : www.yves-prin.com/oeuvres.html (voir en particulier *Les Amants* (2001), cinq mélodies sur des poèmes de Jean-Pierre Siméon). On pourra également donner à entendre des instruments singuliers, utilisés dans le spectacle (scie musicale, orgue de barbarie, psaltérion), et dont les sons seront modifiés par le musicien.

On insistera également sur le terme de « musicodrame », que le metteur en scène préfère à d'autres appellations et à d'autres traditions possibles (« mélodrame musical », « adaptation musicale », « déclamation en musique »). On aurait pu penser également à d'autres formes à la frontière du théâtre et de la musique, comme l'opéra, l'oratorio, ou la tragédie lyrique (expression employée par Poulenc pour sa mise en musique de *La Voix humaine* de Cocteau). Face à tous ces possibles, le « musicodrame » apparaît comme une forme intimiste (à distinguer de l'opéra), n'assumant pas les connotations religieuses ou la gravité associées à l'oratorio ou à la tragédie lyrique, ni le sentimentalisme du mélodrame. Le musicodrame implique également une égalité entre la musique et le drame. Pour avoir une idée plus concrète de cette relation, on pourra écouter trois extraits, sur le site <http://estivales-musicales.com/videos.html>:

→ Deux extraits du *Cantique de l'ombre* de Claudel lus par Didier Sandre

→ Un extrait de *Claudiel répond par les psaumes*, lu par Michael Lonsdale

Yves Prin insiste sur les relations diverses qui peuvent se nouer entre poésie et musique dans cette forme singulière : « Le texte vit sa propre vie sous l'interprétation du comédien. La musique crée un paysage sonore, un environnement, qui peut soit aller dans le sens du texte, soit le « psychanalyser » afin d'emmener l'auditeur sur une autre proposition qui peut lui suggérer une signification contraire. Ceci afin de créer un contraste qui permettra de mieux « écouter » le texte. C'est ce qui explique le sens de « musicodrame » : créer une tension entre texte et musique ».

Après le spectacle

1 — La chute et brouillage des genres et des registres

C'est sans doute un des aspects du spectacle qui frappera le plus les élèves : la parole de la femme prend une direction et une tonalité inattendues, lorsque l'on comprend que la boîte qu'elle tient entre les mains ne contient pas les cendres de son mari, mais des chocolats destinés à sa belle-mère, à qui le couple doit rendre visite ce jour-là. Brusque passage de la tragédie à la comédie, voire au vaudeville ? Chute destinée à surprendre le spectateur et, ainsi, à le divertir ? Plus que cela, bien sûr, d'abord parce que la situation imaginée et jouée par la femme manifeste une certaine violence au sein du duo, mais aussi et parce que, en raison du retard inquiétant du mari, la réalité rejoint progressivement la fiction. Le jeu théâtral prend alors une dimension performative et la boîte retrouve sa valeur symbolique, voire acquiert le statut d'objet magique, de talisman maudit. En laissant la fin ouverte, comme la boîte de Pandore au fond de laquelle reste l'espérance, Jean-Pierre Siméon maintient jusqu'au bout un brouillage des genres et des registres caractéristique du théâtre contemporain. « Rien n'est plus drôle que le malheur », écrivait déjà Beckett dans *Fin de partie*...

2 — La musique, deuxième personnage du spectacle

On pourra alors se demander comment la musique accompagne et renforce ce jeu d'émotions contradictoires, ou crée parfois un contrepoint à ce qui est dit. Liés à des traditions distinctes, les instruments présents sur scène permettent de créer des tonalités très diverses. Le plus présent et le plus imposant visuellement est un grand piano de concert dont les sons peuvent être mêlés à ceux d'un clavier-maître (ou clavier-midi) qui permet de transformer des sons par des moyens électro-acoustiques : dans certains passages, le son du piano-acoustique et le son du

clavier-midi peuvent être mêlés, Thierry Ravassard jouant des deux instruments en même temps. Si la partition du piano peut évoquer Ravel, Debussy, Stravinsky ou Scriabine, les autres instruments (scie musicale, orgue de barbarie) sont souvent associés à la mélancolie de divertissements anciens (cirque traditionnel, spectacles forains). S'ajoute à cela un psaltérion, instrument à cordes inventé au Moyen-Âge, qui permet notamment de souligner la violence de certains passages.

Au-delà du commentaire, la musique possède aussi une réelle fonction dramaturgique dans *La Boîte*. Thierry Ravassard, acteur-musicien, peut être vu comme une représentation de l'homme, que le texte associe clairement aux outils (cf. le passage cité plus haut) : n'est-il pas en train de bricoler dans son « garage », en arrière-plan ? Un dialogue s'établit alors entre jeu et musique : la partition peut apparaître comme la voix de l'homme, personnage muet dans le texte, mais auquel la musique donne une voix, soit qu'il proteste, soit qu'il accompagne la femme aimée dans la nostalgie.

On commentera enfin les deux chansons qui encadrent la représentation, toutes deux tirées de poèmes de Jean-Pierre Siméon, « La nuit a passé » et « Nous serons les enfants que nous voulions être », qui situent le spectacle entre nostalgie et ouverture vers l'avenir. Le fait que les thèmes musicaux soient tirés de la deuxième chanson crée volontairement une tension avec le texte, plutôt consacré au passé du couple.

3 — Entre quotidien et poésie : la scénographie au service du dévoilement

Nous avons souligné, dans la préparation au spectacle, **l'équilibre subtil** auquel parvient Jean-Pierre Siméon, dans un texte où le quotidien se charge de références mythiques, où la trivialité coexiste avec la poésie. Avec le jeu de la comédienne et la musique, la scénographie de Fanny Laplane permet de préserver cet équilibre dans la représentation.

Cette scénographie peut d'abord apparaître comme la représentation stylisée d'un intérieur : au premier plan, la table et les chaises en formica ou en skaï sous une suspension peuvent évoquer une cuisine, tandis qu'à l'arrière-plan se dessine un intérieur, inspiré du travail du photographe allemand Martin Rosswog (voir en particulier sur son site, www.martin-rosswog.com, la série « Schottland »), mais aussi des meubles dessinés par le viennois Adolf Loos, pionnier de l'architecture moderne. Il s'agit apparemment de donner une forme concrète aux différents lieux évoqués par le texte, mais aussi de figurer une « maison de verre », une intimité rendue transparente par le monologue de la femme. Cependant, le miroir présent à jardin signale d'emblée le jeu réflexif qui structure le texte, et l'écran où sont projetées les images d'un foyer dissimule en réalité le comédien et les instruments qu'il manipule à vue. On pourra également commenter l'apparence du sol, lui aussi réfléchissant, mais recouvert d'une couche de poussière qui peut être associée aux cendres funéraires, bien sûr, mais aussi à l'usure du couple.



Pistes de préparation et d'analyse proposées par Philippe Manevy

Avec mes plus vifs remerciements à Bernard Djaoui, ainsi qu'à Fanny Laplane, Yves Prin et Jean-Pierre Siméon pour leurs remarques et les informations fournies.