



Le Mental de l'équipe

d'Emmanuel Bourdieu et Frédéric Béliet-Garcia,
mis en scène par Denis Podalydès et Frédéric Béliet-Garcia

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

L'équipe et le projet :
petit historique

[voir page 2]

Le Mental de l'équipe :
la pièce

[voir page 3]

Un défi à la représentation

[voir page 5]



Après la représentation :
pistes de travail

* **Les possibles du théâtre**
pour représenter le foot
dans un univers onirique

[voir page 5]

* **Le Mental de l'équipe :**
une comédie humaine ?

[voir page 14]

* **Pistes de prolongements :**
discours footballistique
et représentations
artistiques du sportif

[voir page 19]

* **Annexes**

Générique [voir page 23]

Portraits [voir page 23]

Entretiens [voir page 24]

Le monologue

de Lazare [voir page 31]

Structure de la pièce [voir page 31]

Scène 12 [voir page 36]

Utilisation des éléments

du décor [voir page 37]

Édito

Retour au Théâtre du Rond-Point pour ce nouveau *Pièce (dé)montée* !

Le Mental de l'équipe, d'Emmanuel Bourdieu et Frédéric Béliet-Garcia, mis en scène par ce dernier et par Denis Podalydès y sera joué du 7 mars au 14 avril.

Sport populaire et médiatique, entreprise financière et commerciale autant que sportive, le football réunit et divise, enthousiasme et agace, envahit les médias, les livres des sociologues, les écrans de cinéma et les romans. Mais du football sur un plateau de théâtre ? Car c'est bien cette transposition du football au théâtre que propose

Le Mental de l'équipe : les derniers instants d'un match et de la carrière de Monod, joueur laborieux, vieillissant, pas un artiste apparemment... Mais sur le terrain, comme sur le plateau, tout est toujours possible. Il reste deux minutes, et un coup franc à tirer...

Comment rendre sur la scène les évolutions des joueurs ? Comment faire vivre un stade, lieu ouvert sur le ciel, les intempéries, lieu où le public est habitué à manifester, crier, chanter, bouger, dans une salle obscure où la convention impose le silence et l'écoute ? Un dossier rédigé par Frédérique Plain qui met en avant ce défi de mettre le foot sur une scène...

Foot et représentation, texte et représentation, avant et après le spectacle.

« *Le football a pris une telle place qu'il existe tout un savoir lié à sa pratique. Ceux qui l'aiment ou le pratiquent ont ce savoir en commun, mais aussi les légendes et les figures mythiques qui l'accompagnent. Il y a tout un univers, un imaginaire qui, dans le théâtre ou la littérature, est peu abordé, sinon caricaturé ou moqué. Ce que je trouve très beau dans la pièce, c'est qu'elle n'est ni pro ni anti-foot, le foot étant pris comme une zone de vie et, théâtralement, c'est très intéressant. Qu'est-ce que la scène d'un terrain de football ?* »

Denis Podalydès,
propos recueillis par Gilles Laprévotte,
extraits du *Journal n°1 de la Maison de la Culture d'Amiens*.

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

La première partie de ce dossier vise à proposer des pistes de travail avec les élèves avant d'assister à la représentation du *Mental de l'équipe* : présenter l'équipe et la genèse du projet, la pièce et les sensibiliser aux problèmes de représentation spécifiques posés par cette écriture, pour développer l'acuité de leur regard lors de la représentation.

L'ÉQUIPE ET LE PROJET : PETIT HISTORIQUE

Les pistes de réflexion proposées ici s'appuient sur deux documents présentés en annexe 1 et 2 : le générique du spectacle et les biographies des trois auteurs et metteurs en scène du spectacle.

Les maîtres d'oeuvres : Emmanuel Bourdieu, Frédéric Béliet-Garcia et Denis Podalydès

→ À l'aide des biographies d'Emmanuel Bourdieu, Frédéric Béliet-Garcia et Denis Podalydès qui figurent en annexe 2, amener les élèves à repérer pourquoi ils travaillent ensemble sur ce projet. Quels sont les points communs de leur parcours ? Et leurs différences ?

Emmanuel Bourdieu, Frédéric Béliet-Garcia et Denis Podalydès sont liés par l'amitié depuis longtemps. Ils partagent une formation littéraire commune. Ils travaillent autant dans le théâtre que dans le cinéma. Denis Podalydès a mis en scène les deux premières pièces d'Emmanuel Bourdieu et a joué dans deux de ses films. Emmanuel Bourdieu et Frédéric Béliet-Garcia

ont aussi travaillé ensemble comme scénaristes. Emmanuel Bourdieu, Frédéric Béliet-Garcia et Denis Podalydès partagent aussi le goût du football. « Nous aimons le football. Nous sommes même, Frédéric et moi, des spectateurs assez passionnés. Emmanuel suit moins les différentes compétitions. Il est néanmoins un excellent footballeur lui-même. »¹ On peut remarquer aussi la variété de leurs activités (écriture, réalisation, mise en scène, jeu), en insistant sur les spécialités de la carrière de chacun : l'écriture pour Emmanuel Bourdieu, la mise en scène (avec une prédilection pour les textes contemporains) pour Frédéric Béliet-Garcia, et le jeu pour Denis Podalydès.

Collaborateurs et acteurs

« Stéphanie Daniel et Bernard Valléry ont déjà plusieurs fois travaillé avec l'un et l'autre. J'ai proposé à Frédéric Eric Ruf au décor, parce que je venais de faire *Cyrano* avec lui, et j'étais convaincu qu'il s'entendrait aussi avec Frédéric. Ce fut le cas. La distribution s'est faite aussi d'un commun accord, avec des idées venant de l'un et de l'autre. Nous connaissions tous deux les acteurs dont l'un parlait à l'autre. Nous avons auditionné ensemble au JTN², et avons retenu d'ailleurs les mêmes avant de nous concerter »³.

→ À partir du texte ci-dessus et du générique du spectacle (annexe 1), faire repérer aux

élèves que l'ensemble des collaborateurs du *Mental de l'équipe* forment un groupe qui a l'habitude de travailler ensemble, que cette habitude soit ancienne (pour les lumières ou le son), ou plus récente (pour le décor avec Eric Ruf).

Certains comédiens étaient présents dans la distribution dès 1997 (Micha Lescot, Cécile Bouillot...) et la plupart ont déjà travaillé soit avec Denis Podalydès, soit avec Emmanuel Bourdieu, soit avec Frédéric Béliet-Garcia. On peut aussi faire remarquer aux élèves la présence du chorégraphe Jean-Marc Hoolbecq sur ce projet, présence qui suppose un travail sur le corps particulier dans le spectacle.

La genèse du projet

« Le projet date des Rencontres à la Cartoucherie, animées par Philippe Adrien. En 1997. On y jouait, en juin, des petites formes, consacrées à des questions de société, répétées en peu de temps, traitées librement. Emmanuel

et Frédéric ont découvert un traité de sophrologie appliquée au football. Ils cherchaient un sujet pour les Rencontres. La première version durait 40 mn. Je jouais Monod. Micha Lescot jouait aussi Lazare. La mise en scène s'est faite

1. Denis Podalydès, *dossier de presse du spectacle*, Théâtre du Rond-Point.

2. JTN : Jeune Théâtre National : organisme qui réunit les élèves sortant du Conservatoire National d'Art Dramatique et de l'École du Théâtre National de Strasbourg pendant trois années à l'issue de leur formation et dont la mission est d'aider ces jeunes comédiens pour l'essentiel, mais aussi techniciens, scénographes et costumiers, à s'insérer dans le milieu professionnel. Le JTN organise des auditions pour les metteurs en scène qui recherchent de jeunes comédiens, et assure une partie du salaire de ceux qui sont retenus pour ces projets.

3. Entretien avec Denis Podalydès, annexe 4.

sans véritable chef, nous étions à vrai dire trois à l'assurer, Frédéric, Emmanuel, et moi. On riait beaucoup, les choses allaient un peu à l'aventure, le spectacle aussi d'ailleurs. Si mon souvenir est bon, on jouait vraiment au foot sur la scène de la Tempête ⁴. Pagaille, emmêlements, ratés, etc. mais Gilbert Fillinger ⁵ avait un œil sur Emmanuel, produisait sa première pièce,

Tout mon possible, et retint ce Mental, malgré le brouillon. La pièce a dormi longtemps. J'ai monté *Tout mon possible*, puis *Je crois ?*, d'Emmanuel, pièces plus faciles à produire, requérant bien moins d'acteurs. Il y a deux ans, Gilbert demanda des nouvelles de ce mental à Emmanuel. Il s'est alors remis au travail, et le projet a pris forme concrètement. » ⁶



→ **Faire repérer aux élèves les particularités de la genèse de ce projet : de quand date-t-il ? qui a-t-il réuni dès le départ ? pourquoi travailler sur le football ? pourquoi n'a-t-il pas vu le jour avant ?**

Le Mental de l'équipe est un projet ancien, qui réunit des praticiens qui travaillent ensemble depuis longtemps et qui sont aussi des amis amateurs de football. Le projet se concrétise aujourd'hui, dix ans après sa première ébauche, pour des questions de production. C'est un spectacle lourd, qui réunit 14 comédiens et une équipe artistique et technique importante (voir générique en annexe 1). Le soutien de Gilbert Fillinger, producteur, a été déterminant dans la réalisation concrète de ce projet.

LE MENTAL DE L'ÉQUIPE : LA PIÈCE

On se référera pour s'aider dans cette partie, au tableau de la structure de la pièce qui figure en annexe 6.

Personnages

→ À partir du générique présenté en annexe 1, faire faire un tableau aux élèves en regroupant les personnages par équipes et par liens de parenté.

Les Bleus, équipe de Gélan	Les Rouges, équipe de Bréville	Famille de Monod	Autres
Mazryk, défenseur	Janin, sophrologue	La femme de Monod	André Moreau, commentateur
Lazare, gardien	Descombes, avant-centre	Paolo, le fils de Monod	Olivier Breton, commentateur
Fortin, défenseur libéro	Monod, milieu défensif	<i>Le petit Monod</i>	
Vautier, défenseur	Granger, milieu offensif	<i>La part négative de Monod</i>	
	Ménard, entraîneur	<i>L'amant de Cécile</i>	
	Maline, milieu offensif	<i>Le père de Monod</i>	
		<i>La mère de Monod</i>	

4. Le Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes, dirigé par Philippe Adrien.

5. Gilbert Fillinger est directeur de la Maison de la Culture d'Amiens, et a produit *Le Mental de l'équipe* en coproduction avec le Théâtre du Rond-Point.

6. Entretien avec Denis Podalydès, annexe 4.

En italique, les rôles ponctuels qui n'apparaissent que dans la scène 35 du « switch »

→ Essayer ensuite d'imaginer à partir de ce tableau tout ce qu'on peut en déduire de l'intrigue de la pièce.

Le personnage de Monod semble avoir un rôle déterminant dans la pièce puisque plusieurs personnages forment une sorte de constellation autour de lui : sa femme, son fils, lui-même enfant, sa « part négative », l'amant de sa femme, son père, sa mère. L'action de la pièce se situe probablement pendant un match, puisqu'elle met aux prises deux équipes, les Bleus et les Rouges, les joueurs de l'une (Les Bleus) étant des défenseurs et un gardien, tandis que ceux de l'autre (Les Rouges) étant plutôt du côté de l'attaque. Cela pourrait laisser supposer que le camp bleu sera assailli par les Rouges pendant la pièce.

Titre

→ Interroger les élèves sur ce qu'évoque pour eux le titre de la pièce et en particulier le mot « mental », les amener à en donner une définition.

« Le mot mental a connu une immense fortune. C'est un lieu commun du langage, qui signifie à la fois, le moral, l'intellect (un intellect musclé), la conviction, l'énergie. Une énergie forcément et intensément, en toute circonstance, positive. " C'est le mental qui fera la différence ", entend-on partout. Les athlètes ont acquis une immense technique, doublée d'une puissance hors du commun (quand on compare les athlètes d'aujourd'hui à ceux d'hier), à peu près égales chez tous. C'est alors la force de conviction qui déterminera l'issue. Qui en voudra le plus ? Qui aura le plus de gnaque ? Quelle vision de l'homme sous-tend ce vocabulaire, cette idéologie

→ Amener les élèves à relever tout ce qui manque dans ce générique pour que la pièce soit la reproduction fidèle d'un match de football.

Les deux équipes sont réduites à 4 joueurs chacune, alors qu'une équipe de football en compte 11. Les Bleus n'ont pas d'entraîneur, ni de sophrologue tandis que les Rouges en ont. Il n'y a pas d'arbitre. Ni de gardien de but rouge. L'équipe bleue défend, les rouges attaquent. La pièce propose donc une transposition minimale du match, et orientée. La présence du personnage du sophrologue peut surprendre, tout comme celle de la « part négative de Monod ». Ces deux personnages seraient-ils liés au développement de l'aspect « mental » qui figure dans le titre de la pièce ?

positiviste, volontariste ? »⁷ Le titre de la pièce fait référence à cette fortune du mot mental dans le sport actuel et à la nécessité pour les sportifs de s'entourer de préparateurs psychologiques (ici réunis dans le personnage du sophrologue Janin) pour s'assurer de leur pugnacité. On peut se référer aussi à ce que dit Emmanuel Bourdieu sur la notion de potentiel en annexe 3.



Intrigue

La pièce met en scène les deux dernières minutes du temps réglementaire d'un match de Coupe de France entre deux équipes fictives de première division sur qui plane la menace de descendre en deuxième : Gélan (les Bleus) et Bréville (les Rouges). Les Bleus mènent par un but à zéro. Un joueur rouge, Monod, en fin de carrière après des débuts prometteurs (il fut même question pour lui d'un transfert au club de l'Inter de Milan quinze ans auparavant), apprend pendant le match que son entraîneur, Ménard, a décidé sa mise à la retraite. Cette nouvelle provoque chez lui un sursaut, et balle au pied, il traverse le terrain pour tenter d'aller marquer le but de la dernière chance. Mais, dans son élan, il est fauché par le terrible Hongrois de l'équipe adverse, Mazryk. Il y a faute mani-

feste et coup franc pour les Rouges. Mais qui doit tirer ? D'habitude c'est le champion au mental d'acier des Rouges, Granger, qui tire les coups francs. En quinze ans, il en a marqué 128. Ménard le désigne donc pour tirer encore celui-ci. Mais Monod veut réparation. « Il est devenu un esprit profondément négatif » dit Janin, le sophrologue. C'est lui qu'on a fauché, c'est lui qu'on veut exclure de l'équipe et envoyer à la retraite, c'est lui qui doit tirer. Après avoir détruit le mental des joueurs de son équipe, après s'être prêté sans succès aux exercices de sophrologie de Janin, éclairé semble-t-il par les propos de Lazare, le gardien de but adverse, Monod transfiguré, tire finalement au but. Il y a prolongations !

7. Denis Podalydès, dossier de presse du spectacle, Théâtre du Rond-Point.

Discours : « au lieu de jouer, ils parlent »⁸

Le Mental de l'équipe est une pièce chorale, dont les fondations sont langagières. Elle nous fait entendre ce qui se passe entre les joueurs dans des moments d'extrême tension, voire ce qu'ils pensent dans leur solitude. (Voir sur ce sujet l'entretien avec Emmanuel Bourdieu en annexe 3). Les discours dont elle s'inspire (footballistique, journalistique, sophrologique), les personnages qu'elle met en présence, explorent la question du mental. Chaque joueur, bleu ou

rouge, trouillard ou solide, en figure un aspect, une couleur.

→ Pour explorer cette particularité de l'écriture, on peut analyser avec les élèves la scène du monologue de Lazare, le gardien de but des Bleus (annexe 5), en se référant à l'entretien avec Emmanuel Bourdieu en annexe 3. On peut aussi proposer un exercice d'écriture de monologue autour de la solitude du gardien de but.

UN DÉFI À LA REPRÉSENTATION ?

Le Mental de l'équipe est un défi à la représentation théâtrale, pour trois raisons : parce que la pièce propose de représenter un match de football sur une scène de théâtre ; parce que son écriture est plus proche de l'écriture cinématographique que théâtrale, notamment dans

ses rapports à l'espace et au temps ; parce qu'elle est une pièce chorale. Nous proposons d'examiner ici les défis posés par la pièce à la représentation, avant de montrer, dans la deuxième partie de ce dossier comment la mise en scène a relevé ces défis.

Représenter un match de football au théâtre

→ Interroger les élèves sur comment ils imaginent la représentation d'un match de football au théâtre, et partir de leurs impressions pour les faire réfléchir aux difficultés de cette transposition. Lister ces difficultés.

– L'espace : l'espace du terrain de football est vaste, ouvert et mobile ; celui du plateau d'un théâtre clos, limité et immobile. La retransmission télévisée des matchs de football démultiplie l'espace du stade, et nous permet de nous déplacer sur le terrain d'un but à l'autre, d'un camp à l'autre, de voir les joueurs en gros plans, l'arbitre, les entraîneurs, etc. Comment retrouver cette impression d'espace, d'ouverture et de mobilité au théâtre ?

– Le ballon : Même un acteur très bon footballeur est embarrassé sur une scène avec un ballon qui risque toujours de tomber dans le public, et qui l'empêche de se concentrer complètement sur son jeu. Le bruit du ballon sur le plateau ne serait pas non plus le même que sur un terrain. Comment jouer au football en scène ? (voir ce que disent Emmanuel Bourdieu et Denis Podalydès sur cette question dans leurs entretiens respectifs, annexes 3 et 4).

– L'ambiance stade : le football est aussi un spectacle spécifique par son public, coloré, remuant, bruyant, festif, partisan, etc. Comment transposer dans une salle obscure l'ambiance d'un stade ?



© PHILIPPE DELACROIX

Une écriture qui emprunte au cinéma

On se reportera pour analyser cette dimension de la pièce au tableau de la structure de la pièce qui figure en annexe 6.

Les séquences

→ **Faire observer aux élèves le tableau de l'annexe 6. De quoi se compose la pièce ?**

La pièce ne se compose pas d'actes et de scènes, mais de séquences qui s'organisent autour d'un thème ou d'une action, et parfois d'un temps et d'un lieu. Ces séquences s'enchaînent la plupart du temps sans discontinuité. Les effets de rupture sont rares et très bien indiqués dans le texte des didascalies.

→ **Faire observer aux élèves dans la colonne « personnages » du tableau de l'annexe 6 comment des scènes avec peu de personnages alternent continuellement avec des scènes**

Le temps

→ **Dans la colonne « temps » du tableau, faire trouver aux élèves tout ce qui ne semble pas habituel dans le traitement de la temporalité.**

chorales, ainsi que les scènes de match avec les scènes plus « réflexives » dans la colonne « résumé ». Que permet cette construction par séquences ?

Cela donne une grande souplesse à la structure interne de la pièce. Le metteur en scène est libre d'accentuer les ruptures ou de rechercher une grande fluidité dans les enchaînements. Cela joue aussi sur le rythme de la pièce qui n'est jamais uniforme et qui fait alterner séquences intimes et séquences chorales, actions de football et réflexions des joueurs, dans une architecture toujours en mouvement qui tient en suspens l'attention du spectateur.

→ **Interroger ensuite les élèves sur les finalités de ce traitement particulier de la temporalité. Pourquoi utiliser les flashbacks ? Pourquoi dilater ainsi le temps ?**

Les flashbacks sont utiles pour développer l'histoire de Monod (les deux scènes de flashbacks réunissent Cécile, sa femme, Paolo, son fils, et Ménard, son entraîneur). Le flashback permet une théâtralité active dans l'écriture : le passé nous est présenté vivant plutôt qu'à travers un récit. Le temps de la fiction est un temps très particulier : la pression est énorme sur les joueurs à ce moment-là du match, ils sont fatigués, ces minutes semblent durer des siècles ; le personnage de Vautier le dit au début de la pièce : « J'ai l'impression que ça ne finira jamais »⁹. Dilater le temps est un moyen de rendre sensible l'angoisse de ces minutes de fin de match.

→ **Enfin, interroger les élèves sur les moyens que la mise en scène pourrait employer pour rendre compte de cette temporalité particulière de la pièce. Comment faire comprendre les flashbacks aux spectateurs ? Comment rendre sensible cette dilatation du temps du match ?**



© PHILIPPE DELACROIX

On notera les flashbacks, les scènes dont l'action est simultanée mais dans deux endroits différents du stade (c'est le cas au début de la pièce entre les scènes qui se passent dans le camp bleu et celles qui se passent dans le camp rouge), la différence entre le temps de la fiction (les deux dernières minutes du temps réglementaire d'un match) et le temps du spectacle (environ 1h30). Emmanuel Bourdieu joue donc sur un temps dilaté, voire suspendu dans les scènes 34 à 37 au sommet de la crise du mental, quand on entre dans la tête des joueurs.

Le lieu

→ À partir de l'observation de la colonne « lieu » du tableau, lister les lieux figurés dans la pièce et faire repérer aux élèves que plusieurs scènes se passent en même temps dans plusieurs lieux. Leur faire imaginer, à l'aide de dessins ou de croquis, comment une

scène pourrait se jouer (scène 13, par exemple) à la fois : « en remontant le terrain » (pour Monod), « sur la touche » (pour Ménard) et « sur le canapé du salon » (pour Cécile et Paolo) ? S'interroger aussi sur le passage d'un lieu à un autre entre deux scènes.

Exemple : transition entre la scène 2 et la scène 3 :

JANIN
 Vous êtes sûr que vous êtes allé chez Monod ?

MENARD
 Mais oui !

JANIN
 Et vous lui avez parlé ?
 La sonnerie d'une porte d'entrée retentit.

3. On va partir en Italie ?

Une femme d'une trentaine d'années, Cécile Monod, sur le seuil de sa maison.

CÉCILE
 (à Ménard)
 Tu en fais une tête !

MENARD
 Tu n'es pas au club, à cette heure-ci ?

→ À partir de cet extrait, faire imaginer aux élèves comment Ménard, dans l'espace, pourrait passer du banc de touche au seuil de la maison de Cécile.

Cet exercice d'imagination d'une scénographie rend compte des contraintes que l'écriture impose ici au scénographe. Emmanuel Bourdieu multiplie les lieux différents à l'intérieur d'une même scène (qui réunit une action, un temps mais trois lieux, par exemple) et joue sur les angles de vue proposés au spectateur sur le terrain de foot. L'espace figuré se déplace du but des Bleus au camp des Rouges, envahit la tribune de presse, le banc de touche.

→ Quel type de conception de l'espace implique ce jeu avec les lieux ?

Il s'agit pour la scénographie de parvenir à créer un espace mobile qui donnerait l'illusion au spectateur de se déplacer sur le terrain et dans le stade, jusqu'à quitter celui-ci pour entrer dans la maison des Monod.

→ Faire enfin repérer aux élèves qu'une scène propose un problème très particulier de représentation : la scène 35 dite du « switch », puisqu'elle se passe « dans la tête de Monod ». Comment pourrait-on figurer sur une scène de théâtre qu'on est dans le cerveau d'un personnage ?



Une pièce chorale

Le Mental de l'équipe met en scène 19 personnages joués par 14 acteurs¹⁰. Plusieurs scènes émettent le dialogue entre de nombreux personnages.

→ On propose d'étudier avec les élèves la scène 12 : « Alors c'est vrai ? » qui figure en annexe 7. Leur faire d'abord identifier quels sont les différents personnages présents dans cette scène.

Le personnage central de la pièce, Monod, son camarade Granger, Ménard, l'entraîneur, et les deux commentateurs, Breton et Moreau.

On peut ensuite faire plusieurs exercices de lecture sur cette scène avec les élèves : commencer par ne lire que les partitions de Monod et Granger et les didascalies ; ne lire ensuite que les partitions des deux commentateurs ; puis seulement celle de Ménard.

→ Quelles impressions ressortent de cette lecture dissociée du texte ?

On remarque que la scène pourrait très bien se jouer soit avec seulement une partition, et que les trois partitions proposent un angle de vue différent sur le même événement.

→ Faire lire ensuite la scène aux élèves dans son ensemble, avec l'imbrication des trois partitions. Qu'apporte l'aspect choral du texte final ? Quelles difficultés impose-t-il aux acteurs et à la mise en scène ?

L'imbrication des discours fait prendre du relief à la scène entre Granger et Monod. Le spectateur se retrouve placé à la fois sur le terrain à côté des joueurs, dans la tribune avec les commentateurs (ou devant sa télévision) et sur le banc de touche avec l'entraîneur. Cette écriture permet donc de démultiplier les angles d'approche de l'action. Elle pose un problème presque musical d'enchaînement entre les répliques et impose un jeu toujours en écoute des différents acteurs. Ils doivent chacun ne jouer que leur partition, mais en la plaçant exactement au bon moment à l'intérieur de celle des autres acteurs. Ce procédé est récurrent dans la pièce et impose donc à la mise en scène d'être aussi une orchestration des dialogues, dans le rythme, le jeu et l'espace.



10. On peut reprendre le générique du spectacle en annexe 1 ou le tableau fait au début de cette partie pour voir quels acteurs jouent plusieurs rôles.

Après le spectacle

Cette partie du dossier vise à faire comprendre aux élèves quel type de théâtralité ressort des choix faits par les praticiens du *Mental de l'équipe*, pour tenter ensuite d'analyser ce que met en jeu cette comédie footballistique.

On commencera par interroger les élèves sur la réception du spectacle. Comment ont-ils réagi pendant la pièce ? Comment ont réagi les autres spectateurs présents ce soir-là ?

Ont-ils été surpris par le spectacle, ou correspondait-il à ce qu'ils en avaient imaginé ? Que pensent-ils de la représentation du match de football ? Des différents espaces ? Des personnages ? À quel personnage se sont-ils le plus identifiés ? Pourquoi ? À partir de leurs réactions, on tentera de leur faire analyser les moyens mis en œuvre par la mise en scène pour relever les défis de la pièce. Quel type de théâtralité est créé par ce spectacle ?

EXPLORER LES POSSIBLES DU THÉÂTRE POUR DONNER VIE À LA MAGIE DU FOOTBALL DANS UN UNIVERS ONIRIQUE

On reviendra ici sur les problèmes du lieu et du temps, avant d'aborder la représentation du match de football. Le but de cette partie étant de montrer que c'est par une théâtralité exacerbée, qui utilise des moyens proprement théâtraux et met en scène le théâtre en train de se faire, que la mise en scène relève les défis de la représentation du *Mental de l'équipe*.

Faire exister la complexité spatiale de la pièce

Créer différents espaces grâce à une scénographie ouverte et dynamique, boîte à jouer pour les acteurs

On pourra utiliser pour ces analyses le tableau des différents éléments du décor proposé en annexe 8 (que l'on pourra demander de réaliser aux élèves).

→ **À partir des souvenirs des élèves, tenter de leur faire décrire la première image qu'ils gardent du décor du spectacle.**

Une pelouse de stade figurée de manière abstraite à l'aide de grandes plaques de moquette verte salie, de diverses dimensions, et sur lesquelles ont été tracées des lignes blanches (droites et courbes) qui créent un effet de perspective et délimitent des espaces : sur la pelouse on est sur le terrain, sur ses marges ou ses failles on est sur la touche ou dans un autre espace. Cette pelouse apparaît d'abord noyée dans la brume (fumigènes), elle est légèrement recouverte de neige.

→ **Ce décor crée-t-il un espace ouvert ou fermé ?**

L'espace créé par la scénographie est un espace ouvert avec un hors-champ immense du fait de la boîte noire dans laquelle s'inscrit le décor.

→ **À quel univers théâtral peut renvoyer cet espace ?**

Eric Ruf évoque volontiers l'univers des batailles shakespeariennes au sujet de cette première image du décor (la lande du *Roi Lear*).

La représentation du match de football convoque donc d'emblée un imaginaire théâtral.

→ **La moquette verte sale qui est l'élément principal du décor représente-t-elle toujours la pelouse du terrain de foot dans le spectacle ? Quels autres lieux figure-t-elle ?**

L'arrivée sur la pelouse centrale d'éléments du décor modifie l'univers auquel elle renvoie : voir le tableau en annexe 8. La même moquette joue le rôle, dans le spectacle, de pelouse de terrain de foot, de gazon de jardin et de tapis de salon (dans la scène 6, par exemple).

→ **La pelouse est-elle le seul élément du décor qui change de valeur au cours du spectacle ? Tenter de trouver d'autres exemples.**

Non, les panneaux de plexi aux portes coulissantes sont utilisés d'abord pour figurer les murs de la maison des Monod, puis la cabine de presse dans le stade. La télé placée côté jardin, quand elle est tournée vers le côté cour et surmontée de sa plante verte, est dans l'univers du salon des Monod ; quand elle est retournée vers jardin et sans sa plante verte, elle est la télé de la cabine de presse des commentateurs.

→ **À partir de cette pelouse centrale, comment sont créés les autres lieux de la pièce (chez les Monod, tribune de presse, touche, etc.) ?**

Eric Ruf a conçu un décor dynamique (en constante évolution pendant le spectacle), à partir d'éléments mobiles qui fonctionnent de façon métonymique : ils renvoient précisément à un univers concret qu'ils ont la charge de

figurer, même si l'ensemble de cet univers n'est pas représenté sur le plateau de manière réaliste. Les acteurs déplacent eux-mêmes un certain nombre d'éléments du décor, donnant vie ainsi aux différents lieux.

Jouer de la lumière et du son pour créer d'autres espaces

→ **À partir des souvenirs des élèves, tenter de leur faire retrouver en quoi le travail sur la lumière et le son concourt, avec la scénographie, à donner vie aux différents espaces de la pièce.**

- La lumière permet d'isoler par des découpes certaines parties du plateau qui deviennent alors des espaces précis. C'est le cas par exemple dans la scène 6 entre Cécile Monod et son fils Paolo. Un couloir lumineux est créé au sol de jardin à cour. Il englobe dans son faisceau la télévision dans le coin avant-scène jardin, devant laquelle Paolo regarde le match, jusqu'au canapé rouge à cour sur lequel Cécile se passe de la crème sur les jambes. La pelouse devient le

tapis du salon des Monod. Dans cette même scène, un autre effet de lumière, celui du ponctuel¹ muni de projecteurs descendu des cintres, isole un autre espace sur le plateau. Sous ce ponctuel, les commentateurs, assis, commentent le match, l'effet de lumière suffit à créer l'espace de la cabine de presse.

- Le son permet lui aussi de créer des espaces. Dans la scène 23 où Granger fait un exercice mental dans lequel il s'imagine être seul sur une plage, le décor ne change pas mais le son utilisé (bruit du ressac et des mouettes, léger vent) permet de raconter à lui seul la plage que Granger s'imagine et nous fait ainsi entrer dans la tête du personnage.

Passer d'un espace à un autre et se déplacer sur le terrain

→ **Utiliser les souvenirs des élèves pour tenter de leur faire retrouver comment les éléments du décor, la lumière et le son permettent ensemble de passer d'un espace à un autre pendant le spectacle.**

On peut reprendre comme exemple le passage évoqué dans la première partie de ce dossier entre la scène 2 et la scène 3 de la pièce : du banc de touche à la maison de Cécile Monod. Pendant la scène 2, Ménard et Janin sont assis côté jardin en avant-scène dans leur guérite de touche. Ils suivent le match en discutant. Ménard puis Janin se lèvent et ils se déplacent vers l'avant-scène, la guérite se recule vers jardin. Pendant leur discussion, le décor de l'extérieur de la maison de Cécile Monod a été installé côté cour

un peu en fond de scène, dans l'obscurité. On voit Paolo sur le canapé regarder le match à la télé et Cécile sortir dans le jardin fumer une cigarette avant la fin de la scène 2. À la fin de la scène, Janin se déplace vers jardin pour s'installer dans la guérite et Ménard se retrouve tout seul presque au milieu de la scène. Une petite musique au violon permet de faire la transition et une bascule lumière éclaire davantage l'extérieur de la maison de Cécile Monod. Elle aborde Ménard qui se déplace ensuite vers elle. Dans cet exemple, on voit comment la combinaison entre décor, lumière et son permet de passer de manière fluide d'un espace à un autre, sans solution de continuité, ce qui est très important pour le rythme global du spectacle.

Changer d'angle de vue ou d'échelle

La scénographie, la lumière et le jeu concourent aussi à nous faire changer d'angle de vue sur le terrain, ou d'échelle.

→ **Interroger les élèves sur les souvenirs qu'ils gardent de ce type de modification de l'espace.**

On donnera quatre exemples.

- Dans la scène du monologue de Lazare isolé dans son but (scène 27), le décor joue, en parallèle avec la lumière, sur les différences d'échelles : on voit d'abord Lazare en fond de scène dans son cadre de but qui est déjà grand,

puis il avance et se place tout en avant-scène. Un effet de lumière éclaire alors le cadre de scène, comme s'il figurait un but immense, inatteignable, qui rend Lazare encore plus petit et perdu.

- Le subbut et le tout petit but-jouet avec lequel Paolo joue en avant-scène figurent des terrains de football beaucoup plus petits à l'intérieur d'un plus grand figuré, lui, par le décor, et qui renvoie lui-même à un vrai terrain de foot. Ces clins d'œil de mise en scène installent comme une mise en abîme de la représentation du football.

1. Ponctuel : câble motorisé dont la charge peut atteindre 500 kg, fixé au grill.

- À la fin de la pièce, l'immense filet de but qui descend des cintres et se place en avant-scène, avec le ballon qui y est suspendu, place les spectateurs dans l'axe inverse, par rapport au but de Lazare, de celui dans lequel ils ont été pendant toute la pièce. Jusque là, le but était en fond de scène et les spectateurs le regardaient depuis le milieu du terrain ; il se retrouve maintenant au premier plan et les spectateurs le regardent comme s'ils étaient placés en bas des tribunes, juste derrière le but.

- Le jeu des acteurs peut aussi changer l'angle de vue du spectateur sur le terrain. Dans la scène 14, les défenseurs bleus attendent l'arrivée dans leur camp de Monod parti tout seul ballon au pied pour marquer. Pendant la première partie de la scène, ils semblaient voir Monod arriver face à eux, comme venant du public. En cours de scène, ils se retournent vers jardin, transformant ainsi l'angle de vue des spectateurs : au lieu de contempler le terrain dans sa longueur ils le voient maintenant dans sa largeur. Et Monod surgit effectivement de la coulisse jardin.

Faire coexister en scène plusieurs espaces

→ **Utiliser les souvenirs des élèves pour leur demander s'ils gardent en mémoire des passages du spectacle pendant lesquels coexistent en scène plusieurs espaces. Comment ces différents espaces coexistent-ils ? Cette coexistence n'est-elle pas brouillée au cours du spectacle ?**



Nous avons déjà évoqué un exemple de coexistence en scène de plusieurs espaces dans la scène 6 : la lumière et la scénographie y créent deux espaces distincts : celui du salon des Monod et celui de la tribune de presse. On peut évoquer aussi le dispositif de la scène 23, quand Granger

s'apprête pour la première fois à tirer le coup franc. Dans le coin avant-scène jardin, les commentateurs sont dans leur tribune de presse devant leur télé ; à cour, la guérite de touche est séparée du terrain par la barrière blanche de touche et abrite Ménard, Janin et Maline ; en fond de scène, Lazare est prêt dans son but ; sur le terrain, en avant-scène à côté du ballon, Granger et Monod, et derrière eux, le mur des défenseurs bleus qui intègre aussi Descombes. Le plateau figure donc quatre espaces individualisés en même temps.

Cette coexistence organisée des espaces, très précise pendant la première partie de la pièce, semble se brouiller après la crise négative de Monod qui détruit son équipe. Sa femme apparaît sur le terrain ; la scène du switch qui se passe à la fois sur le terrain, dans le salon des Monod et dans la tête de Monod, fausse complètement les repères spatiaux en mélangeant l'ensemble des espaces ; les commentateurs, qui jusque-là, étaient toujours dans des espaces bien définis (soit avec une lumière particulière, soit un cadre particulier un peu aux marges de la scène), se retrouvent sur le terrain à côté des joueurs ou sur la touche avec l'entraîneur... Un symbole de cette anarchie relative est sans doute la scène 31 (le grand discours de Janin sur « le système et l'artiste »), pendant laquelle tous les personnages sont réunis dans une errance sur le terrain, assis ou debout : les Bleus, les Rouges, Cécile Monod, Paolo, les commentateurs...

Faire exister le temps de la pièce

Situer la pièce dans le temps

→ **Demander aux élèves quels éléments de la mise en scène permettent de situer quand se passe la pièce ?**

La neige et la brume renvoient à l'hiver. Les costumes aussi. Les joueurs sont équipés de sous-vêtements noirs sous leurs maillots et de

gants noirs. Certains portent même des bonnets. L'entraîneur à une grosse parka et Janin, le sophrologue un manteau par-dessus son costume marron et col roulé beige ; ils jouent pendant toute la première partie qu'ils ont froid.

Rendre concrets les flashbacks

→ **Comment la mise en scène rend-t-elle concrets les flashbacks qui existent dans l'écriture ?**

Le son et les costumes y contribuent, avec le jeu des acteurs. Pour la scène de l'aéroport entre Ménard et Cécile Monod par exemple (scène 25), un jingle et une ambiance sonore de hall d'aéroport décalent l'espace et le temps (le jingle est plutôt ancien, on le croirait sorti d'un film). Cécile est habillée totalement différemment que lors de ses scènes précédentes.

Elle est toujours élégante, mais a troqué sa robe et ses talons, pour un jean porté court, des ballerines et une veste ample d'été beige de forme trapèze. Elle est aussi coiffée plus « jeune », avec une queue de cheval, et porte des grands anneaux créoles aux oreilles. Tous ces détails, renforcés par le jeu de la comédienne, aident le spectateur à se figurer très rapidement une jeune Cécile assez différente de celle qu'il a vue dans le reste de la pièce.

Faire exister le temps du match

→ **Comment ressent-on, pendant le spectacle, le temps suspendu du match de foot, surtout au moment clé du coup franc ?**

À ce moment précis, le son joue un rôle déterminant pour faire exister le temps suspendu du match. Un effet de son précis fait vivre l'attente angoissée du tir : à chaque fois que Granger se prépare à tirer, cela se fait dans le plus grand

silence, et dès qu'il fait le tour du plateau pour aller consulter son entraîneur, Ménard, le son monte sec sur une ambiance de stade mécontent (sifflets, cris, etc.), ambiance qui disparaît dès qu'il arrive sur le banc de touche avec Ménard. Le même effet est répété quand il revient à sa position de tireur, et lors du déplacement similaire de Monod dans la scène suivante.

Donner vie au match

S'appuyer sur des éléments concrets et des effets de réalisme

→ **Reprendre les impressions des élèves sur la représentation du match de football dans le spectacle. Ont-ils cru au match ? Pourquoi ? Le football est-il concrètement représenté dans cette mise en scène ?**

La scénographie offre certains espaces très concrets qui appartiennent à la réalité du terrain de football : le cadre de but, la guérite de touche, la pelouse. Les projecteurs de stade suspendus au-dessus de la scène et qui éclairent aussi une partie du public rendent de manière

concrète la lumière d'un stade de football. Les costumes contribuent aussi à créer un effet de réalisme : les joueurs portent de vraies tenues de footballeurs aux couleurs de leurs équipes, les maillots sont même floqués à leurs noms. Le maquillage et les patines des costumes montrent que le match ne vient pas de commencer. Les joueurs sont sales, mouillés, Mazryk a même une balafre au-dessus de l'arcade. Le son contribue aussi à rendre concret le match de football par l'ambiance de

stade qui est diffusée à plusieurs moments, ou par les coups de sifflets de l'arbitre. Les micros et les casques des commentateurs créent aussi un effet de réel à la fois dans l'image et dans le son. Enfin, de vraies situations typiques du football sont mises en scène dans le jeu : le moment de la faute, par exemple. Dans le prologue du spectacle, on peut reconnaître aussi des situations de hors-jeu, de remise en jeu du ballon après une touche, de corner.



Théâtraliser le football

→ **Même si elle s'appuie sur des effets de réalisme, en quoi peut-on dire que la représentation du football dans *Le Mental de l'équipe* est théâtralisée ?**

– Subtils décalages

Certains éléments de la mise en scène qui semblent réalistes travaillent sur de subtils décalages. C'est le cas des costumes, par exemple. Les maillots des acteurs/joueurs ont été réalisés à partir de vrais maillots de foot étalés, froissés, photographiés, retravaillés par pixellisation et ensuite confectionnés par sérigraphie. La musique associée au match crée aussi un décalage : le pasodoble renvoie plus à la corrida, même mixé avec une ambiance de stade. Le ballon n'est presque jamais manié au pied par les acteurs, et souvent absent, donc, des évolutions des joueurs sur le terrain. En revanche, il existe par ses bruits, mais ceux-ci sont aussi décalés : bruits de pizzicati de cordes, ou de cymbales, ou de grosse caisse. La tête de Mazryk fait un bruit de cymbales, par exemple.

Le travail avec un chorégraphe pour les mouvements des footballeurs décale le football vers la danse (décalage amplifié par la musique du pasodoble très vite associée au match dans l'esprit du spectateur et par la découpe de lumière qui projette un immense rond au centre du plateau dans lequel évoluent les acteurs pendant le prologue et l'épilogue du spectacle). Un travail poussé sur la vitesse des mouvements, et une stylisation de certains gestes nous les rend lisibles : on reconnaît le hors-jeu, la touche, le fait de marquer un autre joueur. Cette approche fait du prologue qui précède la pièce et de l'épilogue qui la conclut un vrai moment de bonheur ludique proche de celui que l'on ressent devant une comédie musicale. Les évolutions des joueurs-acteurs sont autant de petits scénarii de football, comme si on nous présentait en accéléré les meilleurs moments du match qui est presque terminé.

Le Mental de l'équipe : un univers onirique

→ **Tenter de synthétiser les éléments vus précédemment avec les élèves et de leur faire justifier la remarque d'Emmanuel Bourdieu sur le travail d'Eric Ruf : « Sa scénographie est une dramaturgie ».**

La scénographie d'Eric Ruf est une dramaturgie de la pièce dans la mesure où (grâce aussi au travail sur la lumière, le son et les costumes), elle parvient à faire exister et coexister les différents espaces présents dans l'écriture. L'évolution du décor rend compte de celle des personnages et du mental, mis à mal par l'apparition de la puissance négative de Monod. Les espaces sont de

– Amplifier les choses

La théâtralisation du football procède aussi par amplification dramatique de certains moments précis de l'action. La tête de Mazryk, par exemple, porté au-dessus de Vautier par les joueurs rouges, accentuée par le sifflement du ballon et le coup de cymbales au moment de la frappe, est un de ces moments. Mais le meilleur exemple de ce travail d'amplification est sans doute le développement dans le spectacle de cette petite didascalie de la scène 15 : « Mazryk fauche Monod. Monod s'effondre sur le sol ». La faute de Mazryk sur Monod est traitée de manière entièrement décalée : le Hongrois envoie son pied en l'air et tombe, tandis que Monod se lance en l'air, retombe dans les bras des Bleus et des Rouges qui le portent pendant une petite dizaine de mètres en l'air, alors qu'il crie, avant de le poser au sol. Cette faute a donc lieu au ralenti, comme cela pourrait être le cas dans une B.D ou un dessin animé. Le son qui l'accompagne, un chœur religieux, accentue encore cet effet de décalage et d'amplification.

→ **Quel est le but de cette théâtralisation du match de football ?**

L'absence de ballon, la chorégraphie, la musique entraînante, permettent d'accentuer l'effet de vitesse et de précision des déplacements des joueurs. Le ralenti sur certaines actions clés en accentue le pouvoir dramatique. Les moyens du théâtre viennent en relais de ceux du football pour tenter de recréer, sans doute mieux que par un décalque réaliste, les émotions qui nous traversent devant un vrai match, mélange de fête et de guerre, de joie et de violence, de muscles et d'adresse, d'agilité et de vitesse. Ces effets de théâtralité créent également une surprise permanente et un étonnement ravi chez le spectateur qui engendrent rire, rythme (de surprise en surprise) et au final font de cette transposition scénique du match de football une comédie burlesque.

moins en moins individualisés, ils se mélangent, se fondent. Tout semble menacé de dissolution, le jeu, le football, l'espace, le temps, la pièce.

→ **Tenter de faire repérer aux élèves les moments du spectacle où l'univers du *Mental de l'équipe* bascule dans l'onirisme.**

L'univers du *Mental de l'équipe* est un univers onirique dans lequel finalement tout semble possible, dans les moyens du théâtre. En cela aussi il est une dramaturgie de la pièce. « Qu'est-ce que tu sais de ce qui arrivera dans deux minutes ? » demande Lazare dans la scène 8.

Le spectateur se pose la même question devant cet univers, incapable de prévoir comment il va évoluer d'une scène à l'autre, au gré des déplacements des éléments du décor, dans une théâtralité qui s'affiche en train de se faire et joue avec les conventions du théâtre. On peut prendre comme exemple deux moments clés du développement de l'onirisme dans la mise en scène : celui du monologue de Lazare (scène 27), et celui de la scène pendant laquelle Mazryk joue du Beethoven au piano pour aider

son camarade Fortin (scène 39). Si l'on peut supposer, comme le fait Lazare, qu'un ballon de football pourrait un jour ne jamais retomber après un dégagement, alors rien n'empêche un subbutéo de devenir une table de salon (scène 35), puis un piano. Rien n'empêche non plus qu'un but de foot se balance quand on s'y appuie, témoignant métaphoriquement par ces oscillations de celles de l'esprit de son gardien. Ce sont là, simplement, les moyens du théâtre pour ouvrir à tous les possibles.

LE MENTAL DE L'ÉQUIPE : UNE COMÉDIE HUMAINE ?

Denis Podalydès le notait dans le dossier de presse du spectacle : *Le Mental de l'équipe* est une comédie. Comédie burlesque, absurde parfois, onirique et poétique. La finalité de cette partie du dossier sera donc d'explorer les ressorts comiques de la pièce et de la mise en scène, pour s'interroger *in fine* sur ce que met en jeu, au fond, cette « fantaisie footballistique ».

→ On peut commencer par interroger les élèves sur ce qui les a fait rire dans le spectacle. Leur faire lister un certain nombre d'éléments comiques dont ils se souviennent. Classifier ensuite ces éléments en fonction de leur nature : appartiennent-ils plus au texte ? Ou à la mise en scène ? Au jeu des acteurs ? Cela permet de broser un tableau rapide des différents ressorts comiques du spectacle.

Une comédie du discours

On pourra consulter pour aller plus loin dans les pistes d'analyse proposées ici l'entretien avec Emmanuel Bourdieu en annexe 3.

Comédie du texte dialogué

Petite liste de procédés comiques dans l'écriture :

– la répétition : un exemple dans la première scène de la pièce :

« LAZARE : Il est seul ! Il est seul ! Il est seul !
 FORTIN/Vautier/MAZRYK : Où ? Qui ? Où ? Qui ?
 Où ? Qui ? Où ? Qui ? Où ? »

– le plaisir humoristique de la citation : exemple, Janin dans la scène 4 :

« S'excuser, c'est se renier. La négation de soi-même est la pire des négations » et « Une seule chose compte : la victoire, l'objectif » ; Monod dans la scène 5 : « je n'étais pas vraiment bon. Je n'avais pas la fibre, le truc en plus. »

– l'accumulation : discours des commentateurs, dans la scène 6 :

« Brodsky au point de chute ! Brodsky... Brodsky... Bro... Gélan récupère par Houari... Les rouges ne veulent pas en rester là... Houari... Bruguière... Belfond... Adams... Belfond... Adams... Huck... Adams... Belfond... Adams... Houari... Belfond... Adams... Les rouges font circuler... Houari... Bruguières... Belfond... Adams... Houari... Bruguières... Belfond... Adams... Houari... Ça ne va pas le faire ! Il reste deux minutes au temps réglementaire, les bleus ont un pied en 16^e de finale !

Adams contré par Vialat... Wow ! Monod est redescendu ! La balle est rouge, à nouveau... Monod... Vialat s'accroche... Quel duel entre les deux hommes ! »

– l'interruption volontaire du discours : exemple Lazare dans la scène 1 :

« Allez, loin devant ! Montre de quoi tu es capable. (il s'interrompt) De quoi je suis capable ? (il réfléchit, puis :) Ne commence pas. C'est pas le moment. Allez ! »

– le paradoxe : Lazare dans la scène 8 :

« Imagine que je dégage et que le ballon ne retombe pas. Qu'est-ce qu'on fait ? »

– traits d'humour : Fortin dans la scène 9 :

« Quand est-ce qu'on sera débarrassé de ce sadique ? je croyais qu'on devait le vendre au Qatar ! » ; Lazare dans la scène 16 : « Tu parles d'un bloc ! Onze types en shorts, enfermés dans leur solitude, à deux minutes de la fin ! »

– syntaxe particulière : Monod dans la scène 17 ne parle presque en double-négations (possédé qu'il est par le négatif) :

« Alors c'est pas aux autres de pas tirer », « Rien ne va pas ! », etc.

Des discours décalés

Plus généralement, l'écriture reprend à son compte trois grands types de discours, qu'elle retravaille et met dans la bouche des acteurs, ce qui les décale, souvent de manière humoristique : le discours footballistique, le discours du commentaire sportif, le discours du sophrologue. On a des exemples de ce décalage créé par l'écriture dans les passages du texte cités ci-dessus. (voir à ce sujet les explications d'Emmanuel Bourdieu dans l'annexe 3).

L'extrême logique comme arme comique

Les personnages de la pièce raisonnent et discutent. Ils poussent souvent la logique à l'extrême, accentuant ainsi un comique de caractère qui naît de l'opposition entre des logiques différentes. La scène 16 oppose ainsi Fortin à Lazare. Les deux personnages développent chacun un raisonnement logique mais sur un mode différent. Lazare raisonne sur la possibilité qu'il ait perdu tous ses moyens à l'instant même ; Fortin tente de lui prouver que comme il réussit

bien à l'entraînement il n'y a aucune raison pour qu'il ne réussisse pas aussi aujourd'hui en match. Dans la scène 33, c'est aussi par un raisonnement logique, comique dans son caractère extrémiste, et presque sophistique, que Monod détruit Granger. Il lui prouve que c'est lui, Monod, le meilleur tireur de coup franc de l'équipe, puisque depuis quinze ans il n'en a pas raté un seul... et pour cause, il n'en a pas tiré.

Une mise en scène de comédie

→ Cette partie peut être l'occasion de s'interroger, avec les élèves, sur les particularités de la mise en scène de la comédie, outre le fait de leur faire repérer ce qui, dans la mise en scène, accentue le caractère comique du texte, voire créer des effets comiques supplémentaires. Qu'est-ce qui, scéniquement, appartient en propre au genre comique ? Quels serait le mode d'emploi d'une mise en scène de comédie ?

Le rythme

→ Comment pourrait-on définir le rythme du spectacle ? Comment est-il créé par la mise en scène ? Grâce à quels effets ?

Le Mental de l'équipe est un spectacle qui impose un rythme assez soutenu aux spectateurs et aux acteurs. Cette impression de rythme toujours allant est due aux constants mouvements des acteurs sur le plateau, occupant l'espace sans cesse même quand ils n'ont pas de texte. Dans les scènes 17 à 21 qui se passent dans le camp brévillois pendant la préparation du coup franc, les joueurs/acteurs de l'équipe de Bréville bougent sur le plateau, s'échauffent, reviennent vers le banc de touche voir leur entraîneur, repartent, etc. Le rythme vient aussi des constantes modifications du décor qui sont toujours une surprise pour le spectateur et un mouvement pour les acteurs. Enfin, le son impose aussi le tempo du spectacle, ponctué par les musiques récurrentes du match (pasodoble, chœur religieux, ambiance de public de stade), les coups de sifflets, les bruits de ballon, etc. La « musique » et le rythme du texte des commentateurs participent aussi de ce tempo.



© PHILIPPE DELACROIX

→ En quoi le rythme du spectacle est-il important dans son aspect comique ?

Les comédies sont rarement des pièces jouées lentement, parce qu'un rythme soutenu accentue les effets de surprise chez le spectateur, nécessaires aux effets comiques.

L'univers onirique : un ressort comique ?

→ Pourquoi et comment l'onirisme de l'univers du spectacle crée-t-il des effets comiques ?

L'univers onirique du *Mental de l'équipe* crée des effets de comédie par le décalage qu'il induit avec le réalisme.

- Dans le décor, la barre de touche que tiennent Ménard puis Janin et avec laquelle ils se déplacent le long du terrain fait rire, surtout quand Ménard tout en la tenant, fait mine de passer en dessous pour aller sur le terrain. C'est la combinaison de l'onirisme de l'objet, et du fait que l'acteur, dans son jeu, l'intègre comme concret, qui crée la distance comique.
- Dans les costumes, on peut remarquer des effets subtils de décalage qui sont humoristiques : Janin porte une chaînette avec un ballon d'or au

cou, qui, de loin, ressemble à un pendule ; Cécile Monod a toujours une pointe de rouge dans son costume, comme pour marquer son appartenance au camp brévillois : chaussures à talon rouge, foulard, bracelet.

- Dans le son, les bruits du ballon, surtout les cymbales, créent une distance comique par rapport au réalisme.

→ Comment le jeu des acteurs, associé à l'univers onirique, crée-t-il le comique ?

On pourra prendre comme exemple la scène 27 du monologue de Lazare (voir annexe 5) qui synthétise le traitement de l'onirisme comme ressort comique. Au début de la scène, Lazare est isolé en fond de scène dans son but qui seul est éclairé. Le jeu de l'acteur (il touche son but qui se balance légèrement), renforce l'onirisme en décalant la perception de l'objet-but, ce qui crée un effet comique. Dans la deuxième partie de la scène, quand Lazare est en avant-scène dans cet effet de lumière qui transforme le cadre de scène en but géant, l'acteur joue qu'il est toujours dans son but, que cet élément onirique est concret, ce qui crée un autre effet comique, inverse du premier. Les effets de lumière (isolement de Lazare et de son but, seuls éclairés, que ce soit en fond de scène ou à l'avant-scène), et de son (blizzard glacial) renforcent encore l'isolement du gardien. La portée symbolique de l'onirisme dans cette scène ne se réduit pas aux effets comiques. Les oscillations puis le gigantisme du but entrent en résonance avec la solitude de Lazare et ses questionnements.



© PHILIPPE DELACROIX

Dessiner des personnages de comédie mais sans tomber dans la caricature

→ Faire réfléchir les élèves sur leur perception des personnages du *Mental de l'équipe*. Sont-ils très individualisés ? Sont-ils des personnages de comédie ? Sont-ils des personnages caricaturaux ? En quoi ?

Voir sur cette question l'entretien avec Denis Podalydès en annexe 4. Nous prendrons pour traiter cette question l'exemple des personnages des deux commentateurs, Olivier Breton et André Moreau. Leurs personnages sont très caractérisés, de part leur fonction et les particularités de leur discours qui s'inspire très nettement des discours de vrais commentateurs, sans en être pour autant un décalque (voir sur cette question l'entretien avec Emmanuel Bourdieu). Le travail des acteurs a visé à se rapprocher de quelques particularités (dans le débit, l'excitation, la voix qui se casse soudain, la musicalité des intonations, le

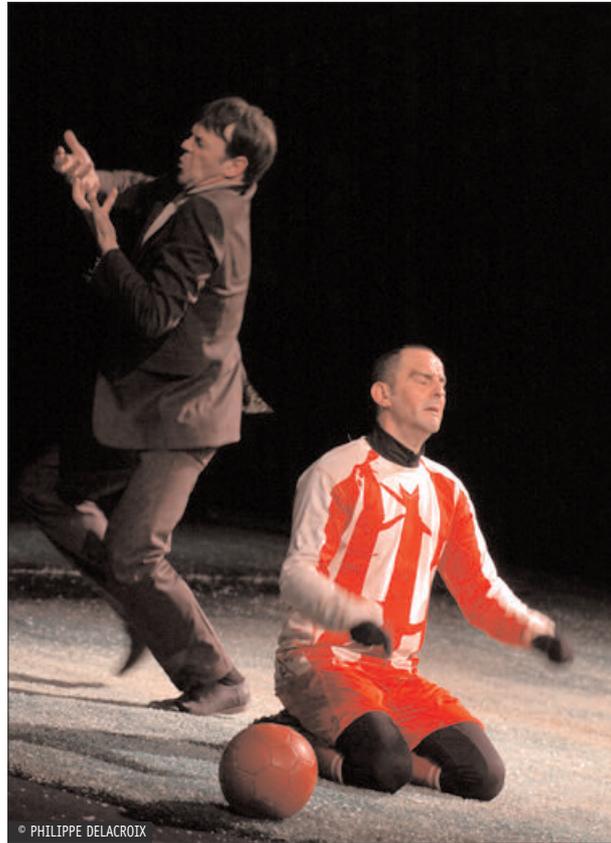
réflexe de s'emporter contre les joueurs...) des vrais commentateurs sportifs, avec un effet comique évident, mais aussi à créer Olivier Breton et André Moreau, de vrais personnages, et non simplement des caricatures de commentateurs (notamment en accentuant les différences entre eux-deux - l'un avait la vocation, l'autre commente par dépit de ne pas être joueur - jusqu'à s'invectiver pendant le changement de décor avant la scène 23 sans avoir pensé à débrancher leurs micros).

→ Demander aux élèves de définir le jeu des acteurs dans *Le Mental de l'équipe*. Comment évitent-ils la caricature ?

Quand un acteur joue un personnage caricatural, une distance critique s'installe souvent entre l'acteur et le personnage qu'il interprète. Ce n'est pas le cas ici. Les acteurs incarnent leurs

personnages sans les distancier, avec un vrai engagement, physique aussi, dans leurs rôles. Cela permet au spectateur d'avoir l'impression d'être face à des personnages et suscite l'émotion.

→ **Faire retrouver aux élèves des exemples des différents types d'effets comiques induits par le jeu des acteurs dans le spectacle.**



© PHILIPPE DELACROIX

– Comique de gestes : Lazare se cogne dans son but à plusieurs reprises ; il donne une baffe à Fortin sans véritable raison ; il ôte le short de Vautier. Janin se mue en ours/léopard pour tenter d'obtenir une réaction quelconque de Granger dans la scène 34, ce dernier tente de l'imiter mais sans succès.

– Comique de situation : Attitude de Lazare dans son but, des défenseurs bleus et de Descombes dans le mur, au moment où le coup franc doit être tiré : à plusieurs reprises, quand Granger fait mine de tirer, ils se protègent pour ne pas recevoir « un missile dans les burnes », comme dit Mazryk, tandis qu'à chaque fois Lazare plonge, en vain. Dans la scène 16, quand Lazare place le mur de défenseurs devant le but, il leur dit tellement « à gauche » que Fortin, Vautier et Mazryk sortent du plateau et disparaissent en coulisse.

– Comique de caractère : on peut prendre comme exemple les trois défenseurs bleus. Mazryk le boucher hongrois qui se révèle mélomane averti et sensible ; Vautier la Cassandra du groupe aux visions prémonitoires toujours redoutables pour lui-même ; Fortin, comme son nom l'indique, le solide, une mère pour ses partenaires de jeu, témoin les bisous qu'il ne cesse de distribuer à Vautier, et même à Mazryk après sa leçon sur Beethoven.

Une comédie publique

→ **Interroger les élèves sur le rapport que la mise en scène crée avec les spectateurs. Dans quelle position les élèves avaient-ils l'impression d'être placés pendant le spectacle, par rapport au match de football ? Comme des spectateurs dans une tribune ? Comme des joueurs sur le terrain ? Comme des téléspectateurs devant leur écran de télévision ?**

La mise en scène utilise beaucoup le jeu face public, mais en donnant au public et à l'espace de la salle des valeurs différentes. Parfois, la salle semble être l'autre bout du terrain ou le terrain lui-même ; parfois, comme pendant la scène 15 après la faute de Mazryk sur Monod, le public est placé dans la position de l'arbitre censé sanctionner le joueur fautif et tous les comédiens le cherchent du regard dans la salle ; parfois, l'œil du public semble être l'objectif de la caméra à laquelle s'adressent les commentateurs ; enfin, dans certaines scènes, le public est placé dans la position classique d'un public

de théâtre, quand les acteurs ne brisent pas le quatrième mur en jouant de face. Symboliquement, Monod dégage le ballon dans la salle quand il tire finalement le coup franc, accentuant cette orientation dominante du rapport au public qui tend à faire des spectateurs le reste des équipes présentes sur le plateau, comme si le terrain de football ne débordait pas seulement en coulisses, mais aussi dans la salle. Le lien complexe qu'installe la mise en scène avec le public participe de la comédie en intégrant très fortement le public à l'univers du spectacle, à chaque fois dans des statuts différents. Parmi les personnages de la pièce, les deux commentateurs ont un rapport particulier au public. Ils sont un vrai relais entre les spectateurs et ce qui se passe sur le plateau. Ils rappellent aussi, par leur présence même (surtout quand la mise en scène les met au milieu du terrain avec les joueurs), une particularité du spectacle footballistique : être un spectacle public dans lequel tout est vu et retransmis.

La tragédie du mental

→ Dans les retours des élèves, tenter de leur faire formuler ce qui les a touché dans le spectacle. Comment la pièce parle-t-elle du football ? Comment comprennent-ils le trajet du personnage de Monod ? *Le Mental de l'équipe* n'est-il qu'une « fantaisie footballistique » ? Ou aborde-t-il des sujets qui nous touchent tous ? Lesquels ?

Choisir le football comme terrain humain d'expérience

Nous ne développerons pas cette question, très bien expliquée par Emmanuel Bourdieu et Denis Podalydès dans leurs entretiens respectifs (annexes 3 et 4) et aussi dans leurs textes du dossier de presse du spectacle qui figurent sur le site du Théâtre du Rond-Point. Pour les maîtres d'œuvres du *Mental de l'équipe*, le

football comme sujet de pièce de théâtre est intéressant en tant qu'imaginaire (idée de transposer sur scène son vocabulaire, ses mythes, sans caricature aucune), et comme lieu de vie particulier qui décuple certains questionnements (notamment sur la notion de potentiel).

« De quoi je suis capable ? »

En se posant cette question dès la première scène de la pièce, le personnage de Lazare lance le thème central qui va être repris ensuite par différents personnages :

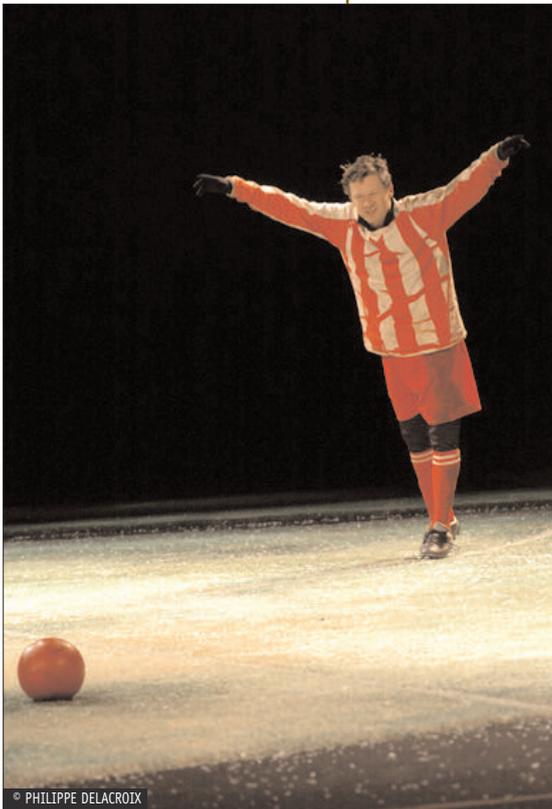
Monod, Vautier qui doute en permanence de ses capacités, Granger une fois détruit par Monod, Olivier Breton qui avoue être commentateur par défaut d'avoir pu être joueur, Janin dont le rôle de sophrologue est justement de faire en sorte que les joueurs ne sombrent pas dans des pensées négatives qui nuiraient à leur potentiel. Cette question des rapports de chacun avec ses propres possibilités traverse toute la pièce, et fait du *Mental de l'équipe* une comédie humaine.

Comme l'explique Emmanuel Bourdieu dans l'entretien qui figure en annexe 3, la question de l'acceptation

de ses limites, du renoncement à certains rêves d'enfance, est un des paliers d'accession à l'âge adulte. Symboliquement, le trajet du personnage de Monod est celui d'un homme qui n'a jamais renoncé à son rêve d'enfance, ce qui représente encore pour lui le sommet de la carrière d'un footballeur : partir jouer dans un grand club italien. Ses proches y ont renoncé (Ménard, son entraîneur, Cécile, sa femme), lui, non, malgré sa piètre carrière au club de Bréville. Apprendre que cette fois il joue son dernier match, que le renoncement sera bientôt complet, provoque chez lui, et dans son équipe, par contrecoup, une crise. Refusant toujours d'abandonner son rêve, il veut tenter sa dernière chance : tirer ce coup franc.

Monod, à certains égards, pourrait s'apparenter à un personnage de tragédie. Il traverse une situation de crise profonde, doit faire un choix, subir une épreuve (c'est-à-dire s'affronter lui-même), pour, ou non, en quelque sorte, devenir un « héros », c'est-à-dire, dans le contexte de la pièce : accomplir son possible, se « réaliser ».

(Pour développer la réflexion dramaturgique sur le trajet de Monod, voir l'entretien avec Emmanuel Bourdieu en annexe 3).



© PHILIPPE DELACROIX

Comment l'artiste surgit...

Dans la scène 31, Janin expose à tous la théorie du système et de l'artiste : « Dans le football, il y a deux choses : il y a le système et il y a l'artiste. Le système, on le construit, on l'inculque. L'artiste, non. L'artiste surgit. L'artiste est l'âme même du jeu, sa raison d'être. Le système doit être prêt à accueillir l'artiste, à tout moment. Bien qu'il soit possible qu'il ne surgisse jamais. » Cette thématique du possible surgissement de l'artiste croise le destin de Monod. Mais comment

faire surgir l'artiste ? Janin échoue dans sa tentative de réparation mentale de Monod (scène du switch : elle est expliquée par Emmanuel Bourdieu dans l'entretien en annexe 3). Au rêve d'enfance italien de Monod, c'est Lazare – l'ennemi – qui va opposer une utopie d'avenir : tout est toujours possible et le jeu est plus important que les équipes. Cette utopie proche de celle de l'art pour l'art semble réveiller Monod, qui, finalement tire au but.

Le plaisir du jeu

→ **Interroger les élèves sur ce que symbolise pour eux la fin de la pièce et confronter leurs réponses à celles d'Emmanuel Bourdieu et de Denis Podalydès dans leurs entretiens respectifs (annexes 3 et 4).**

À travers la victoire finale de l'utopie de l'art pour l'art, du jeu supérieur aux équipes développée par Lazare, avec la réunion des deux équipes dans une folle farandole pour fêter l'avènement de l'artiste Monod et les prolongations, avec la reprise du match dans l'épilogue du spectacle, la fin de la pièce semble réellement proposer une célébration festive du plaisir du jeu. Deux autres moments dans le spectacle participaient déjà de cette célébration : le prologue et la chanson « *With four-leaf clover...* », que tous reprennent en chœur à la fin de la scène 31 (exposé par Janin sur « le système et l'artiste »). Difficile ici d'éviter le parallèle entre football et théâtre qui d'ailleurs court tout au long de la pièce. À travers la métaphore du football, le spectacle questionne le théâtre. André Moreau, un des commentateurs, s'y laisse prendre au début de la scène 23 : « La tension est visible sur le visage des 22 acteurs ! ». La scène 24 « avoir l'air d'y

croire », aborde des thématiques proches de celles du paradoxe du comédien. Enfin, la pièce, dans son écriture, questionne les possibles du théâtre et de la représentation (voir la première partie de ce dossier).

La victoire symbolique du jeu sur l'esprit partisan dans la fable footballistique de la pièce, entre en résonance avec la mise en scène du spectacle, qui est aussi une célébration du théâtre et du jeu. La mise en scène du *Mental de l'équipe* explore tous les possibles d'une théâtralité onirique (dans la scénographie, les lumières, le son, les costumes...) pour placer les acteurs au cœur du spectacle. Ils donnent vie à l'espace, en changeant l'orientation et la signification par leur présence, et incarnent au plus près des personnages drôles et émouvants auxquels ils prêtent leur humanité. Si la fin de la pièce semble une prise de conscience festive pour les personnages que « tout est toujours possible », malgré les doutes, les crises, les remises en questions ; elle est aussi, pour les spectateurs, une prise de conscience joyeuse qu'au théâtre aussi « tout est encore possible », si on sait utiliser la grande machine à rêve et illusion qu'il est.

PISTES DE PROLONGEMENTS

Nous proposons dans cette partie une série d'exercices et de prolongements : autour des discours footballistiques, et sur les représentations du sportif dans l'art (sculpture, peinture, cinéma).

Propositions d'exercices autour du discours footballistique

→ **Comparer avec les élèves différents médias spécialisés.**

Sur Internet et dans les kiosques :

– *Les Cahiers du Football*, magazine de foot et d'eau fraîche.

www.cahiersdufootball.com

À noter, la rubrique du diaporama et chaque année les élections du ballon de plomb

– *So Foot*

www.sofoot.com

– *France Football*

www.francefootball.com

– *Football365*

www.football365.fr

– Le blog de Pierre Ménès

<http://fr.sports.yahoo.com/fo/pierrotlefoot/index.html>

Identifier le public auquel ils s'adressent, en dégager les dominantes stylistiques : utilisent-ils l'humour, quel est le vocabulaire et quels sont les champs lexicaux utilisés ? les métaphores employées ?

→ **Les textes mettent-ils en place une distanciation par rapport à l'événement sportif ? Quel est le degré d'analyse de ces articles ?**

→ **Mettre en parallèle deux résumés d'un même match, par exemple OM-PSG, finale de la Coupe de France 2006.**

www.cahiersdufootball.com/article.php?id=2115

www.cahiersdufootball.com/article.php?id=2116

www.football365.fr/coupe_de_france/story_114943_Paris-s-adjuge-la-coupe.shtml

www.football365.fr/coupe_de_france/story_115125_.shtml

www.football365.fr/coupe_de_france/story_115128_.shtml

→ **Proposition d'écriture « à la manière de » : écrire un article sur un événement non footballistique, à la manière de l'Équipe ou Football365, puis à la manière de SoFoot.**

On pourra étendre ce principe de comparaison des discours à la télévision en comparant différentes émissions :

– *Téléfoot* sur TF1

– *Enfin du Foot* sur L'Équipe TV

– *100% Foot* sur M6

→ **On peut aussi pousser les comparaisons sur les différentes manières de commenter un match**

– le ton employé par les médias traditionnels (Canal+, TF1, M6) dans lesquels sérieux, statistiques et professionnalisme sont de rigueur, et certaines retransmissions de NRJ 12 par exemple où le registre du comique et de l'ironie sont mis en avant (matches commentés par Kad, Yvan Le Bolloch...). On pourra aussi rappeler les critiques reçues par France2 lors de la diffusion de la Coupe du Monde 1994, commentée par Didier Roustan et Éric Cantona qui avaient pris de nombreuses licences par rapport au style traditionnel du commentaire sportif.

→ **Plus précisément sur *Le Mental de l'équipe*, identifier dans le texte en quoi les commentateurs du match utilisent le discours formaté et traditionnel ? En quoi il en est également différent ?**

À lire, deux ouvrages sur « la langue foot » :

– *Le Petit livre vert – Anthologie de la parole*

footballistique

So Foot – Editions Du Panama, mai 2006
400 citations et pensées de joueurs, amateurs, entraîneurs, journalistes, etc.

Extraits :

« On a perdu parce qu'on n'a pas gagné » - Ronaldo

« J'ai dépensé 90% de mon fric dans la boisson, les filles et les bagnoles. Le reste, je l'ai gaspillé. » - George Best

« L'arbitre a été pitoyable. Il n'a sifflé que trois bonnes choses : le coup d'envoi, la mi-temps et la fin de match » - Andy Ritchie

– *Le Foot comme on le cause* de Pierre Merle et Camille Saféris

Éditions Hors collection, 2001

Presses de la Cité, 2002

1000 perles glanées sur et autour des terrains

La représentation du sport et du sportif dans l'art : de l'athlète héroïque à la vulnérabilité

→ À travers plusieurs représentations artistiques du sportif (sculpture, peinture, cinéma, etc.) étudier avec les élèves quelles sont les images, les mythes, les messages auxquels elles nous renvoient.

Le discobole de Myron

Statue en bronze de Myron, sculpteur grec né en Attique au v^e siècle avant J.-C.

Connue grâce à plusieurs copies, notamment le marbre du musée des Thermes, à Rome, qui représente l'athlète en action.

D'autres copies antiques le montrent s'apprêtant au lancer (copie d'Alcmène ou de Naucydès au Louvre).

La représentation de l'athlète en action (à l'inverse du discophore, lanceur de disque au repos) et de son équilibre parfait même si le geste représenté ici (http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Discobolus_Lancelotti_Massimo.jpg) n'est physiquement pas juste : dans cette position, aucune chance d'envoyer le disque loin !

Les Dieux du Stade - Leni Riefenstahl, 1936

Impossible ici de ne pas faire référence au cinéma et au film controversé de Leni Riefenstahl sur les Jeux Olympiques de Berlin en 1936, à l'apogée du nazisme. Leni Riefenstahl explore de nouvelles techniques et de nouveaux plans de caméra, de même que sa fascination du corps humain :

- À l'ouverture des Jeux, des athlètes nus sont présentés dans le but d'établir un lien avec les Jeux de la Grèce antique ;

- Riefenstahl creuse des trous dans le terrain pour y loger sa caméra, donnant au saut en hauteur des contre-plongées dramatiques ;

- les caméras sont placées dans tous les endroits imaginables, dans des ballons pour obtenir une vue aérienne, sur des rails le long de la piste de course ;

- les courses contiennent des gros plans tournés lors des essais ou de la pratique de la discipline sportive considérée. Des plans sous l'eau, lors des épreuves de natation sont inclus dans le film ;

- le montage se veut plus poétique que pratique : variations de vitesse, inversions temporelles, accompagnement musical ;

Le montage s'est étalé sur deux ans, quatre cents kilomètres de pellicule sont utilisés pour tourner les 136 événements.

Esthétique, technique nouvelle et révolutionnaire pour certains, simple utilisation – avec les moyens colossaux de la propagande nazie – de l'esthétique de l'expressionnisme allemand.

Le film reste cependant un film de propagande au service de l'idéologie nazie : sublimation des critères classiques de beauté, exaltation de la force et de l'énergie, virtuosité des puissances de suggestion et de séduction...

En 1946 Leni Riefenstahl est emprisonnée en France pendant quatre ans.

Aujourd'hui encore, son esthétique, ses motivations font débat.

Les Chariots de Feu – Hugh Hudson, 1981

L'histoire d'Abrahams et de Liddell, deux champions de la course à pied, de leur entraînement très difficile jusqu'à leur heure de gloire lors des Jeux Olympiques de 1924.

L'un est juif et veut lutter pour son intégration, et l'autre veut prêcher la parole divine. L'intégralité du film parle d'engagement et de respect des idéaux de la jeunesse, le sport devenant une illustration, un moyen de parvenir à ces valeurs, le tout dans une mise en scène clinquante et très académique.

Les Footballeurs, Nicolas de Staël, 1952

Dossier pédagogique sur la rétrospective de 2003 au Centre Pompidou à consulter ici : www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-destael/ENS-destael.html

En 1952, l'artiste assiste un soir à un match au Parc des Princes entre la France et la Suède. Totalement fasciné, il se lance dès le lendemain dans la réalisation de vingt-quatre tableaux dont un gigantesque de 7m². Il écrit alors à René Char : « Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi avec toute la

présence que cela requiert en toute invraisemblance. Quelle joie ! René, quelle joie ! »

Il avait précédemment écrit à sa sœur Olga : « J'ai choisi de m'occuper sérieusement de la matière en mouvement ».

Exposé au *Salon de Mai* en 1952, le *Parc des Princes* fait scandale, c'est un manifeste contre l'abstraction et c'est le retour de Nicolas de Staël au figuratif.

Le sport, et le football particulièrement, comme expression du mouvement ?

Raging Bull – Martin Scorsese, 1980

Un film dans lequel Scorsese montre sa fascination pour l'aspect auto-destructeur du personnage de Jack La Motta, boxeur des années 50, champion du monde en battant Marcel Cerdan, et incarné par Robert De Niro.

Les combats sont filmés de l'intérieur du ring, esthétisés par le noir et blanc, mais d'une violence rare. Ce parti pris met le spectateur dans une position de témoin impuissant d'une certaine atrocité... le boxeur, même s'il est acteur est

finalement tout au long du film dans cette position impuissante : le rythme des séquences hors ring est orchestré entre instants de calme et scènes de violences insupportables. Jack La Motta, comme le spectateur de ce film en sont là : incapables de prendre le recul nécessaire entre le bien et le mal, entre sa vie et son métier. Et si le personnage mérite tout de même que l'on s'apitoie sur son sort, c'est par son incroyable naïveté...

Million Dollar Baby - Clint Eastwood, 2004

Adapté du roman *Burn Ropes* de l'ex-entraîneur de boxe F.X. Toole, scénarisé par Paul Haggis, ce mélodrame aborde plusieurs grands thèmes qui en font plus qu'un simple film de boxe (féminine ici) : la réussite à tout prix au-delà des clivages sociaux, le star-system et le fanatisme du public, les relations familiales, la foi chrétienne, la maladie, la vieillesse, l'euthanasie.

Réalisation classique dans la structure narrative

et dans les scènes de combat, représentation traditionnelle de la personne qui s'accomplit totalement par le succès dans son sport (« Rocky story » dans une certaine mesure), mais aussi – et surtout – un film profondément humain par la faiblesse de l'homme, son rapport à l'autre (le père, la fille, l'entraîneur) et la relativité des notions de réussite qu'il met en avant.

Coup de tête - Jean-Jacques Annaud, 1979

François Perrin est ailier dans l'équipe réserve de la ville de Trincamp, où tout est football. Lors d'un entraînement, il bouscule la vedette, ce qui le fait exclure d'abord de l'équipe, puis de l'usine. Il devient le pigeon idéal pour endosser un viol commis en réalité par le capitaine de l'équipe (le même qu'il avait bousculé quelques jours avant). Mais, après un accident d'autocar, un joueur vient

à manquer à l'équipe pour un match important de Coupe de France. François sort de prison pour l'événement et devient soudainement indispensable après avoir marqué deux buts. Commence alors sa vengeance... Interprété par un Patrick Dewaere au sommet de son art, le footballeur est ici une sorte de loser paumé mais arrogant qui réalise son ambition grâce à son exploit sportif.

La situation est finalement assez proche de celle du *Mental de l'équipe* : celui sur qui on a jeté l'opprobre, celui en qui plus personne ne croit vraiment va finalement sauver l'équipe. Si

dans *Coup de tête* la vengeance de Perrin est consommée (et finalement assez douce car teintée d'indifférence et d'ignorance), quelle pourrait être celle de Monod ?

Zidane, un portrait du XXI^e siècle - Douglas Gordon et Philippe Parreno, 2006

Philippe Parreno et Douglas Gordon réalisent ici un portrait qui ne nous dit pas grand chose du foot ni de l'homme Zidane, mais qui surprend à dire un peu sur nous, sur notre siècle, sur les images elles-mêmes. Quatre-vingt dix minutes d'un match du Real Madrid filmées avec des caméras haute-définition essentiellement en plans serrés sur Zidane. Comme l'annonce le générique, on est ici au plus près de Zidane. Mais c'est paradoxalement au plus près de l'image que l'on a le plus de distance par rapport à son génie.

Leçon de relativisme, le film remplit la mi-temps du match d'images d'ailleurs. Il y a la guerre, la mort, la terre qui tourne. On peut se dire qu'au milieu de tout ça les images de cet homme qui court, transpire et ne termine même pas son match (il reçoit un carton rouge) ne représentent pas grand chose. Zidane prenait tout son sens au milieu des autres joueurs, au milieu du jeu... Ici, comme enfermé dans son imageresserrée, l'homme Zidane deviendrait presque un sportif ordinaire.

Substitute - Vikash Dhorasoo, Fred Poulet, 2007

Substitute montre que l'on peut pratiquer un sport collectif et se trouver plus seul que jamais, vivre le rêve de milliards de fans de foot -être dans le groupe France de la Coupe du Monde 2006 en Allemagne- et avoir envie d'être ailleurs. Seul dans sa chambre d'hôtel, Dhorasoo extériorise peu à peu son mal-être d'être remplaçant, son ennui qui grandit, la solitude qu'il vit à la fois comme une souffrance (être loin de sa famille

et de ses proches) et un soulagement (Vikash n'aime pas trop les footballeurs...). Mais la paranoïa le guette : le footballeur se sent mis à l'écart, rejeté de ce sélectionneur qu'il va même jusqu'à considérer comme son « père spirituel ». Un film où le footballeur oscille entre l'adolescent à qui on aurait confisqué la console de jeux, et l'homme meurtri, blessé par la confiance qu'on lui refuse.

Nos remerciements chaleureux à Emmanuel Bourdieu, Frédéric Béliet-Garcia, Denis Podalydès, Laurent Podalydès et à tous les collaborateurs et acteurs du *Mental de l'équipe*, sans qui la réalisation de ce dossier n'aurait pu être possible.

Merci au Théâtre du Rond-Point qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
 Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
 Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
 de Créteil, directeur de la collection nationale
 « Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Frédérique PLAIN

« Pistes de prolongements » et consultant
 sportif : Vincent LÉVÊQUE

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÊQUE

Chargé de projet

Vincent LÉVÊQUE

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Pour inscrire vos classes à une représentation :

Charlotte JEANMONOD pour Joëlle WATTEAU

01 44 95 98 27

charlotte.jeanmonod@theatredurondpoint.fr

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,
 l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*

ANNEXE 1 : LE GÉNÉRIQUE DU SPECTACLE

Le Mental de l'équipe

Texte : EMMANUEL BOURDIEU et FRÉDÉRIC BÉLIER-GARCIA
 mise en scène Denis Podalydès et Frédéric Bélier-Garcia

avec

ÉRIC BERGER – André Moreau, commentateur
 JACQUES BONNAFFÉ – Janin, le sophrologue des Rouges
 CÉCILE BOUILLLOT – la femme de Monod, (la mère de Monod) ¹
 ARTHUR IGUAL – Descombes, avant-centre rouge, (l'amant de Cécile, et le père de Monod)
 JÉRÔME KIRCHER – Monod, milieu défensif rouge
 MANUEL LE LIÈVRE – Mazrick, défenseur bleu
 FRANCIS LEPLAY – Olivier Breton, commentateur
 MICHA LESCOT – Lazare, gardien de but bleu
 PATRICK LIGARDES – Granger, milieu offensif rouge
 MARIE NICOLLE – Paolo, le fils de Monod et (le petit Monod)
 DANIEL MARTIN – Ménard, entraîneur des Rouges
 VOLODIA SERRE – Fortin, défenseur-libéro bleu
 ALEXANDRE STEIGER – Vautier, défenseur bleu
 SAMUEL VITTOZ – Maline, jeune milieu offensif rouge, (la part négative de Monod)

assistants à la mise en scène LAURENT PODALYDÈS, CAMILLE KIEJMAN

scénographie ÉRIC RUF

assistante à la scénographie DELPHINE SAINTE-MARIE

costumes JOANA GEORGES-ROSSI

assistante aux costumes LUCIE MAGGIAR

lumière STÉPHANIE DANIEL

son BERNARD VALLÉRY

chorégraphie JEAN-MARC HOOLBECQ

Production Maison de la Culture d'Amiens, coproduction Théâtre du Rond-Point

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Cette œuvre a bénéficié de l'aide à la production et à la diffusion du **Fonds SACD**

ANNEXE 2 : PORTRAITS

Emmanuel Bourdieu (auteur)

Fils du célèbre sociologue Pierre Bourdieu, Emmanuel Bourdieu se lie d'amitié avec Jeanne Balibar, Arnaud Desplechin et Denis Podalydès lors de ses classes préparatoires. Normalien, agrégé et docteur en philosophie, il enseigne la linguistique et la philosophie.

Il débute au cinéma comme scénariste, avec, en particulier, *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* et *Esther Kahn* avec Arnaud Desplechin, *Place Vendôme* avec Nicole Garcia, et *La nouvelle Eve* avec Catherine Corsini. En 1998 il passe à la réalisation avec un court-métrage, *Venise*, suivi du moyen-métrage *Candidature*, avec Denis Podalydès, qui lui vaut le prix Jean Vigo en 2001. Pour son premier long métrage, *Vert Paradis*, en 2004, il retrouve Denis Podalydès. Son deuxième long métrage,

Les Amitiés maléfiques, reçoit le grand prix de la Semaine de la critique, au Festival de Cannes 2006.

Parallèlement à sa carrière cinématographique, il a écrit pour le théâtre *Tout mon possible* et *Je crois ?*. Ces deux pièces ont été mises en scène par Denis Podalydès, la première en 2000 à la Maison de la Culture de Bourges, puis au Théâtre d'Aubervilliers ; la seconde en 2002, à la Maison de la Culture de Bourges, puis au Théâtre de la Bastille. Elles sont publiées aux Éditions des Solitaires Intempestifs. Il a aussi travaillé comme dramaturge aux côtés de Denis Podalydès sur *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, monté par ce dernier en 2006 à la Comédie-Française.

1. Les rôles qui figurent entre parenthèse sont très ponctuels puisque les personnages de la mère de Monod, de Monod enfant, de l'amant de Cécile et du père de Monod, ainsi que sa part négative n'apparaissent que dans une scène : la scène 35, « Le switch ».

Frédéric Béliet-Garcia (co-auteur et co-metteur en scène)

Frédéric Béliet-Garcia est professeur de philosophie, metteur en scène de théâtre et d'opéra, et scénariste. Au théâtre, il a créé en France des textes de Max Frisch (*Biographie : un jeu*), Peter Rosenlund, Grégory Motton (*Message pour les cœurs brisés*), Yasmina Reza (*L'homme du hasard*), Marie NDiaye (*Hilda*, Prix de la critique 2002), Roland Schimmelpfening, Jon Fosse (*La nuit chante*), Edward Albee (*La chèvre, ou qui est Sylvia ?*), etc. Il vient d'être nommé à la direction du Centre Dramatique National

d'Angers - Pays de la Loire.

Pour l'opéra, il monte Verlaine Paul (2003), œuvre contemporaine de Georges Beuf et Franck Venaille, Don Giovanni de W.A. Mozart (2005). Il créera Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti en avril 2007 à l'Opéra de Marseille, et la Traviata aux Chorégies d'Orange.

Au cinéma, il est co-scénariste de *Selon Charlie* et de *L'Adversaire* avec Nicole Garcia. Avec Emmanuel Bourdieu, il est aussi co-auteur de *Mange ta viande !*

Denis Podalydès (metteur en scène)

Acteur, auteur et metteur en scène, Denis Podalydès entre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique après des études de lettres puis le cours Florent. Après un long compagnonnage avec Christian Rist entre 1990 et 1995, la création d'*André le Magnifique* en 1996 qui vaut à l'équipe des co-auteurs, dont il fait partie, trois Molières (meilleure création, meilleur spectacle comique et meilleure écriture), Jean-Pierre Miquel l'engage comme pensionnaire à la Comédie-Française en 1997. Il reçoit en 1999 le Molière de la révélation théâtrale pour son interprétation du *Revizor* de Gogol dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit. Il devient sociétaire en 2000. Il y a joué récemment dans *Les Bacchantes* d'Euripide mis en scène par André Wilms, *Le menteur* de Corneille mis en scène par Jean-Louis Benoit, *Platonov* de Tchekhov et *Il Campiello* de Goldoni mis en scène par Jacques Lassalle. Parallèlement à sa carrière théâtrale, Denis

Podalydès poursuit une riche carrière cinématographique. D'abord sous la direction de son frère, Bruno Podalydès dans *Versailles rive-gauche* en 1991, puis *Dieu seul me voit* et *Liberté-Oléron* et plus récemment dans *Le mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir*. Il tourne aussi avec Emmanuel Bourdieu (*Candidature* et *Vert Paradis*), et récemment dans *Les Âmes grises* d'Yves Angelo, *Palais-Royal* de Valérie Lemercier, *Le Pont des Arts* d'Eugène Green, *Le Temps des porte-plumes* de Daniel Duval, *Caché* de Michaël Haneke, *La Vie d'artiste* de Marc Fitoussi.

À la télévision, il joue dans *Sartre, l'âge des passions* de Claude Goretta.

En tant que metteur en scène, il a monté deux pièces d'Emmanuel Bourdieu, *Tout mon possible* et *Je crois ?*, et dernièrement *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, à la Comédie-Française.

Il a publié en janvier 2006 *Scènes de la vie d'acteur*, livre de témoignages sur le métier ordinaire de comédien.

ANNEXE 3 : ENTRETIEN AVEC EMMANUEL BOURDIEU

SUR LE MENTAL DE L'ÉQUIPE, MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS, 20 FÉVRIER 2007

FRÉDÉRIQUE PLAIN : Comment vous est venue l'idée de travailler sur le football ?

EMMANUEL BOURDIEU : L'idée de cette pièce est venue de livres de sophrologie du football. Quand j'étais adolescent et quand je jouais au foot, cette approche-là n'existait pas. Il y avait déjà l'idée du « mental », qu'on appelait peut-être plutôt la « gnaque » ; l'idée que le pur physique ne suffisait pas. Et la sophrologie s'est développée énormément depuis. Dans la pièce, on ne porte pas de jugement là-dessus. Le football est une pratique sportive, une culture, un imaginaire, un langage que je trouvais intéressant d'amener sur une scène de théâtre. Comme une expérience, pour voir ce que la transposition donnerait.

Cela vous semblait plus intéressant de transposer ce monde-là au théâtre qu'au cinéma ?
Votre pièce s'apparente parfois plus à un scénario de film qu'à une pièce de théâtre, notamment dans ce qu'elle invente au niveau de l'espace-temps.

L'idée était justement de prendre cette écriture de type plutôt cinématographique et de voir à quoi cela nous obligeait si on la mettait sur un plateau de théâtre, quels sont les atouts du théâtre pour rendre ça. Au théâtre on peut tout avoir dans le même plan, ou dans le même cadre. Je voulais créer une juxtaposition des temps et des espaces ; au lieu d'avoir un montage parallèle, jouer sur la coexistence physique des espaces et des trajets d'un lieu à un autre.

Dans l'écriture on a cherché une certaine littéralité par rapport au langage du football : travailler sur la citation, sur le montage de textes. J'ai tenté de m'en tenir à ce langage et de voir le potentiel dramatique qu'il pouvait avoir, tel quel. Il y a un vrai plaisir de la citation. J'aime beaucoup le fait de prendre une phrase très située culturellement, inscrite dans un milieu et dans une pratique, et de l'amener sur une scène de théâtre, de demander à un acteur de la jouer : cela a toujours un effet presque poétique. On ne l'entend jamais de la même façon que dans la vie courante. Le langage footballistique est souvent caricaturé, réduit à quelque chose d'assez primaire, alors qu'il est sous-tendu par une sorte de métaphysique ou de logique modale assez difficiles à comprendre qui tournent autour de la notion d'habitude et de potentiel.

En fait, on passe son temps, dans le sport à raisonner sur des possibles qu'on a en soi, dont on est « gros », qui sont notre potentiel et sur des possibles qu'on n'a pas, ou qu'on n'a pas réalisés. Du point de vue d'un logicien, le sport voyage toujours dans des mondes possibles, qu'on visite mentalement tout en parlant très concrètement de carrières de footballeurs. La maîtrise de cette logique et de cette pensée très sophistiquée, dans un univers très concret, m'intéressait beaucoup. La notion centrale est celle de potentiel : savoir d'avance quelles sont vos possibilités et vos limites, avec toute la fatalité que cela peut impliquer. Quand on a un potentiel limité, on sait d'emblée qu'en tous cas les rêves d'enfants ne sont pas possibles. Tous les enfants qui jouent au foot rêvent d'aller en Italie. L'Italie figure ça : le rêve enfantin. On sait très tôt qu'on doit y renoncer. À quinze ans, un jeune footballeur sait s'il doit renoncer ou non à ce rêve.

J'ai eu l'impression en lisant *Tout mon possible*, qu'on pouvait faire des ponts entre les deux pièces, notamment sur cette idée de potentiel, mais à l'inverse. Dans *Tout mon possible*, le docteur Double crée un double parfait des personnages qui accomplit tous leurs possibles alors qu'ici dans la scène du « switch », Janin dédouble Monod mais en isolant de lui sa « part négative ».

Les deux pièces se ressemblent beaucoup, en effet. La même réflexion est au centre. Cela tient peut-être au fait que j'ai travaillé sur ces questions en philosophie, sur le possible, le potentiel, les logiques modales. Mais elles rejoignent aussi des inspirations plus personnelles : la souffrance d'atteindre ses limites. Dans le modèle machiste qu'on intériorise forcément un

peu, quand on est un jeune garçon, on est confronté à cette idée d'atteindre ses limites, sur des questions de capacités physiques, par exemple. J'ai des souvenirs d'adolescence très pénibles autour de ça, comme de regarder Bjorn Borg jouer au tennis et de me dire que, pour moi, c'était déjà trop tard.

N'est-ce pas une expérience à laquelle on est tous confrontés et qui serait un des paliers d'accession à l'âge adulte : accepter ses limites ? Oui. Monod est un personnage qui refuse le passage à l'âge adulte. Il a toujours gardé ce rêve absurde d'aller en Italie, contre toute logique. Pendant 15 ans, il a joué son rôle de récupérateur, tout le monde pense qu'il s'est rangé, mais il rêve toujours. Le retournement qui existe dans la pièce pose cette question : « que sait-on finalement des possibilités qu'on a ? ». Tant qu'on n'a pas passé la dernière occasion, il y a toujours une tentative à faire. C'est le problème que pose Lazare, le gardien de but : « tout est toujours possible ». C'est ce retournement-là qui fait que c'est plutôt une comédie. Les choses sont ouvertes.

On a l'impression au début que Monod vit dans l'inconscience. Puis il prend soudainement conscience du fait que c'est son dernier match, et cela provoque une crise : il devient négatif, il a l'impression d'avoir raté sa vie...

Cette crise est liée à la relation entre l'entraîneur et le sportif : Ménard aurait du dire à Monod que c'était son dernier match. Je prends très au sérieux la relation entre Ménard et Monod. C'est une relation d'adoption. Ménard s'est immensément investi dans ce garçon, Monod, quand il était jeune, comme il le fait maintenant avec Maline. Maline joue le passé de Monod, en quelque sorte. Monod était l'accomplissement de Ménard. Il éprouve à la fois déception et remords par rapport à lui. Dans le film *Million dollar baby*, ce rapport d'entraîneur à champion est très bien rendu : il faut à la fois protéger son champion et l'exposer pour qu'il s'accomplisse. Ménard a fait une erreur quinze ans auparavant en refusant que Monod parte en Italie, et au dernier moment, il fait une nouvelle erreur en ne parvenant pas à lui dire que c'est son dernier match. Il y a une accumulation de négligences chez Ménard qui font qu'il a abandonné Monod. Et c'est un remord constant. Derrière ce personnage un peu dur, sommaire, brutal, se cachent des choses beaucoup plus affectueuses, qui viennent de ce rapport d'adoption. Comme si l'entraîneur était en charge de ses sportifs comme un père de son enfant, presque.

Un décalage subtil dans l'écriture

Vous avez évoqué le plaisir de la citation dans le travail sur le discours footballistique, mais j'ai l'impression dans la pièce qu'il y a globalement un travail de décalage de plusieurs discours : le discours footballistique, le discours des commentateurs sportifs, et le discours de Janin, le sophrologue.

Le décalage vient du fait d'écrire un tout petit peu trop ce langage, de soigner par exemple les négations. Dans le travail de mise en scène, on s'est beaucoup battu pour qu'ils disent les choses entièrement. J'ai travaillé à partir de discours qui sont foncièrement oraux, mais en gardant dans l'écriture très peu de choses orales. J'écris très simplement : aucune inversion, aucun rejet, aucune interjection, des conjonctions un peu plates entre les différents membres de phrases... pour tout dénuder et restituer ce langage presque blanc. C'est un décalage par défaut, par dépouillement. Si on transcrivait ce que disent des commentateurs, ou des dialogues entre footballeurs, ou celui d'un sophrologue et d'un joueur, ce ne serait pas du tout ça. Dépouiller ces discours, les simplifier, correspond à ce que j'aime stylistiquement, et permet de mieux faire apparaître les métaphores, les pensées et l'imaginaire cachés derrière. J'ai beaucoup lu sur les formalistes russes qui développaient cette idée de chercher une façon minimale de rendre le discours un petit peu étranger. Le décalage est minimal. Je voulais surtout éviter de me décaler par une attitude méprisante ou parodique, par une distance morale, par un jugement.

Le switch

Est-ce que la scène du « switch » vient vraiment d'un exercice de sophrologie ?

Oui. Le but du switch est d'affronter le négatif. Normalement, le switch commence par une préparation musicale. Puis on part d'une image négative, celle d'un échec, et on essaie d'y introduire un petit élément positif. Toute la lutte mentale consiste ensuite à faire grossir cet élément-là. Il faut être dans un état dissocié pour faire ce travail, et la préparation musicale sert à atteindre cet état dissocié.

Est-ce un état proche de l'hypnose ?

Oui, avec la musique, on a l'impression que ce n'est pas loin d'un état d'hypnose. Il faut être relâché, libéré de ses affects négatifs et en même temps assez conscient pour suivre les consignes.

Dans la mise en scène, on n'a pas l'impression que Monod soit dans un état particulier dans

Si votre écriture était un décalque pur et simple d'un vrai langage, elle n'aurait pas d'intérêt poétique.

L'écriture part de ces langages, cherche une poésie qui est dans ces langages, non en les améliorant mais en les dépouillant.

Cela me fait penser, dans le fonctionnement, au travail pictural de Nicolas de Staël dans sa série sur les footballeurs. Par rapport à ce que serait une photo de ce qu'il a peint, il effectue une stylisation, une simplification des gestes, des couleurs, des images, une poétisation, ... et j'ai l'impression que votre travail d'écriture rejoint un peu ce travail là.

Oui, c'est vrai. C'est une espèce de recul, comme si on enlevait des propriétés pittoresques, anecdotiques, qui ne seraient pas intéressantes au théâtre. Un problème similaire se posait dans la mise en scène avec l'utilisation ou non d'un vrai ballon. Sur une scène de théâtre, un acteur, même très bon footballeur, est gêné avec un ballon. Nous avons donc remplacé le ballon par des sons. Au début, par de vrais sons de ballon, et finalement par des son stylisés : des pizzicati de cordes, des cymbales et des grosses caisses. Enlever quelques propriétés au réel, son enveloppe superficielle et séduisante au premier abord – même dans le jeu et les façons d'être – permet de mettre à nu plus directement ce qui se cache derrière.

cette scène. On voit, avec la projection en gros plan de son visage sur le panneau qui sert de porte d'entrée aux autres personnages, que métaphoriquement ceux-ci sortent de sa tête, mais...

Tout se passe dans sa tête mais dans sa tête il y a des confusions radicales.

Janin, le sophrologue, n'est pas dans sa tête ?

Non, il assiste à ça comme à un spectacle, il ne peut pas intervenir. Il y a un vice profond dans l'esprit du Monod qui fait que très tôt Janin sent que le switch ne fonctionnera pas : son fils et lui-même (Monod) petit se confondent, sa femme et sa mère se confondent aussi et Descombes devient l'amant de sa femme et du coup, son propre père. La résistance de Monod est déjà présente dès la première image. Le choc qu'il a subi en apprenant que c'est son dernier match fait que le switch ne marchera pas.

Le but marqué par le petit Monod dans cette scène n'est-il pas un élément positif ?

Je n'avais pas pensé à ça. Je ne pensais pas que ça pouvait révéler la possibilité pour Monod d'arriver à marquer le coup franc.

C'est comme s'il avait marqué ce but dans sa tête. Ce qui me plaisait en rajoutant ce but, c'était de réintroduire encore une confusion dans les espaces : quand le petit Monod tire, il est dans la tête de Monod et le ballon sort de la tête et va marquer un but à Lazare.

Écriture chorale

Ce qui a été particulièrement compliqué pour moi dans l'écriture, mais qui me plaisait beaucoup aussi, était l'écriture chorale imbriquée, à plusieurs voix, avec 14 comédiens. Cela permet de croiser les dialogues, de jouer sur des registres différents. Mais tout seul, je n'entendais plus le fonctionnement de cette sorte de polyphonie. Il fallait que le texte soit lu ou répété. D'où de nombreux changements pendant les répétitions. Pour moi, cette choralité est un des intérêts de la pièce.

Qu'est-ce qui a été modifié dans le texte pendant le travail de répétition ?

Certaines scènes coupées avant ont été réintroduites comme celle de Beethoven (Mazryk jouant du piano), ou le monologue de Lazare. Lazare entre dans un dialogue avec lui-même sans fond. Micha Lescot ne joue pas deux voix, il joue quelqu'un qui a poussé le monologue tellement loin qu'il fait toutes les voix mais presque de manière machinale. C'est un discours à une voix qui intègre le dialogue. C'est une langue à lui.

Ce qui est aussi très particulier dans la pièce c'est qu'elle parle du foot sans en parler directement, mais qu'elle fait entendre ce qu'on n'entend justement jamais dans un match de football, comme si on avait placé des micros HF sur tous les joueurs. Vous poussez même le vice jusqu'à nous faire entendre ce qui se passe dans la tête des joueurs. « Au lieu de jouer, ils parlent ».

J'aime bien les personnages qui ont une espèce de grosse tête avec dedans plein de problèmes,

Utopie sportive

Pourquoi développer à la fin une sorte d'utopie sportive : le jeu qui l'emporte sur les équipes, qui appartient plus aux valeurs traditionnelles du sport non-professionnel qu'au milieu du football actuel ?

Oui, mais pourquoi le switch est-il quand même un échec malgré cette image positive du but ?

En fait, il y a un court-circuit dans la tête de Monod lié au rêve italien. Le petit Monod va basculer du côté de l'Italie et de Descombes, et lui échapper. Il manque sans doute un élément dans cette scène : que la part négative s'associe aussi au rêve italien qui est l'image négative à ce moment-là. Monod resterait tout seul, tous les autres (femme, mère, père, amant, enfant, lui-même petit et part négative) auraient rejoint le canapé du rêve italien.

une métaphysique que l'on a du mal à gérer et qui envahit le langage. Ici j'accroche ce qui se passe normalement dans la tête de quelqu'un dans ce genre de situation très dramatique ou angoissante.

N'est-ce pas aussi le propre du théâtre que d'autoriser ce genre de développements textuels que le cinéma permettrait peut-être moins ?

Au théâtre, j'ai de plus en plus envie d'aller vers une écriture très incisive et dialoguée, presque cinématographique. Le monologue me gêne souvent. J'ai été très impressionné par deux pièces de Goldoni, *Il Campiello* et *Le barouffe à Chioggia*, qui sont des pièces chorales, sans véritables personnages principaux, où tous ont leur mot à dire, leur moment, etc. Un peu comme dans la vie. Et cela fait malgré tout un drame. Cette façon d'écrire qui ne s'arrête pas à un personnage me fascine. En travaillant sur *Cyrano* comme dramaturge avec Denis Podalydès, j'ai remarqué que les passages souvent coupés sont des passages choraux, avec une atomisation de l'alexandrin entre les personnages. Quand on les met en scène, le problème est de réussir à faire entendre la partition globale même si elle est éclatée entre plusieurs personnages. *Le Mental de l'équipe* pose aussi un problème de ce type. Ces types d'écriture m'intéressent particulièrement aujourd'hui, aussi parce que je trouve qu'ils sont moins ronflants, plus modestes que l'écriture théâtrale traditionnelle ou la rhétorique nous rattrape très vite.

La solitude de Lazare lui fait perdre le sens de la réalité sportive. La différence entre Lazare et Monod est justement dans l'utopie. L'utopie, pour Monod, est du côté d'un âge d'or enfantin, du rêve italien, etc. Pour Lazare, c'est plus une

utopie tournée vers l'avenir. L'idée des prolongations à la fin de la pièce fait partie de cette utopie, comme si on vous donnait une deuxième chance. Une métaphore est constante dans la pièce, c'est celle de la bataille.

Le football n'est-il pas aussi une métaphore du théâtre ?

Je ne l'ai pas cherché consciemment mais si. À un moment, les commentateurs disent même « la tension est visible sur le visage des 22 acteurs », au lieu de joueurs. Cela rejoint aussi deux autres traditions : celle des batailles shakespeariennes, et celle de la fraternisation entre soldats des deux camps.

Le football est utilisé, il me semble, dans la pièce, à la fois comme schéma dramatique, mais aussi comme spectacle, comme fête.

Oui, cela rejoint une autre pièce que j'avais écrite sur la mort de Pierre Bérégovoy. Quand on amène la politique au théâtre, ça marche mécaniquement parce qu'on est tout de suite dans une enceinte, ça convoque les Grecs, la cité est là. Le football a le même effet, avec une

dimension supplémentaire : la totale visibilité. Les joueurs de foot savent qu'ils sont vus tout le temps sur tous les écrans de la planète. Les entraîneurs le savent aussi. Ils sont devant témoins en permanence. C'est une donnée qui marche presque mécaniquement au théâtre, parce que ces deux mondes sont structurés de la même façon. Mais cela pose en même temps un problème de transposition : la scène n'est pas assez grande pour figurer un terrain, et les gestes sont faux : le sol ne fait pas le même bruit...

Cela permet la fiction théâtrale.

Parfois on a besoin de la réalité, parfois on a besoin de se décaler. L'idée était vraiment de compenser le manque de place par un décor à géométrie variable. Avoir toujours l'idée d'un hors-champ qui serait immense, avec ce brouillard qui renvoie à la tradition des batailles. Dans une scène enlevée, Granger et Monod erraient sur le terrain dans le brouillard et ramassaient des protèges tibias, des maillots souillés, des chaussures, comme si c'était un champ de bataille...

ANNEXE 4 : ENTRETIEN AVEC DENIS PODALYDÈS

FRÉDÉRIQUE PLAIN : La pièce pose des défis dans sa transposition scénique (structure temporelle discontinue, multiplicité des lieux et des angles de vue, enchaînements entre les différentes scènes, etc.), qu'il me semble que vous avez relevés (dans la scénographie, les lumières, les costumes, le son...) par une théâtralité exacerbée et ludique, qui joue à plein des conventions théâtrales en offrant toujours le minimum d'appuis concrets (même décalés – exemple : bruits du ballon) aux acteurs. Pourquoi ce double ancrage dans l'onirisme et dans le concret ?

DENIS PODALYDÈS : J'ai personnellement un goût prononcé pour ce genre de théâtralité. J'aimais dans la pièce ses sautes dans le temps, l'espace, et les espaces mentaux. Comme dans les précédentes pièces d'Emmanuel. Que le fantastique ne soit pas loin, l'onirique, le féérique, avec des moyens de théâtre. Combiner les effets de jeu, de lumière, de son, pour passer légèrement d'un espace à l'autre, d'un coin du terrain à l'autre, d'un coin du terrain à une petite maison de banlieue, et retour sur le terrain, etc., basculer dans le souvenir, s'isoler dans la tête d'un joueur, etc. Les personnages des pièces d'Emmanuel ne cessent de penser, de développer de petites scènes mentales qui redoublent la scène proprement dite. Il faut trouver l'onirique concret,

permettant de passer en une seconde d'un espace à l'autre sans briser le flux du récit, de la pièce, et sans donner dans le registre trop abstrait, métaphysique, pénétré. Emmanuel aurait horreur de ça. Ses pièces sont des « fantaisies ».

Par un certain nombre de questionnements et même dans le vocabulaire, la pièce semble tisser parfois un pont entre football et théâtre à travers les questions du jeu et du spectacle. Qu'est-ce que jouer ? Qu'est-ce qu'un bon joueur de foot (un artiste) ? Est-ce finalement proche d'un bon acteur ? Le spectacle footballistique est-il proche de la représentation théâtrale ? N'est-ce pas aussi le théâtre qui s'interroge lui-même, et ses possibles, à travers le football dans ce spectacle ? Il est tentant, et même inévitable de tendre ces passerelles, et nous aurions tort de dédaigner ces rapprochements, même s'ils n'ont pas guidé l'écriture. Mais on ne peut s'empêcher, avec ce discours de Janin (« dans le football, il y a deux choses, le système et l'artiste, le système on le construit, l'artiste surgit. »), de lire et d'entendre un discours plus général, plus universel, extra football. Nous n'avons pas fait fond sur ce questionnement. Il est laissé ouvert au spectateur. Personnellement, j'aime l'idée que ces joueurs modestes, perdus dans la lande d'un triste terrain enneigé, fassent penser malgré

eux, à des artistes, à des acteurs, qu'eux mêmes ne prennent aucune pose, et que nous, à la mise en scène, préservions une certaine modestie dans notre propre discours. Mais dans la pratique, nous ne cessons pas, acteurs et metteurs en scène, de nous interroger sur les possibles du théâtre, à travers les questions concrètes de la représentation du ballon par exemple. Faut-il montrer un type tapant un ballon, ou plutôt donner l'idée de la vitesse du jeu ? Avec des acteurs-footballeurs plutôt que des footballeurs acteurs, il vaut mieux prendre le deuxième chemin.

Une gageure : éviter la caricature tout en restant dans la comédie. Comment avez-vous réussi à l'éviter ? (pour les deux commentateurs, par exemple).

Ne pas satiriser. N'avoir pas de regard narquois sur les gens du football, quels qu'ils soient. Ce n'était pas la question. Avoir au contraire de la sympathie pour ces humbles artisans qui font tourner la « planète-football ». Demander aux acteurs d'être de bonne foi, qu'ils ne s'en payent pas une bonne tranche, sur le dos des supposés « abrutis » du football, comme on aime à les voir, malgré même la passion du foot. Chacun vit ce match sans regard critique, ils sont au milieu de la bataille, et ne la distancient

pas. Les deux commentateurs ont bien sûr quelque chose de nos vrais commentateurs ultra-connus. Emmanuel a emprunté à leur langage toute une série de clichés de langue qui les rendent familiers. Mais il aurait été bien trop facile d'abuser de cette connivence avec le public, en parodiant à l'envie. Nous préférons qu'ils soient de bons « relanceurs » de la pièce, disponibles, énergiques, et même émerveillés, avant toute chose, avant d'être même des personnages typés.

Avez-vous cherché à créer, chez le spectateur, des émotions proches de celles qu'on éprouve dans un stade devant un « vrai » match de foot ? (plutôt dans un sens festif et communial que dans l'idée que le public prendrait parti pour l'un ou l'autre camp).

Oui. Le plaisir de voir des gens courir, se passer quelque chose (que l'on ne voit pas mais que l'on entend), sentir un peu l'ambiance d'un stade, l'oublier, la retrouver. Jouer avec les couleurs du football, les lumières du football (les deux grands ponts lumière de Stéphanie Daniel permettent immédiatement d'identifier la luminosité particulière, enveloppante, et bienveillante d'un stade), les moments du football, dans ce qu'ils ont de canonique, voire de mythique.

Bleus et Rouges

Tous les joueurs (bleus et rouges) sont fortement caractérisés, ils semblent presque correspondre à des types ou à des styles de joueurs. Avez-vous consciemment cherché cela, dans la direction d'acteurs et même dès la distribution ?

Cela s'est fait peu à peu. Au début, nous ne pensions pas vraiment « personnage ». Plutôt figures anonymes et cependant familières, l'avant-centre narcissique en partance pour l'Inter de Milan, le bon valeureux tireur de coup franc à la frappe de « mule », le joueur aux confins de sa carrière. Avec les acteurs, grâce à leurs personnalités, s'est faite peu à peu la mue en personnages individués. Au début, par exemple, nous n'envisagions pas de floquer les maillots. Et puis c'est devenu indispensable, tant cela nous plaisait. De dos, avec leur nom en arc-en-ciel et leur numéro, ils sont aussi de face, dans leur « généralité » de footballeur. Car c'est cela, avant tout, les footballeurs : des noms. J'aime beaucoup de ce point de vue la liste de noms que Janin dévide comme un ruban pour rendre à Granger son moral, après que celui-ci a été détruit par Monod.

Les Bleus, dépourvus de sophrologue et même d'entraîneur (en scène), en proie au doute pour certains, semblent pourtant former une équipe apparemment plus cohérente (parce que les joueurs communiquent ?), que les Rouges qui ne communiquent pas (beaucoup de choses cachées, de trahisons, etc.) et dont certains joueurs (Descombes, Maline) sont plus individualistes. Quel sens a cette opposition entre Bleus et Rouges ?

Cela n'est pas concerté. Je ne crois pas. Il n'y avait pas l'idée de construire deux équipes réellement, psychologiquement distinctes. L'une gagne, domine, l'autre perd, voilà tout. Les bleus et les rouges, c'était d'une certaine manière, tout un. Mais de fait, dans la pièce, toujours grâce à l'individuation par les acteurs, naissent des rapports qu'on ne soupçonne même pas à l'écriture, mais rendus possibles par elle. Alors Descombes (nommé ainsi en hommage malicieux et parfaitement décalé au philosophe Vincent Descombes, naguère maître de thèse d'Emmanuel), Granger (autre philosophe, je crois, à l'instar de Jules Janin), Maline, prennent vie.

Ce qui l'emporte à la fin de la pièce, n'est-ce pas l'utopie visionnaire des Bleus (Lazare, Vautier et même Mazryk avec Beethoven) d'un jeu qui serait au-dessus des équipes (l'art pour l'art), utopie qui rejoint les valeurs traditionnelles du sport (participer/gagner, fairplay, etc.), plutôt que les combinaisons mentales de Janin dans le clan rouge ? Oui, c'est cela. Triomphe comique de l'art, sur un moment, la crête d'un moment d'exception, où le

modeste Monod rassemble en lui-même tous ses possibles inaccomplis, refoûlés, sous la poussée enthousiaste de son fils, de Beethoven, de tous les « artistes » convoqués de la planète football, et délivre du fond de ses entrailles, un puissant « missile » qui transperce la défense, le public, tout le théâtre, se perd dans la nuit, et se retrouve perché au plus haut de la « lucarne ».

Ménard/Janin : l'entraîneur et le sophrologue

Pourquoi avoir fait de Janin résolument un personnage de comédie ? Cela ne met-il pas en danger parfois sa crédibilité ? ou n'en a-t-il aucune ? (dans le switch notamment).

Oui, c'est un danger. Désir non de caricaturer un sophrologue, mais d'en faire un bouffon du psychisme, un Prospero aux petits pieds, magicien modeste, activant malgré lui un précipité chimique dans la tête de Monod (le switch).

Pourquoi Ménard est-il finalement si peu affecté par les événements (autrement que dans la colère ou l'impatience) ?

C'est une question pour moi non résolue. Ménard et Janin semblent être dissous à la fin de la pièce. Le switch les chasse du devant de la scène. Ils ne disent plus rien ensuite. Que faire ? Les représentations le diront peut-être.

Le « coaching gagnant brevillois », Ménard et Janin, leaders de leur équipe et incapables de « réussite » pour leurs joueurs, n'est-il pas finalement une déroute complète (après le switch) ? Cette expression toute faite, « le fameux coaching gagnant brevillois », est en effet risible, en regard de la fin de la pièce. Il y a donc dissolution de tout coaching. Je pense qu'il y a chez Emmanuel une aversion cachée et retournée en dérision pour toute forme de « coaching », pour le mot lui-même, synonyme d'abus de pouvoir, de confiance, d'imposture dès lors qu'il y a tentative d'entrer dans les têtes, de mettre à la place des cerveaux, un « mental » commun, une sorte de poing de fer qui devrait à tout prix faire gagner l'équipe, en « désindividuant » les joueurs.

Quel sens attribuez-vous à la fin de la pièce ? L'artiste surgit... Mais comment ? Et pourquoi ?

On a l'impression que les exercices mentaux de Janin ayant échoués, c'est Lazare – l'adversaire par excellence, le gardien de but de l'autre camp – qui transmet à Monod la foi dans son propre potentiel. Faut-il juste y croire ? ou est-ce tout simplement la « magie du football » ? Au niveau du sens, que nous apprend le spectacle sur les « conditions du surgissement de l'artiste » ?

Nous sommes là dans la dimension délicate et non maîtrisée de la pièce. Du fait du montage sans doute, car ces scènes finales ont été placées parfois à d'autres endroits de la pièce, voire même coupées (ainsi la scène de Beethoven, finalement réintégrée, parce que Manuel Le Lièvre la jouait magnifiquement et nous faisait beaucoup rire). Tout ce final tend vers le coup de pied de Monod qui anéantit et libère en même temps toute interrogation.

Je me plais toutefois, mais cela n'a jamais fait l'objet d'une constante et solide réflexion dramaturgique, à penser qu'il y a beaucoup d'optimisme, de bienveillance, d'enthousiasme désordonné dans cette fin qui n'en est pas une, puisque le match continue : il y a prolongation. Rien n'a tout à fait marché, les exercices mentaux ont compromis et dilapidé le Mental, mais un pur mouvement, comme un « allez, allez » que l'on dit quand on ne sait plus rien dire, entraîne néanmoins les uns et les autres vers l'improbable shoot, dont la pièce ne fut que la prise d'élan. Il n'y a pas d'artiste, il n'y a que des artisans valeureux, qui peuvent toutefois, dans et malgré la tourmente, l'indécision, la contradiction, l'atermolement et la dissolution du sens, contribuer au surgissement inopiné d'un moment d'art, d'un suspens rédempteur, capable de tout transfigurer l'espace d'une seconde.

ANNEXE 5 : LE MENTAL DE L'ÉQUIPE - LE MONOLOGUE DE LAZARE

27. Il vient.

LAZARE

Eh, les bleus ! Je suis tout seul, seul comme un chien ! « Quand tu plonges, c'est toute l'équipe qui plonge avec toi », tu parles ! Je ne les vois même plus ! Les bleus, vous êtes là ? C'est pas drôle ! Ohoooh ! Fortin ? Vautier ? Mazryk ?

(Un temps)

Tu veux que je te dise ? Quoi ? Tu te disperses, Lazare, tu n'es plus concentré sur l'objectif. Mais si ! Non : tu dois te poser les bonnes questions. Mais c'est ce que je fais ! Écoute : si tu es seul, c'est qu'il y a une raison, ça veut dire quelque chose, tu comprends ? Ah bon ? Mais oui ! Et ce n'est pas en allant gémir dans les bras de tes arrières - au risque de te faire lober !...

(Il s'interrompt)

Mazryk ? (Un temps) C'est toi, Vautier ? Je sais que tu es là !

(Il éclate de rire)

Vous êtes tous là, pas vrai ?

(Il arrête de rire)

Reprends-toi, Lazare. Tu es le dernier rempart, tu es le gardien du temple. Ta place est ici, à la maison. Mais j'ai besoin de compagnie. Tu n'as besoin de rien. Ça, c'est toi qui le dis. Chut ! Quoi ? Le buteur d'instinct, le renard des surfaces, il est là, il vient ! C'est vrai ? Mais oui ! Ton grand duel approche, portier. Crois-moi.

(Un temps)

Eh, les gars ? Vous êtes où ? (Un temps) Fortin ? Fortin ? Monsieur l'arbitre ? Lazare ? Laaazaaaaare !

(Un temps)

Pas grave... Pas peur... pas peur... pas peur...

ANNEXE 6 : STRUCTURE DE LA PIÈCE

n° scène	titre	lieu	temps	personnages présents	résumé
1	Chacun le sien	devant le but des bleus et sur le banc de touche	temps du match	Ménard, Descombes, Lazare, Fortin, Granger, Mazryk, Janin.	Action de l'attaque rouge sur la défense bleue mais échec et corner.
2	Tu as parlé à Monod ?	sur le banc de touche	temps du match (suite)	Ménard, Janin	Ménard suit le match et donne des conseils aux joueurs, Janin explique la nécessité d'être positif et demande à Ménard s'il a parlé à Monod.
3	On va partir en Italie ?	sur le seuil de la maison de Cécile Monod	le week-end précédent	Ménard, Cécile Monod, Paolo	Ménard venu pour annoncer à Monod que ce serait son dernier match tombe sur sa femme. Elle comprend mais ne veut pas transmettre le message.
4	Il avait quelque chose	sur le banc de touche	temps du match (suite)	Ménard, Janin	Discussion sur Monod et son passé

5	La boucle est bouclée	dans l'autre camp (chez les rouges)	temps du match (suite ou simultanéité ?)	Monod, Granger, Maline	Maline qui s'échauffe va-t-il rentrer pour remplacer Monod ? Serait-ce son dernier match ? Granger lui dit que non.
6	C'est un récupérateur ton père	dans le salon des Monod et dans la tribune de presse	temps du match (suite ou simultanéité ?)	Cécile Monod, Paolo, André Moreau, Olivier Breton	Cécile Monod et Paolo regardent le match à la télé, les deux commentateurs commentent l'action.
7	Tout est encore possible	sur le banc de touche	temps du match (suite ou simultanéité ?)	Ménard, Janin	Ménard est négatif, Janin lui fait la leçon.
8	Personne n'est sûr de rien	dans le camp gélanais	temps du match (suite ou simultanéité ?)	Fortin, Vautier, Lazare	La défense gélanaise inquiète.
9	Ils balanceront loin devant	dans le camp gélanais	temps du match (suite)	Fortin, Vautier, Lazare, Mazryk, Olivier Breton et André Moreau.	Vautier fait une crise d'angoisse visionnaire, Fortin tente de le reconforter, Mazryk l'enfonce. Vautier « voit » venir le contre.
10	Le contre !	dans le camp gélanais	temps du match (suite)	Fortin, Vautier, Lazare, Mazryk, Olivier Breton et André Moreau, Ménard	Les rouges ont tirés très loin, Vautier était à la réception mais Mazryk lui passe devant et fait une puissante tête.
11	Le huit viendra !	dans le camp gélanais	temps du match (suite)	Fortin, Vautier, Mazryk	Autre prophétie de Vautier : le n°8 va venir marquer un but... c'est Monod ! Rires des deux autres.
12	Alors, c'est vrai ?	en remontant le terrain et sur la touche	temps du match (suite ou simultanéité ?)	Monod, Granger, Ménard, Olivier Breton et André Moreau	Monod apprend par Granger que c'est son dernier match, il part tout seul pour marquer un but.
13	Monod tout seul	en remontant le terrain, sur la touche et sur le canapé du salon	temps du match (suite)	Monod, Granger, Ménard, Olivier Breton et André Moreau, Cécile Monod et Paolo.	Monod traverse le terrain tout seul, balle au pied, excitation de tous.
14	Mais comment peut-il ?	dans le camp gélanais	temps du match (simultanéité)	Fortin, Vautier, Mazryk, Olivier Breton et André Moreau	La défense attend Monod et se prépare, Vautier s'inquiète, ils croisent.

15	Quel vilain geste !	dans le camps gélanais	temps du match (suite)	Fortin, Vautier, Mazryk, Olivier Breton et André Moreau, Monod, Ménard, Granger, Maline	Faute sur Monod de Mazryk, coup franc décidé par l'arbitre.
16	Quand je regarde ce poteau là-bas...	devant le but bleu	temps du match (suite)	Lazare, Fortin, Vautier, Mazryk	Lazare donne des consignes à son mur de défenseurs, il est en pleine crise de confiance. Fortin tente de l'aider.
17	On ne lui a rien fait, à lui !	dans le camp brévillois	temps du match (simultanéité)	Ménard, Granger, Monod, Janin	Monod veut tirer le coup franc, il demande réparation, mais Ménard dit que c'est à Granger de tirer. Monod, devenu un esprit négatif, ne parle qu'en double-négations.
18	Direct, simple !	dans le camp brévillois	temps du match (suite)	Ménard, Granger	Instructions de Ménard à Granger pour tirer le coup franc.
19	Monod, c'est grave.	dans le camp brévillois	temps du match (suite)	Ménard, Janin	Discussion sur Monod et le négatif qu'on ne peut pas exclure, selon Janin, du coup franc. Granger doit tirer et Monod doit feinter.
20	La distance qui marche	dans le camp brévillois	temps du match (suite)	Ménard, Janin, Descombes	Janin explique à Ménard la nécessité de se mettre à une bonne distance de son interlocuteur pour lui parler. Ménard tente de bien faire avec Descombes.
21	Il me tirera dedans	dans le camp brévillois	temps du match (suite)	Ménard, Descombes, Monod	Descombes ne veut pas se mettre dans le mur parce qu'il a peur que Monod lui tire dedans par jalousie contre son transfert en Italie.
22	Le kamikaze	vers le terrain	temps du match (suite)	Ménard, Fortin, Vautier, Mazryk	Les joueurs bleus se demandent se que font les rouges à changer de stratégie. Mazryk fera le kamikaze, celui qui se jette sur le ballon quand le buteur tire.

23	Tu es seul sur une plage	autour du ballon et sur la touche	temps du match (suite)	Granger, Monod, Ménard, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk, Descombes, Olivier Breton et André Moreau	Granger est perturbé par la présence de Monod à ses côtés. Ménard lui propose un exercice de sophorologie : s'imaginer sur une plage avec un but, et oublier Monod. Ça ne fonctionne pas.
24	L'air d'y croire	autour du ballon et sur la touche	temps du match (suite)	Granger, Monod, Ménard, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk, Descombes, Olivier Breton et André Moreau	Ménard demande à Monod d'avoir moins l'air de vouloir tirer lui-même le coup franc. Discussion entre Granger et Monod sur le fait d'avoir ou non « l'air d'y croire ». Monod apprend que Descombes est transféré à l'Inter de Milan.
25	On ne part pas	à l'aéroport, autour du ballon et sur la touche	15 ans auparavant et temps du match (suite)	Cécile Monod, Ménard, Monod, Descombes, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk.	Ménard annonce à Cécile qu'ils ne partent plus en Italie. Ménard réexplique à Monod pourquoi il n'est pas parti. Tous lui disent qu'il est fini.
26	Non !	autour du ballon et sur la touche	temps du match (suite)	Granger, Monod, Ménard, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk, Descombes, Olivier Breton et André Moreau	Monod s'empare du ballon à la main et part en courant. Tous lui courent après.
27	Il vient	devant le but de Lazare	temps du match (simultanéité ?)	Lazare	La solitude de Lazare dans son but.
28	Le moment du négatif	sur le terrain et dans le salon des Monod	temps du match (suite)	Monod, Janin, Ménard, Maline, Olivier Breton et André Moreau, Cécile Monod, et Paolo.	Tous tentent de calmer Monod. Cécile tente de mettre au lit son fils, sans succès.
29	Maline, salaud, assassin !	sur le terrain	temps du match (suite)	Maline, Monod, Ménard, Janin	Ménard veut faire entrer Maline et sortir Monod mais refus violent de Monod.

30	E finita la comedia	sur le terrain	temps du match (suite)	Monod et Cécile Monod, Janin	Cécile vient sur le terrain pour dire à son mari de renoncer, d'oublier le rêve italien.
31	Dans le football, il y a deux choses	sur le terrain	temps du match (suite)	tous	Janin explique comment l'artiste footballeur parfois surgit. Et que ce surgissement est toujours possible, à chaque instant. Ménard explique qu'il a cru, avant, que Monod pouvait être un artiste.
32	Qu'est-ce que je peux faire ?	sur le terrain, autour du ballon	temps du match (suite)	Granger, Monod, Ménard, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk, Descombes, Olivier Breton et André Moreau	Maline ressort et Monod rentre. Granger doit toujours tirer.
33	On ne peut pas savoir	sur le terrain, autour du ballon	temps du match (suite)	Granger, Monod, Ménard, Janin, Fortin, Vautier, Mazryk, Descombes, Olivier Breton et André Moreau	Monod prouve à Granger que le meilleur tireur de coup franc de l'équipe, c'est lui, Monod, et non Granger.
34	Alors là vraiment, non là	sur le terrain, autour du ballon	temps suspendu	Granger, Janin, Olivier Breton et André Moreau, Ménard	Janin tente un exercice pour sauver Granger du négatif, mais échec.
35	Le switch	sur le terrain, dans le salon et dans la tête de Monod	temps suspendu	Janin, Monod, Cécile Monod, Paolo, Descombes, la part négative de Monod, Ménard	Ménard décide que Monod va tirer le coup franc mais il faut qu'il fasse l'exercice du switch avant pour le purger de son négatif. Echec.
36	Plus rien ne bouge	sur le terrain	temps suspendu	Olivier Breton et André Moreau	la vocation de commentateur.
37	Et si tu avais visé trop bas ?	sur le terrain	temps suspendu	Lazare, Monod, Ménard, Olivier Breton et André Moreau	Lazare vient donner des conseils à Monod. Il lui dit qu'il pourrait très bien être un artiste. Il doit y croire.
38	C'était qui Pelé ?	sur le terrain et dans le salon des Monod	temps du match (suite)	Monod, Paolo	Paolo demande à son père qui c'était Pelé. Il lui dit de marquer ce but.

39	Beethoven, c'est deux choses.	le camp des bleus, plongé dans l'obscurité et dans le salon des Monod	temps du match (simultanéité)	Fortin, Vautier, Mazryk	Mazryk joue du Beethoven à Vautier pour lui expliquer le discours de la volonté et le débarrasser de sa peur. Succès apparent.
40	Laisse faire Monod	sur le terrain	temps du match (suite)	tous	Monod tire enfin.
41	Pro-lon-gations !	sur le terrain et dans le salon des Monod	temps du match (suite)	tous	Il y est ? Le ballon est perdu un moment. Stupeur puis explosion de tous quand ils découvrent que Monod a marqué le but. Fête. Lazare reste seul.

ANNEXE 7 : LE MENTAL DE L'ÉQUIPE, SCÈNE 12

12. Alors c'est vrai ?

Monod est en train de remonter le terrain.

OLIVIER BRETON

Énorme ! Énorme coup de tête, décidément !

ANDRÉ MOREAU

Le ballon s'est perdu dans le brouillard.

OLIVIER BRETON

C'est à se demander...

ANDRÉ MOREAU

Le voilà ! Le voilà !

MENARD

On remonte, on remonte, on remonte !

Soudain, le ballon tombe dans le dos de Monod.

OLIVIER BRETON

Monod au point de chute !

MONOD

Aïe !

ANDRÉ MOREAU

Récupération Monod...

Monod se retourne et regarde le ballon, incrédule.

MENARD

À droite ! À droite !

OLIVIER BRETON

Il a Granger sur sa droite, Monod...

Au même moment, Granger arrive, se repliant lui aussi :

GRANGER

Ouais !

ANDRÉ MOREAU

Monod passe à Granger... Granger tout seul...

MENARD

Tu es seul, tu es seul ! Ne te retourne pas ! Fonce !

Monod fait demi-tour et repart vers son camp.

GRANGER

(à Monod)

Attends !

ANDRÉ MOREAU

Granger appelle Monod...

MENARD

Mais qu'est-ce qu'il fait ?

GRANGER

Tu vas où ?

OLIVIER BRETON

... Monod s'arrête...

MONOD

Je me replace.

ANDRÉ MOREAU

... lui répond...

GRANGER

Viens avec moi !

OLIVIER BRETON

... hésite...

MENARD

Replie-toi, imbécile !

MONOD
 Mais si on se fait contrer ?

GRANGER
 C'est notre dernière chance.

MONOD
 Ménard me tuera !

GRANGER
 C'est *ta* dernière chance aussi.

ANDRÉ MOREAU
 Granger passe à Monod...

MENARD
 Mais il est devenu fou !

OLIVIER BRETON
 Monod s'est figé !

MONOD
 Alors c'est vrai ?

MENARD
 Rends-lui le ballon, immédiatement !

GRANGER
 Oui.

MENARD
 Monod !

ANDRÉ MOREAU
 Attention au retour de Brotsky !

MONOD
 Mais tu m'as dit que tu n'étais pas au courant !

GRANGER
 Tout le monde est au courant.

MENARD
 MON000000D !

OLIVIER BRETON
 Les deux hommes sont là, au milieu du terrain...

ANDRÉ MOREAU
 ... immobiles...

MONOD
 Et personne ne m'a rien dit !

GRANGER
 Il faut savoir passer la main, faire place aux jeunes.

OLIVIER BRETON
 On n'a jamais vu ça.

MONOD
 À Maline, tu veux dire ?

GRANGER
 Sois raisonnable.

Monod réfléchit.
Sur la touche, Ménard se lève vivement de son banc.

MENARD
 J'y vais !

Au même moment, Monod part seul, balle au pied.

GRANGER
 Attends !
Ménard s'arrête, stupéfait.

ANNEXE 8 : TABLEAU DE L'UTILISATION DES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DU DÉCOR

En gras : les éléments de l'espace chez les Monod.

En italique : les éléments de l'espace des commentateurs

Différents éléments du décor et accessoires	Ce qu'ils figurent
Grandes plaques de moquette verte salie avec des bouts de lignes blanches, un peu recouverte de neige.	Pelouse de stade et ses limites, gazon du jardin du pavillon des Monod, et tapis du salon des Monod.
Guérite de l'entraîneur en plexi.	Guérite de l'entraîneur sur la touche
Barrière blanche de limite de terrain	Barrière blanche de limite de terrain

Barre de touche sans pieds	Barre de touche
Deux cadres de buts de foot, sans filet, 1 grand et 1 plus petit en fond de scène	But de Lazare
Un immense filet avec le ballon suspendu en haut à cour qui descend en avant-scène	But de Lazare vu de très près par derrière
Deux immenses projecteurs de stade	Projecteurs de stade
Deux bancs en bois	Bancs de touche placés à côté de la guérite de l'entraîneur
Deux haies et 2 lampes de jardin	Haies et lampes du jardin de la maison des Monod
Deux grands panneaux en plexi avec cadre blanc dans lesquels s'ouvrent des portes coulissantes.	Murs de la maison des Monod et <i>cabine de presse</i> .
Un panneau-écran avec une porte qui tourne sur elle-même et sur lequel est projeté le visage de Monod.	Porte d'entrée, et de sortie de la tête du personnage de Monod
Canapé rouge avec lampe	Canapé du salon de Cécile Monod
Un poste de télévision	Télé de chez les Monod, <i>télé de la cabine de presse</i> (en fonction du fait que la plante verte est posée ou non sur la télé).
Un ponctuel équipé de projecteurs qui descend des cintres	<i>Lumière de la tribune de presse</i>
Deux sièges de bureau à roulettes	<i>Sièges des commentateurs dans la tribune de presse</i>
Un subbuteo avec les pions des joueurs	Subbuteo, table de salon , piano