

Pièce (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre du Gymnase. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

n° 67

janvier 2009

Le jour se lève, Léopold !

de Serge Valletti

Mise en scène
de Michel Didym

Créé au Théâtre du Gymnase
en janvier 2009



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Vue d'ensemble de la pièce
[page 2]

Découverte du texte :
le début de la pièce [page 3]

Découverte de l'auteur
[page 6]

Quelques indiscretions
sur la représentation à venir
[page 8]

Après la représentation :
pistes de travail

La scénographie [page 9]

Le statut particulier de
la musique [page 12]

Le jeu des acteurs [page 12]

Le sens en question [page 15]

Activités
complémentaires [page 16]



Édito

Serge Valletti a beaucoup écrit pour le théâtre. Il est un des auteurs contemporains les plus joués. En cette fin d'année 2008 et au tout début 2009, ce sont quatre de ses pièces qui sont jouées entre Marseille et Paris : *Cahin-Caha*, *Saint Élvís*, *Jésus de Marseille* et *Le jour se lève, Léopold !*

Par la force de son imaginaire et la vitalité de son écriture inventive et profondément théâtrale, Serge Valletti nous entraîne, spectateurs de tous âges et de toutes espèces, loin de nos repères, dans une fantaisie jubilatoire communicative.

Ce numéro de *Pièce (dé)montée* s'adresse prioritairement aux enseignants de lycées généraux ou professionnels et de collèges, qui souhaitent emmener leurs élèves assister à la représentation du *Jour se lève, Léopold !* Compte tenu de cette diversité de publics possibles, les questions posées ou les activités proposées pourront être communes à différents niveaux ou signalées comme spécifiques.

Pour une mise en appétit avant de voir le spectacle, Anne-Marie Bonnabel, l'auteur de ce dossier, a choisi de se concentrer sur le début du *Jour se lève, Léopold !* afin d'interroger notre perplexité face au texte, mais aussi nos attentes, et d'esquisser quelques hypothèses sur la représentation à venir.

Dans un second temps, elle s'est tournée vers l'auteur. L'entretien qu'il lui a accordé lève un coin du voile sur ce qu'on pourrait appeler l'atelier de l'écrivain, et suscite une réflexion sur la genèse d'une écriture dramatique, ses rapports avec la scène, avec la vie, ses bonheurs et ses contraintes.

De nombreux approfondissements sont proposés en annexes de ce dossier édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, en partenariat avec le Théâtre du Gymnase.

Le texte *Le jour se lève, Léopold !* est édité par Christian Bourgois Éditeur, 1988.

Retrouvez l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée » sur les sites du :

- ▶ CRDP de l'académie de Paris <http://crdp.ac-paris.fr>
- ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille <http://www.crdp-aix-marseille.fr>

Annexes

Portrait de l'auteur [page 18]

Bibliographie [page 19]

Portrait du metteur en scène
[page 21]

Entretien avec Serge Valletti
[page 22]

Extraits [page 27]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

VUE D'ENSEMBLE DE LA PIÈCE

Résumé

Première partie. Après le mariage d'Élise

Au bord de la mer dans une sorte de cabanon précaire.

Meredick et Bastien, alias Pastille, attendent Suzy qui revient du mariage d'Élise. Cette dernière a épousé Calberson « *pour l'argent* ».

Suzy ne dit pas grand-chose de la noce ni de ce qu'elle y a fait, ce qui suscite la colère et la jalousie de Meredick, amoureux de Suzy ;

malade ou prétendument malade, il ne sort pas. Léopold arrive du mariage où il travaillait comme extra ; il apporte des œufs et a invité les autres à passer. Tous se préoccupent du repas, du nettoyage, de l'aspirateur. Suzy, agacée, sort pour aller manger « *en face* ». Bastien et Meredick partent à sa recherche. Léopold reste seul et s'endort.

Deuxième partie. En l'absence du propriétaire

Dans une buvette de plage fermée.

Meredick et Bastien, à la recherche de Suzy, ouvrent par effraction la glacière après avoir ramassé des coquilles de moules sur la plage. Calberson se présente pour consommer, Meredick et Bastien se font passer pour les propriétaires et encaissent la consommation. Calberson s'en va d'abord, puis Meredick et Bastien.

Arrive le vrai patron de la buvette, Lemarhi, suivi de son chien imaginaire. Le rejoignent Suzy et Lemailleur avec qui elle a dansé au mariage. Calberson revient et ne comprend rien au changement de propriétaire. On apprend que Calberson est le nouveau marié qui passe sa nuit de noce au bar. Tous décident de raccompagner Suzy chez elle.

Troisième partie. La fin de la nuit

Même lieu que dans la première partie, lieu d'habitation de Meredick, Bastien, Suzy et Léopold.

L'ingénieur et Nelly réveillent Léopold seul au cabanon. Ils viennent présenter un numéro de magie qu'ils ont déjà fait au mariage et que Meredick et Bastien n'ont pas vu. Ils préparent

leur matériel. L'ingénieur se blesse à la jambe ; il doit être remplacé dans le numéro. Tous les protagonistes reviennent les uns après les autres. On apprend qu'Élise a pris le train à la gare avec sa valise. Meredick a un malaise. Il demande à être emmené sur la jetée pour mourir.

« L'abondance digressive »

Jean-Pierre Ryngaert, dans *Du comique dans le théâtre contemporain*, analyse le jeu des voix et la manière dont elles s'organisent en architectures complexes, dans l'ensemble de l'œuvre de Serge Valletti. Il fait de « *l'abondance digressive* » un marqueur de cette écriture singulière. « *L'abondance digressive* » serait mise en œuvre chaque fois que les personnages se lancent de longues explications comme s'ils voulaient expliciter le fonctionnement du monde en détail. Cependant, le spectateur n'est pas pris en compte dans ces explications ni, plus généralement, dans le discours des

personnages ; ainsi, Serge Valletti déroge à la double énonciation, principe même de la communication théâtrale. Digressions, développements, changements de sujets, convocation de personnages imaginaires par les personnages eux-mêmes constituent le flux d'une écriture proluxe, à l'opposé de l'écriture de Beckett qui tend, elle, vers le silence, même si les personnages *du Jour se lève, Léopold !*, figures clownesques confrontées aux misères physiques et sociales dans leur no man's land de bord de mer, peuvent évoquer Godot et Estragon ou Ham et Clov.

La question du sens

Le sens ne dépend pas étroitement des énoncés. Le sens est plutôt à chercher dans cette construction de la parole, construction « *sur le vide ou contre le silence* », selon l'expression de Jean-Pierre Ryngaert. La parole, l'échange seraient alors un lien tangible entre des humains autant que la condition même de toute expérience théâtrale. Ces êtres constitués en couples improbables : Bastien et Méderick, Lemarhi et son chien imaginaire, Suzy et Le Mailleur, Nelly et l'ingénieur sont remplis de tendresse derrière leurs manières souvent brutales.



© CHRISTINE SIBRAN

Quand la mort approche, alors la solitude s'impose et l'ingénieur, à moins que ce ne soit l'auteur, peut dire comme en écho à la fin d'*Hamlet* : « *C'est bien... Je me tairai alors.* »

« *Mes personnages parlent, parlent, parlent jusqu'à en mourir... C'est la seule raison pour laquelle je dirais que je suis un auteur marseillais* » dit Serge Valletti, chassant le grave par une pirouette de sa malice souriante¹.

« *Mes personnages parlent, parlent, parlent jusqu'à en mourir... C'est la seule raison pour laquelle je dirais que je suis un auteur marseillais* » dit Serge Valletti, chassant le grave par une pirouette de sa malice souriante¹.

DÉCOUVERTE DU TEXTE - LE DÉBUT DE LA PIÈCE

Les activités de groupes décrites ici s'appuient sur le fragment reproduit en annexe n° 5 - extrait n° 1. Le parcours proposé peut être envisagé dans tout type de classe. À l'enseignant de choisir parmi les activités et les analyses proposées celles qui conviennent au niveau de sa classe.

Le ou les groupe(s) de scénographes

Afin de se mettre dans la situation d'une équipe chargée de réaliser la scénographie :

- Lire attentivement les didascalies initiales.
- Confronter les différentes images que chaque membre du groupe se fait du lieu de la fiction. Convenir ensemble de ce qu'il est important de mettre en valeur dans le décor.
- Proposer une idée (sous forme de croquis et/ou de description) de ce que pourrait être la scénographie de la première partie de la pièce.

Ce travail, que la confrontation des imaginaires de chacun rendra plus vivant et productif, sera l'occasion, lors de sa réalisation ou lors de l'exposé des travaux, de questionner quelques notions liées au travail du scénographe.

La scénographie prend en compte l'inscription du décor (constitué de divers éléments) dans le lieu scénique et l'inscription de la scène dans le lieu théâtral. Quel type de théâtre choisir ? Fait-on au contraire le choix d'un lieu non théâtral ? Quelle sera la place des spectateurs ? Quel sera le rapport scène/salle : proximité, éloignement, frontalité ?

Un retour sur les didascalies précisera leurs particularités :

- Récurrence du verbe « imaginer » injonctif (« *il faut* », « *on imaginera* ») et imprécision du « on » ;

- Lieu mystérieusement « *à la fois intérieur et extérieur* » ;

- Informations surprenantes dans des didascalies censées indiquer le lieu de l'action : par exemple, considérations météorologiques rendant ce lieu aléatoire et introduisant, parallèlement à l'espace, la temporalité : « *Quand le temps le permet...* ». Ce type d'informations n'appartient-il pas plus au genre romanesque qu'au genre dramatique ? À qui s'adressent les didascalies ? Aux futurs metteurs en scène et scénographes ? Aux lecteurs de la pièce ?

- Ancrage pittoresque : « *le cabanon* », détails réalistes : « *palissade construite en planches, en perches ou en échelas.* » En même temps, on note des étrangetés : « *Cet endroit est isolé de l'extérieur par une palissade qui fait office de porte* » ou bien « *divers haha permettent de voir qui va et vient.* »

1. Entretien accordé à *Télérama*, n° 3072, supplément « Sortir ».

→ **Se demander quelle serait la fonction de la scénographie induite par les didascalies : création d'un espace de jeu pour les acteurs ? Représentation d'un lieu renvoyant à un lieu réel ou pouvant exister, sous des formes voisines, dans le réel ? Création d'une atmosphère nécessaire au développement de l'action et à la mise en jeu de personnages ?**

Le lieu évoqué renvoie certes à la Méditerranée mais surtout à un espace mal repéré, quelque peu marginal, entre campagne et ballast (bord de route). On pense à « *Campagne avec arbre* », didascalie initiale de *En attendant Godot* de Beckett.

Le ou les groupe(s) des dramaturges (travail à la table)

Le travail du dramaturge, qui n'a pas alors le sens d'auteur dramatique et qui accompagne le metteur en scène dans sa réflexion (cette fonction est souvent remplie par le seul metteur en scène) consiste à interroger le texte dans une perspective de passage à la scène.

→ **Dans un premier temps, faire surgir tous les questionnements, noter tous les indices à partir desquels s'échafaudent des hypothèses sur le sens et sur la profération des répliques dans l'espace par des acteurs.**

Par exemple :

- **La liste des personnages** se présente sous la rubrique « *Distribution* » dans l'édition Bourgois 1988. Cela signifie-t-il que la pièce a déjà été éditée avant d'être montée ? On se reportera à l'entretien avec Serge Valletti (cf. annexe n° 4 - rubrique « Avec *Le jour se lève*, Léopold ! je suis devenu auteur contemporain vivant. »)
- **L'onomastique** : si les noms Bastien, Nelly, Le Mailleur sonnent relativement connus à nos oreilles voire méridionaux, Meredick, Lemarhi (le mari ?), Calberson sont-ils des noms inventés ? À quelle logique, intention, musique, répondent-ils ?
- **Un dialogue comme empêché**. Sont-ils sourds ou bien sont-ils loin l'un de l'autre ? « [...] *mal, mais mal là à cause de l'oreille* » (lignes 15 à 17) peut avoir deux sens : « *je t'entends mal* » ou « *j'ai mal à l'oreille* ».
- **La musicalité du texte : le jeu sur les sonorités moteur de la parole et producteur de sens**. Ligne 20 et suivantes : « *Élîsze [...] Élise, pas hélice, c'est pas un avion [...]* » puis lignes 26, 38, ou ligne 47 « *Et le mari il est comment ? [...] il est commun... Il est comment [...] Il est comment ? Il est commun [...] Il est commun... quoi ? [...] Il est comme un con* ».
- **Les incertitudes dont celles liées au flou des référents**. Ligne 45 : « *On jouerait donc à : Y en aurait plus. Mais elle est bête, mais elle est bête. Mame Lauzun elle a dit que vous étiez pas bête [...] Mais pas elle, toi [...]* »
- **Une syntaxe malmenée**. Ligne 59 « *Dès que tu partirais, tu m'en manquerais* ». Le vocabulaire appartient au langage courant mais sans familiarité. La syntaxe en revanche est mise à mal. La conjonction temporelle *dès que* introduit un fait réel situé soit dans le passé (récit) – on attend alors un passé simple ou un passé antérieur –, soit dans le futur donné comme certitude – on attend alors un futur simple ou un futur antérieur. Ici, c'est un conditionnel qui apparaît. Quel peut être l'effet produit ? C'est un peu comme si Meredick envisageait le départ de Pastille comme certain : « *dès que...* », puis se ravissant, comme s'il atténuait la dureté de la certitude par un conditionnel, renvoyant le futur tenu pour sûr à l'état d'hypothèse. « *Tu me manquerais* » est un aveu d'amour ou d'amitié peut-être trop impudique qu'atténue la double faute de syntaxe (le conditionnel et le « *en* »). Le « *Moi, houïf* » qui suit et qu'on peut dire comme un gros sanglot, ne laisse pas de doute sur l'attachement de Meredick à son compagnon.

→ En guise de synthèse, interroger cette langue partiellement « réinventée », travaillée comme un matériau qui joue sur les sons, les mots, les torsions syntaxiques à travers les questions suivantes :

- **Quelle est la fonction du langage ?** Ligne 56, Meredick appelle Pastille quand il est tout près. Il l'appelle juste pour prendre, reprendre contact, s'assurer du contact. Serait-ce déjà le cas au début de la scène ? Faut-il alors imaginer Bastien-Pastille loin de Meredick dès le début ? Si ces deux là se parlent, n'est-ce pas avant tout pour s'assurer qu'ils ne sont pas seuls, pour garder le contact (fonction phatique du langage) ?
- **Dialogue ou conversation ?** Une conversation saisie au plus près de son oralité ? Une conversation sur le mode de l'implicite ?
- **Un ou plusieurs thèmes ?** Il est question de nourriture, d'un mariage, de gens non identifiés. Serait-ce une pièce sur rien, à moins que ce ne soit une pièce sur le rien ?
- **Une histoire, une fable ?** Deux hommes (identité vague, ni âge, ni position sociale, ni relation familiale) échangent des propos d'apparence banale dans une conversation hermétique pour le spectateur. Pas d'intrigue

pour le moment qui semble se dessiner mais un univers qui s'installe. Couple improbable dans un paysage de nulle part tout en étant du sud. Univers de clowns à la Beckett ?

- **Une non-scène d'exposition ?** Un début de pièce qui tournerait délibérément le dos au principe de la scène d'exposition, qui commence *in medias res*, laissant sur le bord du chemin le spectateur qui voudrait chercher à comprendre ce qui est en train de se dire, de se passer ou de se tramer.
- **Un registre comique ?** Le spectateur/lecteur rit d'autant plus qu'il accepte de renoncer à ses propres catégories logiques pour se faire le complice des personnages.
- **Des effets de réel mais aussi des décalages incongrus ?**
- **Le lecteur, dérouté, ressent-il du plaisir ou de l'agacement ? Attend-il de la mise en scène qu'elle éclaircisse le sens ?**

Le ou les groupe(s) des expérimentateurs : mise en voix/mise en espace

→ Lire plusieurs fois silencieusement le texte. Puis lire à haute voix, d'abord à deux voix, puis à plusieurs voix (sans tenir compte des personnages). S'entraîner à ne pas laisser de blanc entre les répliques. Lire si possible sans accent. Puis proposer une lecture avec un accent marseillais appuyé.

Noter ce que ces différentes lectures changent au niveau de la compréhension du texte et au niveau du plaisir à lire.

→ Expérimenter la lecture dans l'espace. Essayer plusieurs possibilités : soit Bastien est loin de Meredick et se rapproche, soit les deux personnages sont proches dès le début, soit quand l'un arrive, l'autre s'éloigne. Quelle est la solution la plus satisfaisante ? Qu'est-ce que la mise en espace fait découvrir du texte ?

Dans l'espace – surtout si les deux personnages, très proches, se cherchent sans se trouver – le dialogue devient rapidement gag clownesque. On constatera certainement aussi que l'écoute du texte est moins déconcertante que sa lecture, que la consigne de dire les répliques dans l'espace amène à éclaircir l'échange entre

les personnages, que la lecture à voix haute rend bien compte du fait que les personnages se comprennent parfaitement même si le lecteur/spectateur ne les comprend pas, qu'enfin la lecture avec un accent marseillais prononcé produit un effet de réel assez réjouissant. On découvre que les deux protagonistes, qui avaient pu apparaître, à la lecture silencieuse, des archétypes de l'incommunicabilité, s'entendent magnifiquement, dans une langue qui fonctionne de façon quasi codée. La complicité entre eux est totale. Seul le spectateur reste à l'extérieur mais comprend vite qu'il n'y a rien de compréhensible pour lui et qu'il doit abandonner sa volonté de décrypter les propos pour écouter quelque chose comme une musique.

→ Bâtir quelques hypothèses : qui sont Meredick et Bastien ? Comment les imaginer ? Quel type de lien peut-il y avoir entre eux ? Quel rapport peuvent-ils avoir avec les gens dont ils parlent ? Quel est l'enjeu de leur échange ? Quels acteurs choisiriez-vous pour les interpréter ? Quel type d'histoire semble possible qu'il arrive après un tel début ?

Après ces activités de recherche, d'expérimentation et d'hypothèses mises en commun, on mesurera la multiplicité des pistes ouvertes à l'imaginaire par ce type de texte et on cernera mieux le travail préalable auquel le metteur en scène doit se livrer. On se reportera ensuite à l'entretien avec l'auteur.

DÉCOUVERTE DE L'AUTEUR

Je n'ai pas la force de faire de la philosophie
Je n'ai pas la force de faire de la politique
Je n'ai pas la force de ne pas regarder la télé
Je n'ai pas la force d'aller soigner les blessés
Je n'ai pas la force d'aller m'occuper des sans abri
Je n'ai pas la force de résoudre les problèmes de notre monde
Je n'ai que la faiblesse d'écrire une pièce de théâtre dans laquelle ces forces s'entrecroisent
En fait donc ce que ça donne, c'est une espèce de cyclotron mental
Les chocs entre les personnes par ces différentes forces font apparaître non seulement d'autres personnes mais aussi les forces et les faiblesses qui les animent.

Serge Valletti, *Itinéraire d'auteur* n° 4,
Éditions de La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, 1999.



→ Se reporter à la biographie de l'auteur (cf. annexe n° 1).

→ Lire l'entretien accordé par Serge Valletti pour comprendre la genèse de son écriture dramatique (cf. annexe n° 4) et proposer aux élèves les questions qui suivent.

Questions à l'usage des élèves de lycée :

- Relever les éléments autobiographiques sur lesquels Serge Valletti revient à plusieurs reprises dans son entretien et dites en quoi ils ont déterminé sa vision de l'écriture dramatique.
- Pourrait-on dégager de cet entretien quelques spécificités dans la manière dont son écriture s'élabore ?
- Quelle place ont pu prendre les contraintes économiques dans les choix d'écriture de Serge Valletti ?
- Relever les exigences de l'auteur vis-à-vis du metteur en scène et des acteurs. Vous semblent-elles justifiées ? Contraignantes ? Pensez-vous qu'il aurait pu en formuler d'autres ? Si oui, lesquelles ?
- Chercher dans les propos de Serge Valletti sa définition du metteur en scène. Qu'en pensez-vous ?
- Expliquer pourquoi Serge Valletti considère qu'un auteur de théâtre « a un gain » lorsque commence une pièce de théâtre.
- Quels sont les buts qu'il propose à l'auteur dramatique à l'égard de son public ?
- Sommes-nous mieux armés après cet entretien pour répondre aux questions que notre lecture des extraits ou de l'œuvre avait soulevées ?
- À la lumière de cet entretien et de la réflexion qu'elle a suscitée, pourriez-vous expliciter et développer ce qu'a écrit Serge Valletti dans *Itinéraire d'auteur* : « *La pensée théorique sur le théâtre peut arriver après, il y a d'abord la pratique du théâtre qui commande le théâtre.* »

Questions à l'usage des élèves de collège :

L'entretien pourra être donné en totalité ou partiellement aux élèves. Les questions portent sur des passages précis signalés par les intertitres qui figurent dans l'entretien...

Comprendre

- Pour qui Serge Valletti écrit-il ?
- Pourquoi Serge Valletti aime-t-il apparemment bien que les spectateurs ne comprennent pas, au moins au début, ce que disent les acteurs ?
- Comment comprenez-vous la comparaison que fait Serge Valletti entre la mise en scène au théâtre et l'appareil de projection au cinéma ?

Écrire pour la scène

- Que représente pour un auteur de théâtre le fait d'être édité ? Est-ce très important pour Serge Valletti ?
- Comment comprenez-vous la phrase de Serge Valletti : « *J'imagine par la voix* », quand il essaie de nous rendre compte de la manière dont il écrit pour le théâtre ?

L'auteur et le metteur en scène

- Qu'est-ce qui a décidé Michel Didym à mettre en scène *Le jour se lève, Léopold !* ?
- Comment Serge Valletti envisage-t-il la collaboration de l'auteur et du metteur en scène ?

« *Un écrivain qui se souvient qu'il est du sud* » (Michel Corvin)

- Rapprochez votre propre expérience de lecture d'un extrait de ce que dit Serge Valletti sur la question de l'accent.

Un titre et des noms

- Comparez ce que Valletti dit du titre avec ce que ce titre vous avait laissé imaginer.

Musique

- Comment comprenez-vous l'affirmation de l'auteur sur sa façon d'écrire : « *J'ai vraiment l'impression d'écrire une partition* » ?

QUELQUES INDISCRÉTIONS SUR LA REPRÉSENTATION À VENIR

Le mot du metteur en scène

« Unanimement salué comme l'un des textes les plus aboutis de Serge Valletti, *Le jour se lève, Léopold !* est une œuvre majeure du théâtre d'aujourd'hui. Ayant eu l'occasion de travailler sur ce texte traduit en espagnol avec une troupe vénézuélienne, j'ai pu constater que le génie de Valletti dépassait le cadre de nos frontières et raisonnait fortement à Caracas. Maintenant, après des années de recherche avec des dramaturges du monde entier, il est devenu urgent pour nous de faire entendre ce classique français contemporain. On peut voir Serge Valletti comme un artiste en Don Quichotte, lui dont le comique touche parfois à la jubilation, lui qui utilise un impressionnisme sans fin, lui dont la folie touche au baroque, lui qui sait aussi utiliser la fable comme une comédie de la mort. »

Michel Didym



Michel Didym (à gauche) et Serge Valletti (à droite) © FABRICE BURGUY

Les indiscrétions de l'auteur

Serge Valletti, qui a vu à Paris une répétition du spectacle un mois environ avant sa création, nous a confié :

« Je cherche quelque chose à critiquer dans ce que j'ai vu du spectacle en répétition et je ne trouve pas. Si je cherche à critiquer, c'est pour faire avancer le spectacle, c'est pour aider Michel Didym, mais là, je n'ai rien à dire. Il y a une musique originale, très bonne, un peu gitane, à la Django Reinhardt, on pourrait être aux Saintes-Maries-de-la-Mer. J'aime beaucoup le décor. À la répétition, j'ai ri. »

Après la représentation

Pistes de travail

On interrogera nos souvenirs de la représentation en les confrontant aux hypothèses formulées avant de voir le spectacle. On cherchera surtout à saisir comment le metteur en scène a organisé l'intervention de différentes personnalités (scénographe, créateur son, créateur lumière, acteurs) pour donner chair aux mots de l'auteur et faire entrer les spectateurs dans son univers poétique.

À cet égard, le témoignage des acteurs, plus spécialement celui d'Alain Fromager (Meredick) et de Jean-Paul Wenzel (Calberson), ainsi que celui de Noureddine El Ansari, assistant à la mise en scène, et de Mathias Lévy, musicien, ont été sollicités. Qu'ils en soient remerciés.

LA SCÉNOGRAPHIE

Le traitement de l'espace

→ **Décrire la première image que l'on a du plateau lorsque le spectacle commence. Décrire ensuite la scénographie de la première partie. Cette activité pourra se faire en esquissant quelques croquis.**

On pensera tout particulièrement au rôle de la lumière et de la musique, qui participent, autant que le décor, à la fabrication de l'espace visuel et sonore.

→ **Confronter le décor aux didascalies de l'auteur (cf. annexe n° 5).**

Le plateau est constitué de trois espaces :

– **À cour**, l'espace des deux musiciens, puis du musicien seul, qui constitue comme un hors-scène et qui reste dans une semi obscurité alors que la lumière monte à jardin. *Hors-scène sur scène* au statut mal défini, cette portion d'espace peut être vue comme le prolongement de la salle : le musicien reviendra s'y asseoir en spectateur, en témoin, regardant ce qu'il se passe sur l'espace dévolu au jeu et vibrant émotionnellement.

– **À jardin**, l'espace de jeu délimité par un panneau rectangulaire vertical, qu'on appellera praticable car les acteurs l'escaladeront, est rendu visible par la lumière qui monte en même temps que le musicien se déplace de jardin à cour. Ce panneau, figurant un mur, aménagé en placards, est une sorte de mur-cuisine, que complète un frigo sans porte. Devant le mur se trouve un lit, imposant dans l'exiguïté de l'aire de jeu.

– **Derrière le praticable-cuisine**, on devine au lointain un panneau que la lumière vient frapper, d'abord bleu puis solaire. Il évoque l'extérieur du cabanon suggéré dans le texte.

Cet espace est celui par lequel Suzy puis Léopold arrivent.

En regard des didascalies initiales, on constate que le metteur en scène et le scénographe n'ont pas respecté à la lettre les indications de l'auteur mais qu'ils ont traduit concrètement la dimension intérieur/extérieur qui domine dans les didascalies. En effet, pas de pittoresque, aucune localisation géographique repérable. Ce n'est pas à l'évidence un cabanon méditerranéen. Quant à la baraque de plage de la deuxième partie, elle s'apparenterait plutôt à une cabine de bain des plages du Nord. Peu de détails naturalistes, ou alors ceux-ci sont traités en décalage. Ainsi, la profondeur de l'espace-cuisine traité à plat et à la verticale, ou le frigo sans porte, renvoient à l'exiguïté du lieu et à son aspect bricolé, précaire, où rien ne marche, ni le frigo (il faut donc manger les œufs tout de suite) ni l'aspirateur.

En revanche, le découpage du volume scénique en trois espaces induit un intérieur ouvert à tous les vents, lieu de vie malgré tout chaleureux, plus rassurant que les pans de noir ou de lumière qui nappent les espaces au lointain et à cour.

Suzy, entrée par le lointain et surgissant de derrière le mur-cuisine, partira vers le lointain cour dans un espace hors scène, compris immédiatement comme l'extérieur, l'inconnu, le noir ; Suzy en colère, rejetant Meredick et les autres, sera comme absorbée par la nuit. L'extérieur est le lieu de tous les dangers ; tous le savent bien. Si Meredick sort, il risque la mort.

Le lit, qui disparaît à la deuxième partie et revient à la troisième, s'affirme comme métonymie de l'intime, de l'espace protégé de la cuisine. C'est le lit où s'endort Léopold. Le lit s'agite pendant la tirade de Léopold à son réveil comme si tout s'était passé pendant son sommeil. Cette piste d'interprétation est d'ailleurs ouverte par

Serge Valletti (cf. annexe n° 4 - *Un titre et des noms*). Pour mourir, Meredick sera porté à l'extérieur de la pièce, dans la fable, et même hors scène, dans les coulisses, à la représentation.

→ **Analyser l'évolution de la scénographie.**

On pensera tout particulièrement au rôle de la lumière et de la musique, qui participent, autant que le décor, à la fabrication de l'espace visuel et sonore.

Dans la deuxième partie, le praticable est déplacé à cour et retourné pour faire apparaître la baraque de plage, ouverte, entièrement remplie par un juke-box criard et la glacière, objet du délit. Deux chaises et une petite table complètent l'évocation d'un restaurant, d'un bar ou d'une paillote de fortune. Le praticable, maintenant à cour, laisse apparaître ce qu'on devinait à l'extrême jardin au premier tableau : un sol bleu en relief, figurant vaguement le bord de mer où vient se briser la vague et sur laquelle les acteurs marcheront résolument.

Dans la troisième partie, les didascalies, laconiques, mentionnent : « *Dans le même décor que la première partie* ». On revient en effet à la configuration initiale, avec une différence

de taille : l'aire de jeu figurant la pièce s'est déplacée de jardin à cour.

Comment interpréter ce changement ? Il y a sans doute des raisons pratiques : il faut faire la place au jeu des magiciens qui surviennent et dégager l'espace par où sera emmené Léopold. Mais l'espace des magiciens comme la sortie finale de Léopold auraient parfaitement pu se faire à cour. Cette quasi-inversion du même décor ne nous dit-elle pas autre chose ? Au-delà de la fable où tout le monde se retrouve dans la maison de Léopold, et tout en soulignant la structure en boucle de la dramaturgie, le décalage du décor de jardin à cour nous dit que quelque chose n'a pas eu lieu mais, en même temps, que quelque chose a eu lieu : Léopold a-t-il rêvé la deuxième partie ? Comme le texte nous y invite, il faut accepter de perdre nos repères et de nous laisser emmener dans un monde où le rationnel est évacué au profit de la poésie.



© CHRISTINE SIBRAN

Après ces remarques, on peut dire que la scénographie et son évolution permettent une transition fluide entre les trois parties et un subtil parcours d'acteurs.

Le parcours des acteurs dans l'espace

→ **Se remémorer le parcours d'un ou de plusieurs acteurs sur l'espace scénique, choisi(s) par les élèves.**

On peut rappeler que Suzy, entrée derrière le praticable, toute dégoulinante de la mauvaise pluie du dehors, ressort au lointain cour dans l'improbable nuit, ce qui décide d'ailleurs Meredith à commettre l'irréparable : se lever et partir à sa recherche. Quand elle apparaît au milieu de la deuxième partie, c'est par le lointain jardin. C'est par là qu'elle repartira, suivie de toute la bande dansante qui décrit une courbe de la face jardin au lointain cour. Dans la troisième partie, ils arriveront tous ensemble par le lointain jardin.

Le trajet de Suzy est aussi celui qu'emprunteront Meredith et Bastien. Quand ils apparaissent au début de la deuxième partie, ils se parlent de loin, Meredith restant en fond de plateau : c'est ainsi qu'est évoqué leur périple au bord

de la mer au cours duquel ils ont ramassé des coquillages.

Quant à Léopold, son arrivée sur le plateau par la même entrée que Suzy, est annoncée dans le texte. Le seul fait que, pour atteindre la fenêtre, Pastille monte le long du mur, rend concrète la situation du cabanon sur une hauteur. Léopold ne sortira pas de scène par un acte volontaire mais sera emmené dans son lit à la face jardin d'où il réapparaîtra toujours dans son lit : l'interprétation de la pièce comme rêve de Léopold peut être ainsi confirmée.

Le fait que tous les personnages, à la fin, quittent la scène par la face-jardin, sortie jusque là utilisée par le seul lit de Léopold, évoque l'espace de la jetée mythique, lieu où l'on meurt. On reviendra plus tard sur le tableau final, moment particulièrement marquant sur le plan visuel et à même de solliciter fortement l'imaginaire.

On a donc l'impression d'un véritable trajet des personnages qui fait exister les lieux extérieurs au plateau de théâtre mais que le texte évoque. On a le sentiment que les déplacements des acteurs donnent au texte son amplitude physique et font exister l'univers qu'il contient au même titre que leurs voix.

Les costumes

→ **Définir l'impression générale produite par les costumes et interroger leur fonction.**

Les costumes sont hétéroclites et créent beaucoup de couleurs et de vie sur scène. Ils témoignent de cette forme de gaîté et de chaleur humaine dont les personnages sont remplis et qu'ils recherchent néanmoins éperdument.

Ils ne laissent pas de doute sur les origines sociales des personnages, caractérisant et différenciant Calberson, le marié riche ou Léopold qui fait l'extra d'un mariage pauvre, déguisé en majordome. Calberson, qui remplace au pied levé l'Ingénieur, et Nelly endossent un costume

pour jouer leur rôle dans cette espèce de théâtre dans le théâtre qu'est la représentation du tour de magie. Mais Calberson ne semble-t-il pas tout autant déguisé dans son costume de marié, nanti d'une énorme fleur, alors même qu'il ne passe pas la nuit avec sa femme ?

La bande épaisse que Suzy porte sous son colant rose, la bande large et visible qui enserre Meredith, son torse nu sous la veste de pyjama qu'il ne quitte pas, même pour sortir, son pied maquillé de bleu, tous ces éléments rappellent continûment que ces personnages sont fragiles, éclopés, souffrants.

LE STATUT PARTICULIER DE LA MUSIQUE

→ Analyser la part et la fonction de la musique dans le spectacle : qu'apporte, selon vous, la présence du musicien sur scène ? Que pensez-vous du choix des deux instruments, la guitare et le violon ?

Le spectacle s'ouvre sur les musiciens et avec la musique. C'est le musicien qui se déplace en même temps que la musique monte. Notre regard de spectateur passe d'abord par le musicien qui nous amène à regarder l'espace où va se jouer la scène. Il nous fait entrer dans le spectacle dont il est le révélateur. Il semble éveiller les acteurs auprès desquels il vient jouer et donne vie aux deux personnages. Dès le début, le musicien est investi d'un rôle essentiel, à la fois narrateur ou marionnettiste, et témoin de l'histoire à laquelle il assiste, accompagnant les émotions, celles des personnages comme celles des spectateurs, et les traduisant musicalement.

Mathias Lévy a travaillé avec le compositeur Philippe Miller. À l'intérieur d'une mélodie conçue comme une matière thématique, Mathias Lévy a fait des découpages et des arrangements, afin de créer des ambiances, des climats. Il a assisté à toutes les répétitions et sa musique s'est « fabriquée » en même temps que le spectacle, dans une sorte d'échange permanent. Parfois, il suit la voix dont il souligne l'énergie,

parfois, il suit le corps du comédien, parfois encore, il réagit émotionnellement. Le retour des mêmes thèmes musicaux (par exemple, le thème de Suzy, repérable au moment où elle entre, et qui revient quand il est question d'amour) participe à la cohérence du spectacle en le rythmant.

Toute la difficulté a été de greffer la musique des instruments sur un texte qui se présente déjà comme une partition musicale, sans qu'à aucun moment la musique ne prenne le pas sur le texte.

Par la présence du musicien et par son travail en osmose avec les voix, les corps et les déplacements des acteurs, la musique vient prolonger les ondes poétiques émises par le texte. Le metteur en scène, Michel Dydin, reconnaît être un fou de musique. C'est donc naturellement que cette expression artistique vient s'inscrire dans sa création.

De la guitare et du violon émane une musique qui évoque la musique d'un Django Reinhardt ou d'un Stéphane Grappelli, une musique qui peut renvoyer à l'univers manouche ou à la musique tzigane, en tout cas à l'errance et à un subtil mélange de nostalgie et de gaieté festive.

LE JEU DES ACTEURS

L'incarnation du rôle

→ Choisir quelques personnages de la pièce : demander aux élèves si les acteurs choisis correspondent à l'idée qu'ils se faisaient des personnages, sur le plan de l'âge, du physique, de la gestuelle ?

→ Demander aux élèves : quel est l'acteur qui les a le plus étonnés ou auquel ils se sont particulièrement attaché et pour quelles raisons. Le choix des acteurs et de leur jeu leur semble-t-il répondre à un souci de diversité ou, au contraire, d'unité de la part du metteur en scène ?

On remarquera la présence de figures très dessinées, celles de Bastien-Pastille et de Léopold, à côté de personnages qui semblent davantage être modelés sur une humanité ordinaire plus ou moins typée :

- Lemarhi en petit commerçant grincheux ;
- Le Mailleur en play-boy sans envergure ;
- Nelly en mondaine faussement distinguée ;
- le faux Ingénieur en costume, comme il se doit ;
- Suzy en petite bonne femme attirante et déterminée ;

- Calberson, jeune marié que le metteur en scène a choisi âgé, est à merveille un individu qui s'étonne de tout, ne comprend rien à sa propre vie, jette sur le monde un regard en permanence étonné, s'applique à ouvrir la bouche sans émettre de son ni de sens, et laisse filer son bonheur sans qu'on comprenne bien pourquoi il a abandonné sa femme la nuit même des noces ;
- quant à Meredick, au centre de ce microcosme d'humanité, il apparaît jeune encore, sensible et tendre.

L'interprétation



→ Repérer quelques processus par lesquels certains acteurs construisent leur personnage : certains aspects des personnages sont-ils révélés par le jeu des acteurs ?

- Alexandra Castellon crée le personnage de **Suzy** à partir de la démarche spécifique que lui impose sa jambe malade. Elle boitille, sautille, n'oublie sa patte folle que dans la danse, enlève sa chaussure, allonge sa jambe. Ainsi, l'image sémillante, fraîche, séduisante du personnage ne se départ jamais de ce boitillement physique qui est aussi peut-être le boitillement de sa vie pas très gaie.

- Par son physique, par sa voix, par sa façon de se tenir très raide, par son débit assez lent et continu, Olivier Achard construit un **Léopold** étrange, mécanique, qui apparaît ainsi comme le personnage à part, que le titre nous invite à voir en lui.

- Quentin Baillot, **Bastien-Pastille**, crée un rôle de totale composition. Partant d'une indication contenue dans le texte – il marche « en canard » –, il invente une démarche, une posture, visibles jusque dans la crispation des mains. Il devient ainsi un personnage à la frontière de la normalité, proche du ravi des crêches provençales qui, comme on le sait, est un simplet.

- L'entretien que nous avons eu avec Alain Fromager, interprète de **Meredick**, nous a permis de mieux comprendre le fonctionnement

sur scène du couple **Meredick/Bastien** : on ne voit jamais l'un sans l'autre, ils ont à eux seuls de longues scènes, dont la première, et leur relation affective est profonde (pensons à l'effondrement de Bastien à la mort de **Meredick**). Quentin Baillot est arrivé au début des répétitions avec une proposition assez affirmée pour son personnage de Bastien. Proposition qui a quelque peu inquiété Alain Fromager qui devait construire **Meredick** en fonction de Bastien, avant même de s'être fait une idée de son propre personnage. Les deux acteurs ont eu alors besoin de parler beaucoup ensemble afin de faire vivre ce couple sans trop appuyer le trait. Peu à peu, sous la direction du metteur en scène, leur jeu s'est délesté de plusieurs éléments qui les avaient aidés à trouver le personnage, pour devenir plus sobre.

- Ce couple s'inscrit aussi dans un trio, le **trio Meredick/Bastien/Léopold**. Si **Meredick** s'affirme comme le personnage au quotient intellectuel le plus élevé, Bastien, malgré une forme de bêtise, essaie de répondre aux questions de **Meredick**, de construire des histoires. Quant à **Léopold**, il est le moins malin mais aussi le plus pragmatique, il est d'ailleurs le seul à travailler vraiment.

Si le jeu de certains acteurs est plus naturel, moins composé que d'autres, c'est aussi que les personnages n'ont pas tous ni la même couleur ni la même fonction dans l'intrigue.

Le couple Meredith/Suzy, sur lequel repose l'histoire d'amour que Michel Didym considère comme le centre de la pièce, est dessiné avec finesse. Pour que leur histoire d'amour manquée nous émeuve, peut-être faut-il qu'ils échappent à toute caricature et qu'on se reconnaisse un peu en eux.

La maladie de Meredith constitue aussi un nœud de la pièce. Elle est mise en doute par Suzy : « *Monsieur ne veut pas se lever. Faignasse, oui faignasse, voilà ce que je dis, moi [...] ça fait trois ans l'opération* ».

On soupçonne vaguement une escroquerie aux assurances ou à la sécurité sociale. Meredith est-il, oui ou non, malade ? Cette maladie et cette opération ont-elles quelque chose à voir avec son incapacité à faire l'amour avec Suzy (« *Mais on a jamais rien fait* ») ? Il faut bien choisir une interprétation. Alain Fromager explique comment il aurait voulu, pendant les répétitions, s'attacher les deux jambes ensemble pour mieux comprendre et jouer ce que pouvait ressentir le personnage qui se lève après trois ans d'immobilité. Même si Michel Didym n'a pas

souhaité entrer dans ce type de travail d'acteur, son parti pris va dans le sens d'une souffrance plus réelle que feinte. Meredith en Lazare biblique, ne dit-il pas dans le texte : « *Je peux, peux pas me lever. Même à Fatima ils ont dit que j'ai jamais vu ça ! Tellement c'est pas normal !* », ce à quoi Bastien répond : « *C'est pas des miracles qu'il faut attendre dans ces cas là.* » Remarquons au passage la distorsion de sens produite par la syntaxe approximative de Meredith, génératrice d'ambiguïté. Si seul Meredith n'a jamais vu ça, ça change tout !

Ainsi, les acteurs donnent leur corps et la vie aux personnages de papier et précisent pour nous les silhouettes que la lecture des voix avait esquissées dans notre imagination.

Pour Jean-Paul Wenzel, qui interprète Calberson et est également auteur dramatique, le personnage existe peut-être pour l'auteur, n'existe pas pour l'acteur et est finalement fabriqué par le spectateur. En effet, l'acteur est essentiellement « *dans une dynamique de corps, de voix, d'instant. Il a une foule de choses auxquelles il doit penser. Ce qui est primordial chez lui, c'est l'énergie et l'acteur trouve son énergie dans une langue, et tout ça fabrique ce qu'on appelle un personnage.* »



→ **Qualifier le jeu des acteurs : peut-on parler de jeu comique ?**

On rit beaucoup, des jeux avec les mots, des jeux de scène, des jeux entre les acteurs. La farce est présente dans le texte et dans le spectacle : sous son chapeau grotesque, Calberson évoque Monsieur Jourdain en mamamouchi, l'ingénieur tombe ridiculement, Léopold survient au moment précis où Meredith touche les seins de Suzy. Pourtant, le rire naît surtout de l'extrême sérieux avec lequel les acteurs interprètent leur rôle. La gravité, l'importance extrême accordée aux détails minuscules par les personnages (cf. *L'abondance digressive*, p. 2 du présent dossier) est rendue sur scène par l'intensité du jeu des acteurs. C'est ainsi que le spectateur peut croire à leur misérable histoire. C'est ainsi que l'écriture et sa mise en scène créent des rois de théâtre aussi désespérés dans leurs amours et leurs angoisses que des personnages tragiques, aussi passionnés par un tour de magie que des enfants. N'est-ce pas le propre du jeu de clowns que cette intensité, cette présence immédiate et totale, cette facilité à passer du rire aux larmes ? Bastien ponctue le temps de ses « *mais houif* » qui disent tout son intérêt passionné pour la conversation et le monde. Le spectateur rit mais est aussi ému par ces êtres qui lui ressemblent dans leurs petits ou grands maux et dans leurs problèmes de sacs d'aspirateur introuvables.

LE SENS EN QUESTION

On se rapportera à *La question du sens*, p. 3 du présent dossier.

Le traitement de quelques scènes

→ **Demander aux élèves si certaines scènes les ont particulièrement marqués : leur traitement scénique leur a-t-il révélé certains aspects du texte ?**

On peut s'arrêter par exemple sur la scène de la première partie où, pour consoler Meredith et sur les instances de Bastien, Suzy montre ses seins à Meredith, puis accepte qu'il les touche. Cette scène de nudité un peu osée est à même de faire comprendre qu'on peut faire et montrer au théâtre ce qui choquerait ou gênerait dans la vie et que le théâtre opère une sorte de transfiguration.

La scène, telle que l'a imaginée Michel Didym, oscille en permanence entre le comique et le grave, et cette oscillation est une des spécificités de l'écriture de Serge Valletti.

En effet, Meredith saisit les seins de Suzy dans un geste de survie bien plus que dans un geste

→ **Rechercher quelle a pu être la principale source de difficultés pour les acteurs.**

On pense bien sûr à la langue de Valletti, à ses inventions, à ses distorsions que les acteurs doivent apprivoiser.

Interrogés à ce sujet, les acteurs affirment que leur première règle de travail a été de ne pas douter de cette langue, de la fonder dans une « *vérité vraie* ». Ainsi, le Cola froid a pour eux une « *vraie* » réalité. Ils ont construit tout un imaginaire avec le texte, pas forcément exactement le même pour tous. Le metteur en scène n'a pas cherché à expliciter toutes les ambiguïtés du texte mais a essentiellement voulu que les acteurs se comprennent parfaitement entre eux (cf. *Mise en voix, mise en espace*, p. 5 du présent dossier).

La langue de Serge Valletti est singulière, mais toute écriture classique ou contemporaine est singulière, et l'acteur doit en trouver la musicalité. Il s'agit d'un travail personnel qu'on pourrait apparenter à une mastication de la langue. La question essentielle pour chaque acteur est bien de trouver son propre souffle à l'intérieur de la langue. Le texte reste ainsi la référence fondamentale : tout est dans le texte. Respecter ou pas une ponctuation entraîne un changement de voix, de corps tout entier. Le jeu de l'acteur est d'abord dans le souffle de l'écriture.

érotique. Il semblerait que ce soit par les seins de Suzy que Meredith se raccroche à la vie. Son geste est à la fois drôle et touchant et cela dure, dure ! Le comique est apporté par Bastien qui regarde intensément la scène et semble vivre par procuration le bonheur de Meredith mais aussi par Léopold, choqué de ce qu'il voit, dont les œufs, brandis contre les seins de Suzy, permettent une association amusante qui échappe à la lecture.

Cette scène confirme notre intuition sur des personnages en demande d'amour. Qu'ils soient aux prises avec un lino qui « *vient pour la pose* », avec un aspirateur dépourvu de son sac, avec des contrôles menaçants et des projets foireux, ce quotidien anecdotique les rapproche de notre humanité ordinaire et ne les empêche pas de nous raconter une histoire faite d'amours manquées, de départs sur un quai de gare

(« tu lui dis qu'elle était belle avec son quai et sa valise blanche... À attendre l'express »), une histoire

d'amour et de mort (« L'INGÉNIEUR – Y a bien que pour mourir que l'expérience sert à rien »).

Le tableau final

→ **Décrire les images qui restent de la fin du spectacle : le traitement de la fin de la pièce semble-t-il à même d'ouvrir de pistes sur le sens de la pièce ? On se reportera à l'annexe n° 5, extrait n° 2.**

La toute dernière scène, lorsque Meredick est doucement soulevé par les autres et emporté hors du plateau, est traitée comme un tableau qui s'animerait, le groupe des personnages glissant doucement de cour à jardin. Ce tableau final fait penser aux dépositions de croix du Caravage, du Primaticci, de Raphaël ou d'autres, dont les élèves pourront chercher des reproductions.

Pendant les répétitions, l'assistant à la mise en scène a apporté des reproductions de tableaux représentant une déposition de croix, comme il a pu apporter divers autres documents susceptibles de nourrir le travail des acteurs. Pour lui, l'artiste ne peut que prendre appui sur le patrimoine artistique. Les images (peintures ou photographies) regardées pendant les répétitions ou les musiques écoutées constituent une espèce de grammaire de base dont le metteur en scène et les acteurs se servent pour créer. Par cette évocation d'un modèle pictural, le personnage de Meredick se révèle magnifié,

sublimé. Il est un roi dérisoire porté par une communauté d'éclopés, mais il rejoint à ce moment-là une figure christique ou une figure emblématique de la condition humaine.

Rappelons comment le violoniste, à ce dernier moment, accompagne et sublime la scène.

Pour autant, faut-il voir chez Serge Valletti une préoccupation religieuse ou, chez le metteur en scène, une interprétation qui pousse le texte dans un sens religieux ? Certainement pas car rien ne nous y autorise vraiment, pas même la scène du pardon organisée par Meredick, qui pourrait être aussi bien un dernier tour de malice envers Bastien. C'est à chaque spectateur de prolonger les échos que le texte de Serge Valletti et la mise en scène de Michel Didym produisent en lui. On peut aussi bien penser à Rimbaud, le créateur de verbe, mourant, à Marseille, amputé de sa jambe.

D'ailleurs, doit-on croire à la mort de Meredick ? N'est-elle pas une mystification de sa part, provoquée par la jalousie qu'il éprouve à voir Suzy avec Le Meilleur ? Peu importe. Meredick meurt d'une mort de théâtre ! Ce qui compte, c'est que la fin du spectacle nous livre une image d'une grande beauté et nous rapproche d'une transcendance.

ACTIVITÉS COMPLÉMENTAIRES

→ **Choisir un personnage de la pièce et, en s'inspirant ou en se démarquant de ce que fait l'acteur dans le spectacle, rechercher une démarche, une façon de se tenir, une gestuelle susceptibles de le caractériser. Pousser les tentatives jusqu'à la caricature.**

On peut imaginer qu'après la proposition de chaque élève, les autres élèves cherchent à deviner à quel personnage renvoie le travail de leur camarade.

→ **En groupes, proposer un tableau vivant susceptible de rendre compte des personnages et de leurs relations.**

→ **En groupes, apprendre un court passage choisi dans les extraits proposés en annexes et s'entraîner à mastiquer la langue comme le conseillent les acteurs du spectacle.**

Le jour se lève, Léopold !

de Serge Valletti

Mise en scène : Michel Didym
Avec : Olivier Achard, Quentin Baillot,
Alexandra Castellon, Jean-Claude
Durand, Guillaume Durieux, Alain
Fromager, Mathias Lévy, Catherine
Matisse, Christophe Odent, Jean-Paul
Wenzel

Musique : Philippe Miller et
Mathias Lévy
Scénographie : Laurent Peduzzi
Costumes : Christine Brotttes
Maquillage : Sophie Niesseron
Lumières : Olivier Irthum
Son : Pascal Flamme

Le jour se lève, Léopold ! est une coproduction du Théâtre du Gymnase (Marseille), du Théâtre de la Ville (Paris), du Théâtre des Célestins (Lyon) et de la Compagnie Boomerang, en partenariat avec Le Théâtre de l'Union-CDN du Limousin, avec le soutien du Théâtre national de La Colline.

Tournée 2009 :

16-24/01 : Théâtre du Gymnase (Marseille) ; 27/01 : Théâtre de l'Union (Limoges) ;
29-30/01 : Scène nationale d'Annecy Bonlieu ; 3-4/02 : La Coursive (La Rochelle) ;
5-6/02 : Théâtre d'Angoulême ; 8/02 : Théâtre du Pays de Morlaix ; 10-11/02 : Le Volcan
(Le Havre) ; 17-21/02 : Théâtre Varia (Bruxelles) ; 24/02-1/03 : Théâtre des Célestins
(Lyon) ; 6-7/03 : Opéra-Théâtre (Metz) ; 10/03 : La Filature (Mulhouse) ; 12-14/03 :
Centre dramatique national de Reims ; 18/03-4/04 : Théâtre de la Ville (Paris) ;
14-18/04 : Nouvel Olympia (Tours) ; 21-22 avril : Teatro della Abadia (Madrid) ;
24-25/04 : L'Hexagone (Meylan) ; 28-29/04 : Espace Malraux (Chambéry).

Nos remerciements chaleureux au Théâtre du Gymnase, à l'équipe artistique,
à Serge Valletti et à la classe d'hypokhâgne « études théâtrales » du lycée Thiers de Marseille
qui ont 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 hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Théâtre du Gymnase : Marie-Julie Durand mariejuliedurand@lestheatres.net
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission Lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection
nationale « Théâtre aujourd'hui »

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Auteur de ce dossier

Anne-Marie BONNABEL, professeur agrégée
de Lettres modernes

Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, directeur du CRDP
de l'académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Suivi éditorial

Stéphanie BÉJIAN
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Retrouvez :

- ▶ les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de l'académie de Paris
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
- ▶ les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille
<http://www.crdp-aix-marseille.fr>

Annexes

ANNEXE 1 = PORTRAIT DE L'AUTEUR, SERGE VALLETTI

Dans *Le Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Michel Corvin écrit dans sa présentation de Serge Valletti qu'il est un auteur qui « se souvient qu'il est du sud ».



Serge Valletti © SERGE ALVAREZ

Serge Valletti est né à Marseille, en 1951. Il y grandit et crée au Théâtre Massalia sa première pièce de théâtre, *Les Broses* : il a dix huit ans. Quatre ans plus tard, il monte à Paris où il jouera dans un café-théâtre près de Pigalle, un de ses premiers textes *Miss Terre*. Il y retrouve un autre marseillais féru de théâtre, Daniel Mesguich, dont les premiers spectacles défraient la chronique par leur inventivité et leur audace et dans lesquels Serge Valletti joue. Il interprète notamment Yorrick, le bouffon, dans *Hamlet* de Shakespeare.

Serge Valletti revient à l'écriture avec *Au-delà du Rio* en 1976. Suivent une série de cinq duos dont *Just Hamlet*, entre fantasme et fait-divers, et un solo *Balle perdue*, confession d'un mythomane, joué pour deux spectateurs.

Il adapte un roman de série noire, dont son père est l'auteur, puis écrit *Volcan*, représenté une unique fois sous le pont d'Austerlitz, repris au festival d'Avignon en juillet 1984. C'est l'époque où il écrit *Le jour se lève, Léopold !*, pièce à neuf personnages, en même temps que le solo *Mary's à minuit*.

En 1985, il monte de nouveaux solos, *Renseignements généraux*, *Au bout du comptoir*, *la mer* (qu'il joue plusieurs mois dans un restaurant italien) et *Souvenirs assassins*.

Acteur sous la direction de Georges Lavaudant, il devient un auteur reconnu quand, en 1988, l'éditeur Christian Bourgois publie pour la première fois un de ses textes, *Le jour se lève, Léopold !* que Chantal Morel crée à Grenoble.

Ses pièces sont désormais montées par différents metteurs en scène.

De 1990 à 2007, on peut citer : *Saint Elvis*, *Carton Plein*, *Comme il veut !*, *Papa*, *Domaine Ventre*, *Conseil Municipal*, *Plus d'histoires*, *Si vous êtes des hommes !*, *Au rêve de gosse*, *Autour de Martial*, *L'Argent* d'après Ploutos d'Aristophane, *Sixième solo*, *Réception*, *Pœub*, *Le Gamineur du Finistère*, *Monsieur Armand dit Garrincha*, *Fatigue et limaçons*, *Un cœur attaché sous la lune*, *Cinq Duos*, *Pour Bobby*, *Solo* pour Ariane Ascaride, *Autour de Martial*, *Je suis l'ami du neveu de la fille de l'ami intime du fils du voisin de Paul Cézanne*, *Jésus de Marseille*, *Cahin-Caha...*

Serge Valletti n'a plus joué au théâtre depuis quelques années ; néanmoins, il continue – même si c'est moins fréquent – à mettre en scène ses propres pièces.

Parallèlement à l'écriture dramatique, Serge Valletti a écrit deux romans *Pourquoi j'ai jeté ma grand-mère dans le Vieux-Port* (1995) et *Et puis, quand le jour s'est levé, je me suis endormie* (1998), deux œuvres proches de récits autobiographiques en dépit des transpositions auxquelles l'auteur se livre ; ainsi la voix qui raconte ses souvenirs dans *Et puis, quand le jour s'est levé, je me suis endormie* est celle d'une narratrice : « J'ai pris le masque d'une femme pour raconter mes premiers mois à Paris de septembre 1973 à mai 1974 ». Par ailleurs, ces œuvres romanesques ont été portées à la scène et plusieurs textes de Valletti écrits pour la scène, notamment les solos, ne semblent pas ressortir d'un genre spécifique mais plutôt brouiller les frontières génériques.

→ **Quelle est la particularité de la carrière de l'auteur dramatique Serge Valletti ? Connaissez-vous un très célèbre auteur classique français avec lequel il partage cette particularité ? Cette particularité vous semble-t-elle à même d'infléchir l'écriture dramatique ?**

ANNEXE 2 = BIBLIOGRAPHIE

Théâtre

Le jour se lève, Léopold ! (1984) suivi de *Souvenirs assassins*, Éditions Christian Bourgois, 1988.

Saint Élvís suivi de *Carton plein*, Éditions Christian Bourgois, 1990.

Six Solos (1987), *Balle perdue* (1981), *Renseignements généraux* (1985), *Au bout du comptoir, la mer !* (1986), *Mary's à minuit* (1984), *La Conférence de Brooklyn sur les galaxies* (1979), Éditions Christian Bourgois, 1992.

Papa (1991), Éditions Comp'Act, 1992.

Domaine ventre (1989), Éditions des Treize Vents, 1992.

Plus d'histoires, prologue pour un nouveau théâtre (1994), in *La Revue du théâtre*, hors série n° 1, 1994.

L'Argent (1993), librement inspiré de *Ploutos* d'Aristophane, Séquence n° 3, revue du Théâtre National de Strasbourg, 1995.

Si vous êtes des hommes ! (1994) suivi de *Réception* (1996), Éditions L'Atalante, 1998.

À l'arrêt du 21, Éditions Paroles d'Aube, 1998.

Monsieur Armand dit Garrincha et *Sixième solo* (1995), Éditions L'Atalante, 2001.

Un cœur attaché sous la lune suivi de *Pœub* (1997), Éditions L'Atalante, 2002.

Encore plus de gens d'ici, Éditions de La Chartreuse/Jean Dicy Éditeur, 2002.

Fatigues et limaçons et *Le Nègre au sang*, L'Atalante, 2003.

Six solos, réédition L'Atalante, 2004.

Cinq Duos, Éditions L'Atalante, 2004.

Pour Bobby, Solo pour Ariane Ascaride, Éditions L'Atalante, 2004.

Autour de Martial, Éditions L'Atalante, 2005.

Je suis l'ami du neveu de la fille de l'ami intime du fils du voisin de Paul Cézanne, Éditions L'Atalante, 2006

Jésus de Marseille et *Psychiatrie/Déconniatrie*, Éditions L'Atalante, 2004-2007

Romans

Pourquoi j'ai jeté ma grand-mère dans le Vieux-Port, Éditions L'Atalante, 1995.

Et puis, quand le jour s'est levé, je me suis endormie, Éditions L'Atalante, 1998.

Pièces radiophoniques

Dans l'escalier au bord de la mer, inédit, mise en ondes de Georges Peyron, France-Culture, 7 février 1983.

Madame Marseille, inédit, mise en ondes de Christine Robert, France-Culture, 1er mai 1989.

L'Entretien des nuages, inédit, mise en ondes de Christine Robert, France-Culture, 2 décembre 1991.

L'Autorisation, inédit, Nouveau Répertoire Dramatique, France-Culture, septembre 2001.

Scénarios

Bonne Nouvelle, écrit en collaboration avec Jean-Louis Comolli, inédit, réalisation J.-L. Comolli, TF1, 1982.

Balles perdues, adaptation du roman *Mince de pince* de Clarence Weff, inédit, réalisation J.-L. Comolli, 1983.

Le Bal, écrit en collaboration avec J.-L. Comolli, inédit, réalisation J.-L. Comolli, FR3, 1983.

Tous les chagrins se ressemblent, dialogues de Serge Valletti, scénario et réalisation Luc Béraud, France 2, 2002.

Entretien

Tout est vécu. Tentative d'entretien biographique avec Claude Guerre, Les Solitaires intempestifs, 2005.

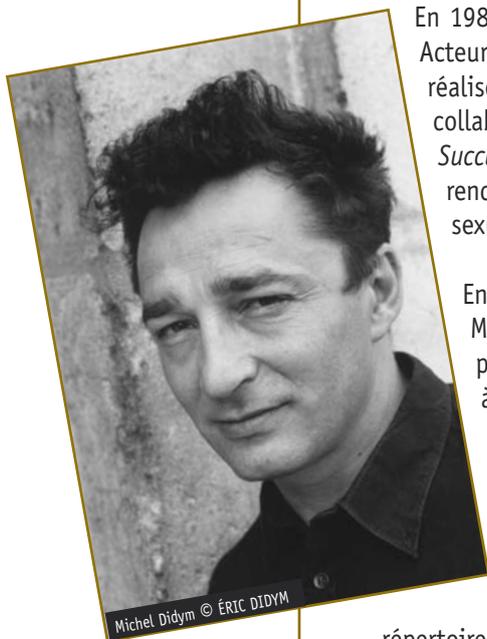
Sur Serge Valletti

Serge Valletti, Itinéraire d'auteur n° 4, Éditions de La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, 1999.

Du comique dans le théâtre contemporain, Recherches et travaux n° 69, Université Stendhal de Grenoble, 2007.

ANNEXE 3 = PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE, MICHEL DIDYM

Né en Lorraine, il étudie à l'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg. Au théâtre, il a joué, notamment, sous la direction d'André Engel, Jorge Lavelli, Georges Lavaudant et d'Alain Françon dont il a été l'assistant sur plusieurs spectacles.



Michel Didym © ÉRIC DIDYM

En 1986, il est membre fondateur des Acteurs Producteurs Associés et il réalise sa première mise en scène en collaboration avec Charles Berling, *Succubation d'incube*, d'après les rencontres des surréalistes sur la sexualité.

En 1989, lauréat du prix Villa Médicis, hors les murs, il dirige plusieurs ateliers à New-York et à San Francisco avec des textes contemporains français.

À son retour en 1990, il fonde en Lorraine la compagnie Boomerang dont le travail est résolument tourné vers le répertoire contemporain. Il met en scène des pièces de Philippe Minyana, d'Armondo Llamas, de Bernard-Marie Koltès, de Michel Vinaver, Botho Strauss. Il enseigne à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre.

En 1995, il fonde *La Mousson d'été*, qui a lieu fin août à l'abbaye des Prémontrés, événement annuel de portée internationale qui s'attache à la découverte et à la promotion d'auteurs contemporains de théâtre.

Michel Didym met également en scène plusieurs opéras. Il interprète et met en scène, en collaboration avec Alain Françon, *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett au Théâtre de l'Athénée. Au Festival d'Avignon 1996, il tient l'un des rôles principaux dans *Édouard II* de Marlowe mis en scène par Alain Françon dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

En 2001, il fonde la Maison européenne des écritures contemporaines qui se donne pour mission de favoriser l'échange de textes, la traduction et la création de textes d'auteurs français et européens. Il poursuit la découverte et la promotion d'écritures des pays de l'Est au Festival d'Avignon

Aujourd'hui, Michel Didym a monté des pièces de plusieurs auteurs contemporains internationalement connus comme Peter Turrini, György Schwajda, Hanoch Levin, Daniel Danis, Christine Angot, Pierre Desproges, Armando Llamas, Enzo Cormann, Xavier Durringer et bien sûr Serge Valletti ; *Le jour se lève*, *Léopold !* est la troisième pièce de Serge Valletti qu'il crée.

ANNEXE 4 : ENTRETIEN AVEC SERGE VALLETTI

Réalisé par Anne-Marie Bonnabel le 08/12/2008.

Comprendre

À la lecture, *Le jour se lève, Léopold !* est un texte déconcertant, hermétique même. Est-ce délibérément que vous mettez votre lecteur en situation de ne pas comprendre ce qui se dit et ce qui se passe dans la pièce ?

Serge Valletti – Je ne m'adresse pas au lecteur, je m'adresse au spectateur ; j'écris du théâtre pour le type qui vient au théâtre, qui a pris sa place, a garé sa voiture, est entré dans la salle, on lui a déchiré son billet, il s'assoit et ça commence. Voilà ce qui donne au théâtre ce que j'appelle une sorte de gain. Les gens sont là, ils ne vont pas partir tout de suite, ils ont fait un effort, maintenant ils sont installés et prêts à écouter. Ce gain que j'ai, je veux l'exploiter au maximum.

Alors, effectivement, on ne comprend pas. Ce qui est intéressant, c'est que tous les spectateurs en sont au même point, le spectateur cultivé et celui qui ne l'est pas du tout ; ni l'un ni l'autre ne comprend. On part de zéro. C'est un peu comme les gens dont le métier est de sentir les parfums à Grasse ; entre deux parfums, ils respirent de l'armoniaque qui efface tout et, du coup, ils peuvent retravailler avec leur odorat, ils ont un nez neuf. Eh bien, ne pas comprendre, c'est une chose qui met tous les spectateurs sur le même plan. Il y a deux manières de mettre tous les spectateurs sur le même plan : ou faire en sorte que tout le monde comprenne ou faire en sorte que personne ne comprenne. Ne pas comprendre ensemble, ça fédère les spectateurs qui peuvent se regarder avec leurs voisins et se dire : je ne comprends pas, qu'est ce qui se passe ?

Je comprends très bien qu'on ne puisse pas lire mes pièces puisque ce n'est pas fait pour ça. C'est comme si je te donnais une bobine de film sans le projecteur. Tu l'as vu mon film ? Non, je n'ai pas de projecteur. Le projecteur au théâtre, c'est la salle, la mise en scène, les acteurs, les répétitions, la musique, les lumières. Le texte, c'est la graine du spectacle à venir, une graine, tu ne peux pas savoir ce que ça sera, j'exagère un peu mais il y de ça.

Écrire pour la scène

Votre écriture s'élabore donc en fonction de la perspective de sa mise en scène ?

S. V. – Au départ, j'ai écrit parce que je voulais être acteur et je n'osais pas jouer du classique, on aurait vu que j'étais un mauvais acteur. Et

puis ce que j'aimais surtout en tant qu'acteur, c'est l'improvisation. Alors, j'ai écrit pour jouer moi, je me suis écrit ce que l'acteur que je voulais être allait jouer, j'ai écrit ce que ce type qui était moi, acteur, allait dire, je voulais être sur scène et il fallait que je dise des choses.

J'ai donc écrit, joué devant des gens, j'ai vu ce qui marchait, ce qui ne marchait pas, ce qui faisait rire, ce qui ne faisait pas rire ; j'ai appris mon métier en le faisant.

Bien sûr, j'ai joué d'autres auteurs mais j'ai surtout fait un travail d'expérimentation qui consistait à écrire et jouer ce que j'avais écrit. Après, j'ai gardé ce tic là. *Le jour se lève, Léopold !* est la première pièce que j'ai écrite avec tant de personnages, neuf personnages. La pièce d'avant, c'était *Volcan*, à trois personnages, que j'ai mise en scène au festival d'Avignon. J'écrivais à ce moment-là dans l'idée que je jouais tous les rôles, même les rôles féminins, tous les rôles que j'écrivais étaient écrits pour mon style de jeu. Maintenant quand j'écris, j'écris de la place du spectateur, je me mets dans le fauteuil du spectateur ou plutôt du metteur en scène, puis j'imagine ce qui se passe. Mais je ne vois pas vraiment, j'imagine par la voix, je vois ce que j'entends, je note ce que j'entends. Quelqu'un entre, c'est une voix ; je ne me dis pas tel personnage va rentrer de tel endroit, ça va être un grand mec mince ou une femme comme ci ou comme ça. Les voix sont premières, le regard arrive dans un deuxième temps, on peut l'inventer après. Le son, c'est ce que les spectateurs vont entendre, ce qu'ils vont imaginer à partir de ce qu'ils vont entendre. Quand j'écris des pièces radiophoniques, je ne m'occupe pas de ce que les gens vont voir. Je ne m'occupe que du son ; c'est la même chose quand j'écris pour le théâtre.

Vous écrivez pour les spectateurs, cependant vos pièces sont éditées.

S. V. – J'écris des pièces depuis 1969. Pendant vingt ans, j'ai fait du théâtre, je l'ai joué, j'étais le seul à jouer mes pièces, les gens ne les lisaient pas, je n'avais jamais été édité. Pendant vingt ans, j'ai fait du théâtre sans passer par l'édition. Être édité est quelque chose qui pose un auteur et moi je n'ai jamais recherché ça parce que je savais que c'était pas par là que ça pouvait passer dans un premier temps, ça passait par la scène et les oreilles, ça devait rentrer

chez les spectateurs par les oreilles. J'ai écrit *Le jour se lève, Léopold !* en 1984 ; la pièce a été créée et éditée en 1988. C'était la première fois qu'un de mes textes était édité.

« Avec *Le jour se lève, Léopold !* je suis devenu auteur contemporain vivant »

Ainsi, *Le jour se lève, Léopold !* tient une place tout à fait particulière dans votre itinéraire d'auteur.

S. V. – En effet, avec *Le jour se lève, Léopold* je suis devenu « auteur contemporain vivant » comme on dit. Quand j'ai eu fini de l'écrire, j'ai fait circuler le tapuscrit auprès de plusieurs acteurs, pensant monter moi-même la pièce. Monique Brun l'a fait lire à Chantal Morel avec qui elle travaillait à ce moment-là. Chantal Morel a choisi de créer la pièce en 1988 lorsqu'elle a été nommée au Centre dramatique national de Grenoble. De mon côté, je me suis débrouillé pour que la pièce soit publiée et ça s'est fait chez l'éditeur Christian Bourgois grâce à Jean-Christophe Bailly, écrivain et directeur de collection chez Christian Bourgois. Chantal Morel m'a proposé de jouer un rôle dans la pièce ; j'aurais certainement joué si je l'avais montée moi-même, mais je me suis empêché d'accepter la proposition de Chantal pour qu'il n'y ait pas deux têtes sur ce spectacle.

L'auteur et le metteur en scène

Avez-vous eu des échanges avec Michel Didym, le metteur en scène du *Jour se lève, Léopold !* au sujet de la mise en scène à venir ? Plus généralement, quelle part de liberté acceptez-vous de laisser au metteur en scène ?

S. V. – On se connaît bien avec Michel Didym que j'ai rencontré à Avignon en 1986. Il a monté *Pæub*, il a monté *Et puis quand le jour s'est levé, je me suis endormie*. On est allé à Caracas ensemble et on a fait travailler des acteurs sur *Le jour se lève, Léopold !* en traduction. Là, Michel Didym a eu le déclic, il a été convaincu qu'il avait envie de monter cette pièce. Bien sûr, on en parle ensemble, mais j'essaie de ne pas lui imposer quoi que ce soit, j'essaie de ne pas lui donner des idées qui l'enfermeraient. Ce sera son spectacle ; si je ne pensais pas ça, je ferais moi-même la mise en scène. Le metteur en scène est un artiste à part entière, c'est lui qui s'exprime avec le texte d'un autre. S'il le tord, s'il le coupe, si les acteurs ne disent pas le texte, c'est un autre problème et ce n'est pas le but de la mise en scène. Le but du metteur en scène, c'est qu'il fasse éclore ce texte devant des gens. C'est aussi le metteur en scène qui

a en charge de faire travailler les acteurs, de gérer les rapports avec les théâtres : c'est un travail. La mise en scène est un métier très prenant. J'aime faire la mise en scène mais si j'ai pu faire l'acteur, le metteur en scène et l'auteur, ça a toujours été successivement, jamais en même temps.

Imaginer / écrire

Dans une de vos pièces, *Cahin-Caha*, il est question d'un personnage qui « marque tout ». N'est-il pas à l'image de l'auteur ? Est-ce que vous « marquez tout vous aussi » ? Pourriez-vous nous dire comment le réel suscite chez vous la fiction ?

S. V. – Pour *Le jour se lève, Léopold !* c'est la fiction qui a créé la fiction. Je me souviens très précisément comment ça s'est passé, c'est très précis. J'avais écrit auparavant cinq duos puis deux monologues, puis une pièce à trois personnages : *Volcan*. Dans *Volcan*, un homme commençait à raconter des histoires, à délirer devant un couple. Cette pièce a bien marché, alors j'ai voulu écrire une pièce plus importante, mais je ne savais pas ce que ça allait être. J'ai commencé par ce dialogue entre ces deux hommes, Meredick et Bastien ; ces deux hommes parlent de gens et je me suis permis dans ma tête, comme ça, de faire venir les gens dont ils parlent ; par exemple, ils parlent de Léopold et il arrive, de Suzy et elle arrive. Ce sont mes personnages qui ont écrit la pièce. C'était comme si j'avais ouvert une porte dans mon imaginaire. C'est quelque chose que je ne faisais pas avant. Si je ne le faisais pas, c'était pour des raisons économiques. Comme il n'y avait que moi qui montais mes pièces, je ne pouvais pas me permettre de faire une pièce pour dix personnages, je savais que je n'aurais pas pu payer les acteurs, alors je faisais des monologues ou des duos. J'ai fait du théâtre pour gagner ma vie, je ne pouvais pas me permettre d'écrire du théâtre que je ne pouvais pas monter. Pour *Le jour se lève, Léopold !*, je me suis imaginé que j'allais avoir beaucoup d'argent et ainsi j'ai ouvert une vanne dans mon imaginaire : deux personnages parlent, puis un troisième, puis un quatrième, ils arrivent jusqu'à se trouver neuf en scène, c'est monté comme ça.

Je découvre en écrivant, je ne sais pas où ça va aller. Mes personnages me dépassent, c'est comme ça que je me dépasse. Je mets en ordre un magma.

Je ne crois pas aux personnages, ce sont plutôt des figures.

Revenez-vous souvent sur ce que vous avez écrit

ou au contraire écrivez-vous d'un premier jet ?

S. V. – J'écris souvent d'un seul jet. *Le jour se lève, Léopold !* est écrit presque d'un seul jet, c'est une écriture très proche de ce que pourrait être l'improvisation sur scène, mais ça dépend des périodes. En ce moment par exemple je termine une pièce que j'ai mis six mois à écrire et ça a été très long, parfois j'écrivais une réplique par jour.

« Un écrivain qui se souvient qu'il est du sud » (Michel Corvin)

Quel rôle joue le sud dans *Le jour se lève, Léopold !* ? Ce caractère méridional qu'on peut percevoir dans le langage, les personnages, le décor, le revendiquez-vous ?

S. V. – À la création en 1988, Chantal Morel a monté *Le jour se lève, Léopold !*, sans accent marseillais.

Je viens de voir les répétitions du spectacle de Michel Didym, les acteurs n'ont pas l'accent marseillais. Moi je leur ai dit de faire attention aux [e] muets. J'écris avec les [e] muets. Par exemple : « on va sur la jtée », « la jtée » c'est autre chose que « la jetée », c'est une question de rythme, de musique, ça change tout pour la musique de dire « jetée » en faisant entendre le [e] muet ou de dire « jtée » ; ce n'est pas nécessaire pour autant de mettre l'accent méridional, ça peut être joué par tout le monde. Une de mes pièces a été jouée en chti, ça marche bien, mais c'est une autre musique.

Je ne revendique pas le fait que ça ne se passe qu'à Marseille, d'ailleurs, dans *Le jour se lève, Léopold !*, il est question du Tréport, de Verdun ; je mets ce genre de choses exprès pour ne pas connoter systématiquement l'Estaque, le Frioul, le château d'If, les paysages autour de Marseille...

Par contre, je suis un auteur du littoral, le littoral c'est aussi la Bretagne, l'Islande, le Vénézuéla, parce que être sur un littoral amène quelque chose de différent, quelque chose qu'on a à Marseille et qu'on a au bord de toutes les mers ; il y a un rapport avec cet élément très puissant, la mer. On est au bord et ça nous rappelle sans arrêt qu'on est tout petit ; ça donne de l'humilité d'être au bord de la mer.

Ça parle

Dès le début de la pièce, on a le sentiment d'un langage codé entre des personnages qui savent parfaitement de quoi ils parlent alors qu'il manque aux spectateurs un certain nombre d'informations nécessaires à la compréhension.

S. V. – Les spectateurs ne comprennent pas ce

que les personnages se racontent et pourtant ce n'est pas n'importe quoi ; les deux personnages, que les acteurs interprètent, comprennent, eux, visiblement très bien ce qu'ils disent.

Les spectateurs ne comprennent pas parce qu'ils ne sont pas dans l'intimité de ces gens là, parce qu'ils débarquent. Les acteurs qui doivent interpréter les rôles, se posent les mêmes questions, ils pensent que les spectateurs ne vont pas comprendre. Moi je leur dis que ce n'est pas grave, que l'important c'est qu'ils soient eux, sûrs de ce qu'ils disent. Si entre nous on dit par exemple : « Tu as travaillé sur *Léopold* », on sait qu'on parle de la pièce, mais quelqu'un d'extérieur ne pourrait pas le comprendre parce qu'il n'a pas les codes. C'est comme ça que tout le monde fait dans la vie. Si je parle de *Léopold*, mon entourage sait que je parle de ma pièce mais quelqu'un d'extérieur pensera que je parle d'un dénommé *Léopold*.

Y a-t-il une histoire, une fable dans *Le jour se lève, Léopold !* ?

S. V. – Pour moi il y a une histoire : quelque chose se passe en une nuit ; on voit vivre des gens, il y a un cambriolage, un type qui en accuse un autre, un mariage où quelqu'un n'a pas été invité, ça, ce sont des histoires. Mes personnages sont tous remplis d'histoires, il leur arrive plein de choses, tous triment un sac à histoires.

Des histoires, plutôt qu'une histoire ?

S. V. – Une histoire ? Ça se réduit à l'histoire de quelqu'un qui va mourir au petit matin.

Dans quel espace ?

Quelle place et quelle fonction donnez-vous aux didascalies dans votre écriture dramatique ? On trouve en effet peu de didascalies dans *Le jour se lève, Léopold !*, contrairement à beaucoup de pièces d'auteurs contemporains.

S. V. – En écrivant *Le jour se lève, Léopold !*, j'ai commencé par les dialogues, pas par les didascalies ; après j'ai écrit des didascalies pour expliquer à ceux qui allaient lire la pièce. Le principe, c'est que d'autres que moi mettent en scène mes pièces. Mes didascalies sont un peu l'habillage de la pièce. Par mes didascalies initiales, je cherche à donner une ambiance. Le principe des didascalies, c'est qu'on peut très bien ne pas les respecter. Les seules didascalies auxquelles je tiens vraiment sont des didascalies qui précisent à qui s'adressent les personnages. Il faut préciser l'adresse, surtout pour le comique. Selon le personnage à qui la réplique s'adresse, le sens de la réplique change. Les didascalies très précises à la

Beckett sur le costume des acteurs, leurs déplacements, je n'en écris que rarement. Au lieu de dire dans une didascalie « *Quelqu'un entre et il est en pyjama un couteau à la main* », je préfère que le personnage qui le voit entrer dise : « *Qu'est-ce que tu fais en pyjama, un couteau à la main ?* ». Libre après au metteur en scène que l'acteur ne soit pas en pyjama et n'ait pas de couteau à la main. Le metteur en scène fait ce qu'il veut. Pour moi, c'est dans les mots qu'il y a tout le théâtre. Je fais du théâtre de mots. Si j'ai besoin de dire quelque chose, je le dis dans une réplique. Si la neige tombe, je fais dire dans une réplique : « *Ah ! La neige tombe* »... même si elle ne tombe pas, parce que celui qui parle est peut être un fou qui croit que la neige tombe. Si tu mets une didascalie « *La neige tombe* », et qu'il n'y a pas de neige, eh bien, le spectateur ne saura pas le choix que le metteur en scène a fait. Tout ça, ce sont des jeux qui entrent dans la manière dont on organise la représentation théâtrale à venir.

Quelle est pour vous la fonction du décor de théâtre ?

S. V. – Le décor, on peut s'en passer. Pour *Le jour se lève, Léopold !* j'indique que la première et la troisième parties sont dans le même endroit, l'endroit où ils vivent. La deuxième partie c'est l'extérieur, l'aventure et puis c'est comme si, dans la troisième partie, l'extérieur s'introduisait dans l'espace intérieur, pénétrait chez ces gens qui vivent ensemble, là. D'abord, c'est chez eux, puis c'est ailleurs, puis ça revient chez eux.

Un titre et des noms

Pourquoi ce titre ? Pourquoi faire de Léopold le personnage éponyme ? Il ne semble pas avoir plus d'importance qu'un autre. Et, pourquoi le point d'exclamation au titre ?

S. V. – J'avais besoin d'un titre, j'ai relu la pièce et ça s'est imposé. C'est une des répliques du texte, ça m'amusait qu'on entende le titre dans une réplique. C'est venu comme ça, ça me semblait beau. Et puis il y a une subtilité : un peu plus tard Léopold dit : « *Le jour se lève !* ». Ce pourrait être : *Le jour se lève !, signé Léopold*. Le titre s'est imposé, je ne sais pas du tout pourquoi... Pourtant j'ai quand même une piste : à la fin de la première partie, Léopold s'endort et au début de la troisième il se réveille ; la deuxième partie est peut-être un rêve de Léopold ; c'est peut-être Léopold qui rêve, invente, écrit. C'est vrai que c'est le rôle titre et que ce n'est pas le personnage central. Léopold est le soutier, celui qui fait marcher la machine. Le grand rôle,

c'est Meredick ou peut-être Suzy. Léopold, c'est le seul qui travaille, il est moins bête que les autres. Ce n'est pas innocent que ce soit lui qui donne son nom au titre.

Qu'est-ce qui dicte l'ononastique, les prénoms que vous choisissez ?

S. V. – On comprend que Bastien est surnommé Pastille ; ils se connaissent tellement bien qu'ils se donnent des surnoms. Meredick, c'est inventé, ça sort comme ça.

Musique

Les mots, la musique, le pur plaisir des mots, la pâte de la langue, c'est ça qui compte ?

S. V. – J'ai vraiment l'impression d'écrire une partition, de plus en plus l'impression d'avoir écrit des partitions. Mon écriture est liée à l'acteur qui improvise sur scène, il faut que ce soit bien, plaisant, prenant, que ça emmène les gens dans une histoire. Après on se dit : mais où nous a-t-il emmenés ? Après, on réfléchit, on ne réfléchit pas pendant.

Cette partition musicale tord la syntaxe et nous livre des phrases qui sonnent à la fois familières et neuves. Que fait-on avec des répliques comme « *Dès que tu partirais, tu m'en manquerais... !* » ou « *il ne veut que le bruit de la jetée l'entoure* » ?

S. V. – On comprend, mais sans l'agencement habituel de la phrase. On comprend, on comprend quelque chose ; ça passe, même détruit, même abîmé, ça passe ; c'est ça qui est important, que ça passe.

Dans ces conditions, comment vos textes peuvent-ils être traduits ?

S. V. – Ils peuvent être traduits mais c'est un gros travail, et parfois c'est raté. Je ne peux pas contrôler les traductions : *Carton Plein* a été traduit en bulgare mais moi je ne peux même pas lire mon nom. *Pæub* a été traduit en anglais ; j'ai passé huit jours avec Richard Bean, un auteur anglais qui a traduit à partir d'un mot à mot et qui m'a posé des questions. En Angleterre, le concept de traduction n'est pas le même que chez nous ; le métier de traducteur n'existe pas. *Pæub*, traduit par Richard Bean, devient une pièce de Richard Bean, rien à voir avec la main mise des traducteurs sur les traductions en France.

Vous reconnaissez-vous dans des grands maîtres,

Filiation

Beckett, peut-être ?

S. V. – J'aime beaucoup Beckett, ses romans d'abord, surtout ses romans, *Watt*, *Malone meurt*. J'aime bien Ionesco, Artaud... J'aime beaucoup d'auteurs, mais je ne cherche pas à refaire comme eux.

Beckett a apporté du nouveau matériel pour l'écriture du théâtre. Maintenant, les spectateurs sont éduqués à de l'inattendu, à ne pas

avoir une histoire avec un début, un milieu, une fin, à partir dans l'aventure.

Beckett a compté pour moi comme a compté Duras, comme a compté tout ce que j'ai lu : Molière, Marivaux, Beaumarchais, Racine, Aristophane... Je prends partout et je fais comme je peux, comme je peux, pas comme je voudrais.



ANNEXE 5 : EXTRAITS

Extrait n° 1 : Première partie

*Il faut imaginer un lieu qui pourrait être à la fois intérieur et extérieur. Comme par exemple un cabanon de la campagne méditerranéenne où l'on vit sur la terrasse et où l'abri intérieur ne contient qu'un unique réchaud et un placard à victuailles, d'ailleurs en général vide. Par contre, cet endroit est isolé de l'extérieur par une palissade¹ qui fait office de porte. On imaginera aussi que cette construction est située un peu en hauteur, ou plutôt, qu'elle jouxte une espèce de ballast se trouvant en contrebas, derrière la palissade. Quand le temps le permet on vit donc dehors. Lorsqu'il menace on a deux solutions :
– ou bien se réfugier dans l'étroit cagibi,
– ou bien tirer une toile qui fait protection.
Dans le jardin, divers haha permettent de voir qui va et vient,*

- Ligne 1 MEREDICK (*appelant*) – Pastille ! Pastille ! Pastille !!!
BASTIEN – Oui ? Oui ? Quoi ?
MEREDICK – Pastille ? Pastille ? Où tu es ?
BASTIEN – Là ! Là... Oh ! Là ! Où tu es toi ?
- l 5 MEREDICK – Là ! Je suis là. Pastille ! Tu m'entends ?
BASTIEN – Houi, houi. Et toi ?
MEREDICK – Mal, mais mal, là... à cause de l'oreille !
BASTIEN – Je suis là, là, houi !
MEREDICK – Tu viens manger ?
- l 10 BASTIEN – Qu'est-ce qu'il y a ?
MEREDICK – Y a quoi !
BASTIEN – À manger, tu as dit : viens manger ! Je dis : y a quoi ?
MEREDICK – Du Cola...
BASTIEN – Quelle couleur c'est ça ?
- l 15 MEREDICK – Du Cola froid... C'est bon, tu sais là, c'est bon.
BASTIEN – II en reste? D'hier ?
MEREDICK – Mais non, c'est Mame Lauzun... !
BASTIEN – Elle te l'a donné ? Il lui en restait ?
MEREDICK – De vendredi... houi.
- l 20 BASTIEN – Du mariage de sa fille Élice ?
MEREDICK – Éli-z-e, pas hélice...
BASTIEN – Élisze ?
MEREDICK – Élise, pas hélice, c'est pas un avion, eh ! sa fille, elle est mariée quand même, c'est pas un avion...
- l 25 BASTIEN – Elle ?
MEREDICK – Comme un avion, Élise, pas Élice, quand même, non mais des fois... Tu y as été ?
BASTIEN – Où donc ?
MEREDICK – À la mariage d'Éli-z-e.
- l 30 BASTIEN – Non... ! Mais Léopold faisait l'extra.
MEREDICK – C'était bien il a dit ?
BASTIEN – Je sais pas, mais c'est Mame Lauzun, pour pas qu'on reste trop tard, les invités, pas moi...
MEREDICK – Y avait rupture de Cola froid !
- l 35 BASTIEN – C'est pour ça. Elle est maligne.
MEREDICK – Qui ?
BASTIEN – La mère à Éliszque.
MEREDICK – C'est pas un avion, hé ! hon ! Hélize, pas Élice... avec un n'zède.
BASTIEN – Comme dans zèbre ?
- l 40 MEREDICK – Oh ! oui, pas un avion.
BASTIEN (*montrant le Cola*) – Tu m'en donnes ?
MEREDICK – Y en aurait plus.

1. Cette palissade sera construite au choix en planches, en perches ou en échelas.

- BASTIEN – Comment ça, y en aurait plus ?
MEREDICK – On jouerait donc à : « *Y en aurait plus !* »
- l 45 BASTIEN – Mais elle est bête, mais elle est bête. Mame Lauzun elle a dit que vous étiez pas bête.
MEREDICK – Mais pas elle, toi. Tu dis toujours, méchant... Et le mari, il est comment ?
BASTIEN – II est commun...
MEREDICK – II est comment ?
- l 50 BASTIEN – II est commun...
MEREDICK – II est commun... quoi ?
BASTIEN – II est comme un con...
MEREDICK – II faut se la faire Hélice, qu'elle a pas un cheveu, presque.
BASTIEN – II n'empêche qu'elle a des sous...
- l 55 MEREDICK – C'est pas la marque d'une fabrique d'éclairs, ça, tu m'en passeras, bouchon...
BASTIEN – Sûr ! Dis !
MEREDICK – Pastille !
BASTIEN – Pourquoi tu m'appelles ? Puisque je suis là ?
MEREDICK – Pastille ? Dès que tu partirais, tu m'en manquerais... !
- l 60 BASTIEN – Je sais pas...
MEREDICK – Moi, houif... !

Extrait n° 2 : La fin de la pièce

SUZY (*regardant Meredith*) – Qu'est-ce qu'il a ? Mais qu'est-ce qu'il a ?

LE MAILLEUR – Mais le froid dehors qui a dû !

L'INGÉNIEUR – Pour faire rater le numéro !

SUZY – Mais non, l'est vraiment. Je lui avais dit ! Meredith ! Meredith !!!

L'INGÉNIEUR – Range le matériel, c'est fini, Nelly !

NELLY – Pourquoi qu'il est tout blanc ?

BASTIEN (*à Meredith*) – Plaisante pas, dis donc !

LÉOPOLD – L'aurait pas dû sortir, et puis ses forces à transporter ces cadeaux... !

BASTIEN – Je lui disais qu'il est trop gentil... !

SUZY – Mais qu'est-ce que vous avez fait ?

BASTIEN – Le tour juste.

CALBERSON (*à Bastien*) – C'est bien vous qui étiez, les briochettes,
je me trompe pas

SUZY – Vite qu'on l'emmène. C'est sûr !

LÉOPOLD – Tu crois maintenant ?

MEREDICK (*agonisant*) – Qu'il le faut. Je veux le voir, tu avais juré !

BASTIEN – C'est pas la solution...

MEREDICK – À mourir, autant devant !

L'INGÉNIEUR – Qu'est-ce qu'il dit ?

SUZY – Pour avant de mourir il veut voir la jetée.

NELLY – C'est sérieux alors ? Le pauvre !

LEMARHI – Le jour se lève, Léopold !

BASTIEN – On se dépêche !

L'INGÉNIEUR – Pour faire rater le numéro, y a pas mieux !

MEREDICK – Tu avais promis... C'est le moment !

CALBERSON – Si c'est pas malheureux !

LE MAILLEUR – Ça lui pendait au nez !

MEREDICK (*à Léopold*) – Dis, tu les enverras les souvenirs ! Dis ?

Tu leur diras que c'est moi ! Hein ? Tu leur diras,
dis Léopold, aux Marlènes !²

LÉOPOLD – Que tu as crevé pour elles !

MEREDICK – C'est la nuit...

LEMARHI – S'il lui a promis, c'est pas quand il meurt... !

LE MAILLEUR – Vous voulez la main, Léopold ?

SUZY – Ben Pastille, reste pas là ? Prostré !

BASTIEN – Et je suis plus rien, du coup ! S'il s'en va !

CALBERSON – C'est loin ?

L'INGÉNIEUR – Personne il m'aide avec ma jambe à moi ? J'ai l'air du coup !

NELLY – On rangera demain !

LE MAILLEUR (*à Calberson*) – Pour une nuit de noce. Vous pouvez le dire vous alors !

MEREDICK – Tu m'en veux pas, Suzy ?

SUZY – Mais de quoi ?

MEREDICK – De pas t'avoir trouvée cette nuit.

SUZY – Mais non, Meredith !

LÉOPOLD – Le jour se lève !

MEREDICK – Je veux les embruns. Pour l'iode, avant de caner !

LE MAILLEUR – S'il lui a promis. C'est l'instant. Rien que le regarder ça se voit que
c'est l'instant !

MEREDICK – Dis, Pastille. Pourquoi tu pensais Charlie Parker ? À cause de la fois
que le bateau s'appelait comme ça qu'il a gagné ? Hein ?³

BASTIEN – Mais oui, Meredith !

MEREDICK – Je savais, je savais ! !

LE MAILLEUR (*essayant de le soulever*). – II est lourd !

MEREDICK – Hé, ho! Monsieur Lemarhi ! Monsieur Lemarhi !

LEMARHI – Quoi ?

2. Meredith a ramassé sur la plage des coquilles de moules pour les donner à ses nièces, qui ont treize ans, afin qu'elles les peignent.

3. Il s'agissait de deviner ce nom dans le numéro de magie de l'ingénieur.

MEREDICK – Pour le cadenas ! On peut le dire du coup ! C'était Pastille qui l'a fait... je veux pas mourir sans avoir le coup dans la conscience... je vous promets qu'il reviendra pour faire les briochettes tous les samedis, pour réparer !

BASTIEN – Tout de même, Meredick !

MEREDICK – Tu lui promets. Pastille. Pour réparer !

BASTIEN – Vouï, vouï ! Mais c'est toi quand même, ta conscience à ce compte !

MEREDICK – Et à Élise, si tu l'écoutes, tu lui dis qu'elle était belle avec son quai et sa valise blanche... À attendre l'express ! Tu lui diras que je l'aime, Bastien ?

BASTIEN – Vouzy ! Vouzy Vouï !

SUZY – II le lui dira. Il lui dira ! T'inquiète pas

NELLY – Pourquoi qu'il fallait ça ? C'est pas le numéro. Quand même... Il se sépare, là je le sens.

MEREDICK (*parlant de Calberson*) - Et puis je veux que le pitre, là !

SUZY – Qui ça ?

LÉOPOLD (*à Calberson*) - C'est de vous qu'il parle !

MEREDICK – Qu'il embrasse Bastien pour l'excuser aussi. Qu'il l'embrasse...

NELLY – Tiens-le bien !

CALBERSON (*à Bastien*) – II faut que je vous embrasse ?

BASTIEN - Vouzy Vouï !

LE MAILLEUR – C'est du compte de pas permis, c'est vrai. Et moi vous m'embrassez pas ? Qu'on va faire l'affaire ensemble ?

LÉOPOLD – S'il se tient !

MEREDICK (*à Calberson*) – II vient d'où ce chapeau ?

CALBERSON – À Doubaï, il a dit !

MEREDICK (*à Calberson qui aide à le porter dehors*) – Vous sortez comme ça.

CALBERSON – Pour le frisquet, c'est d'époque.

MEREDICK – C'est les rayons qui viennent taper sur les blocs de ciment de la jetée, pour la souffrance et le reste, il faut le voir, avant de sonder.
(*Ils sortent en portant Meredick. Restent Nelly et l'ingénieur.*)

L'INGÉNIEUR – Pleure pas Nelly !

NELLY – Tout de même, si on avait su que ça finirait comme ainsi. Pouvez-vous le savoir ? Tu parles ! À force, on s'habitue aux gens ! À mourir on est tous bien sûr ! Mais pas si tôt le matin...

L'INGÉNIEUR – C'est la fin de la nuit...

NELLY – À l'entre-temps, va savoir !

L'INGÉNIEUR – Dis-lui vite que tu l'aimes, va, qu'après, autant qu'il l'emporte si bien ! Y a bien que pour mourir que l'expérience sert à rien... Sinon, le reste... C'est de la quoi ? De la pas grand-chose ! On rangera demain, va, Nelly. Cours, vite. Pour un coup...
(*Nelly sort*) – C'est la jambe qui me lance.

SUZY (*revenant*) – Vous venez pas ?

LÉOPOLD (*à l'ingénieur*) – II vous demande.

L'INGÉNIEUR – Moi aussi ?

SUZY – Ben oui, va savoir... !

L'INGÉNIEUR – Je vais lui demander que je m'excuse alors ?

SUZY – Mais de quoi ?

L'INGÉNIEUR – De rien... Des idées de penser !

SUZY – II ne veut que le bruit de la jetée l'entoure !

L'INGÉNIEUR – C'est bien... Je me tairai, alors... !

Fin