



Du 24 février au 1^{er} mars 2009

LE JOUR SE LÈVE, LÉOPOLD !

De Serge Valletti / Mise en scène Michel Didym

GRANDE SALLE

Durée : 2h05

CONTACT SCOLAIRES

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

LE JOUR SE LÈVE, LÉOPOLD !

Avec Olivier Achard, Quentin Baillot, Alexandra Castellon, Jean-Claude Durand, Guillaume Durieux, Alain Fromager, Catherine Matisse, Christophe Odent et Jean-Paul Wenzel

Musique - Philippe Miller
Scénographie - Laurent Peduzzi
Costumes - Cidàlia da Costa
Son - Pascal Flamme

Coproduction : Compagnie Boomerang, Célestins, Théâtre de Lyon, Théâtre de la Ville, Paris,
Théâtre du Gymnase, Marseille
Avec le soutien de la Région Rhône-Alpes

SOMMAIRE

LE JOUR SE LÈVE, LÉOPOLD !	5
SERGE VALLETTI	6
MICHEL DIDYM	7
« VALLETTI NE CESSE D'ÉCRIRE À CÔTÉ »	8
LA COMÉDIE DE LA MORT	9
ENTRETIEN AVEC SERGE VALLETTI	10
MORCEAUX CHOISIS.....	17

« 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 talent 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

LE JOUR SE LÈVE, LÉOPOLD !

Il faut imaginer un lieu qui pourrait être à la fois intérieur et extérieur. Comme par exemple un cabanon de la campagne méditerranéenne. Mérédict et Bastien sont partis dans la nuit à la recherche de Suzy. Assoiffés, ils entrent dans la buvette de Monsieur Lemarhi et forcent le cadenas de la glacière. Surpris par Calberson éméché, ils se font passer pour les nouveaux patrons et lui font payer les consommations qu'ils lui servent avant de s'enfuir.



C'est le point de départ d'une loufoquerie comme seul Serge Valletti sait en écrire aujourd'hui, en digne héritier de Ionesco ou de Queneau. Son univers baroque, profondément drôle et drôlement profond convoque des personnages biscornus mais toujours loquaces, nourris de ce goût du verbe prolix et de la digression qui rappellent le sud.

L'humour de Valletti se double d'une nostalgie secrète, d'une quête intime qui rend son univers souvent extravagant, cocasse et poignant. En 2006, le public des Célestins découvrait avec la création de *Poeub* l'esprit créatif de cet auteur et sa grande complicité avec le metteur en scène Michel Didym.

SERGE VALLETTI



Serge Valletti, né en 1951, commence à faire du théâtre comme écrivain et comédien dans sa ville natale. En 1973, il monte à Paris où il retrouve alors Daniel Mesguich, diseur de poèmes dans les cabarets de Marseille qui, en pleine effervescence du jeune théâtre, l'entraîne dans sa troupe comme acteur pour une douzaine de spectacles brillants et insolents comme *Le Prince travesti* (1974), *Remembrances d'amour* (1975), *Hamlet* (1977).

Valletti revient à l'écriture avec *Au delà du Rio* en 1976 et enchaîne une série de cinq duos, entre fantasme et fait divers, qu'il promène dans toute la France en compagnie de Jacqueline Darrigade : *Bravo & Son*, *Just Hamlet*, *Oeuf de lynch*, *L'assassinat de John Fitzgerald Kennedy raconté à Aristote Onassis par Jacqueline Kennedy*. Il tient en 1980 le rôle principal des *Fiancés de la banlieue ouest* de Louis-Charles Sirjacq, dirigé par Bruno Bayen.

Puis, seul, il construit avec caissons et planches une toute petite scène dans une cave de la place des Vosges. Après un long tête-à-tête avec *Malone meurt* de Beckett, il décide de se montrer à découvert et s'écrit un solo. C'est l'étonnante aventure de *Balle perdue*, confession d'un mythomane, jouée à la lueur d'une bougie pour deux spectateurs à partir de septembre 1981. Il reprend le spectacle en avril 1982, à la demande de Josyane Horville, pour inaugurer la petite salle de l'Athénée. Valletti aborde alors un projet qui lui est cher, celui d'adapter pour le cinéma un roman de la Série Noire, le n° 412 à couverture cartonnée, *Mince de pince*, de Clarence Weff, c'est-à-dire son père. C'est en travaillant au film, dirigé par Jean-Louis Comolli, qu'il retrouve le goût du dialogue, et donc du théâtre à plusieurs voix. Il rédige *Volcan*, qui doit se jouer dans un tas de charbon au bord de la Seine, et qui se donne en représentation unique le 18 octobre 1983 sous le pont d'Austerlitz avec comme complices Monique Brun, Yves Gourvil, Jérôme Derre ; reprise en juillet 1984 au Festival d'Avignon. C'est l'époque où il écrit *Le Jour se lève*, *Léopold !* et *Mary's à minuit*.

En 1987, Georges Lavaudant le distribue au TNP Villeurbanne dans *Le Régent* de Jean-Christophe Bailly. En 1988, l'éditeur Christian Bourgois publie pour la première fois un de ses textes, *Le Jour se lève*, *Léopold !* que Chantal Morel crée, avec grand succès, au Centre dramatique national des Alpes à Grenoble, et lui-même raconte ses *Souvenirs assassins* à l'Athénée. Valletti est découvert. Il compose *Saint Elvis* sur une commande de Charles Tordjman, passe *Carton Plein* au metteur en scène Gabriel Monnet, imagine une pièce à jouer dans les ruines, *Comme il veut !* pour Pascal Papini (Vaison-la-Romaine, juillet 1991), et réagit à l'affaire de Carpentras par le féroce *Papa*, mis en scène par Pierre Ascaride. Jacques Nichet présente *Domaine ventre* au Théâtre de la Colline et lui s'apprête à jouer dans *Figaro divorce* d'Ödön Von Hovarth ; Valletti occupe la scène, obstiné observateur, habité par des histoires et habitant du théâtre.

Son humour se double souvent d'une sorte de nostalgie secrète, de quête intime qui rend son univers très particulier : *Domaine ventre* (mise en scène de Jacques Nichet, Théâtre National de la Colline 1992), *Mary's à minuit* (TNS, 1996), *Au rêve de gosse* mise en scène Philippe Berling, TEP, 1997).

MICHEL DIDYM



Au théâtre, Michel Didym 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.

En 1986, il est membre fondateur des APA (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. Ensuite, Michel Didym met en scène : *Ruines Romaines* de Philippe Minyana (Grande Halle du parc de la Villette). *Boomerang, le Salon Rouge* de Philippe Minyana (Théâtre de la Bastille), *Lisbeth est complètement pétée* d'Armondo Llamas (Théâtre Ouvert), *La nuit juste avant les Forêts* de Bernard-Marie Koltès (Abbaye des Prémontrés), *Le dernier sursaut* de Michel Vinaver.

En 1993, il est invité au Festival d'Avignon pour la première version de *La Rue du Château* d'après les rencontres des surréalistes sur la sexualité. En 1994, mise en scène de *Visiteur* de Botho Strauss au Théâtre de la ville. En 1995, désireux d'approfondir sa relation avec le théâtre contemporain, la Compagnie Boomerang fonde *La Mousson d'été*, qui a lieu fin août à l'Abbaye des Prémontrés, événement annuel destiné à la promotion des écritures contemporaines. En 1996, il met en scène la seconde version de *La rue du Château* au Théâtre de la Tempête. 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. À l'occasion du cinquantième anniversaire du Festival d'Avignon, il tient l'un des rôles principaux dans *Edouard II* de Marlowe mis en scène par Alain Françon dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. En 1997, il crée *Chasse aux Rats* de Peter Turrini pendant *la Mousson d'été*.

En 1998, il crée le *Miracle* de György Schwajda ; en 1999, il met en scène *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès à l'Hippodrome Scène Nationale de Douai et au Théâtre de la Ville – *Les Abbesses*. Michel Didym met en scène et interprète *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, avec la collaboration artistique d'Alain Françon, au Petit Théâtre du Saulcy, Metz.

En 2001, il fonde la M.E.E.C (Maison Européenne des Écritures Contemporaines) qui se donne pour mission de favoriser l'échange de textes, la traduction d'auteurs français et européens et leur création, et collabore avec la Comédie-Française : *la Mousson d'été* à Paris. En novembre 2001, il crée à la demande de Marcel Bozonnet nouvel administrateur de la Comédie Française, *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis au Théâtre du Vieux Colombier et en Lorraine.

« VALLETTI NE CESSE D'ÉCRIRE À CÔTÉ »

Histoires de couples, échecs, illusions et disparitions : Suzy et Mérédict n'en ont que les apparences. Calberson et Élise n'iront pas plus loin que le jour du mariage. L'ingénieur et Nelly font ensemble un numéro (partenaires !) mais il se blesse, il est remplacé dans le duo. Un nouveau couple se forme, sur le mode « boire et danser », c'est Lemailleur et Suzy. Lemarhi et son chien imaginaire sont de bons partenaires. Mérédict et Bastien, chamailleurs et irremplaçables, sont séparés par la mort. De la difficulté d'être en couple, de la difficulté de vivre seul. On dirait le Sud, on vit dehors, la plage n'est pas loin, on mange à la buvette de la plage, des coquillages peut-être. On se rend les uns chez les autres, comme ça, sans projet, et puis on tchatche, bien sûr. Où est le centre ? Léopold, le personnage du titre est en marge, il prépare les œufs et tient la maison. Le mariage est seulement relaté. La maladie et la mort à peine évoquées. L'abandon de Suzy, le départ d'Élise (elle finit par s'envoler !) sont juste nommés. Alors où est l'essentiel ? Dans la force de continuer, de parler, de penser à manger, d'attribuer la priorité à ce qui passe d'ordinaire pour accessoire. Valletti, philosophe de l'accessoire. Valletti ne cesse d'écrire à côté : de la fable, du sujet, du grand thème, de la belle histoire d'amour. À côté du comique même, riront ceux qui voudront. Pourquoi, alors, cette étrange et vague inquiétude qui semble marquer les personnages, toujours prêts à entamer une longue conversation pour enfin, mettre les choses au point et acquérir quelques certitudes ? Le monde n'est définitivement ni rassurant, ni en ordre. Il est indispensable d'en parler et de procéder à des réglages, nécessairement sinueux et complexes. Nos horizons d'attente ne sont jamais confirmés: l'accessoire et l'inattendu l'emportent sur ce qui passe pour essentiel, et à moins que nous soyons de grands amateurs du détour et de l'équivoque, nous voilà encore trompés, une fois de plus à côté.

Jean-Pierre Ryngaert

LA COMÉDIE DE LA MORT



Sur le mode essentiel de la conversation et de la digression perpétuelle qui deviendra sa marque de fabrique, Valletti raconte pourtant une histoire, qui semble parfois se perdre dans les méandres d'improbables débats et de ruses approximatives. Celle-ci ne place pas Léopold au centre, comme pourrait l'annoncer le titre ; il n'est que le témoin secondaire, une sorte d'homme à tout faire qui va chercher les œufs, les fait cuire et râle de devoir toujours nettoyer. De fait, il n'y a pas de centre ni d'action centrale, sauf quand Valletti semble soudain le décider. Alors Mérédict, le malade imaginaire, celui que ses amis brocardent parce qu'il ne se lève pas depuis trois ans, qui a été opéré d'on ne sait quoi et qui souffre d'il ne sait quoi, meurt brutalement à la fin, mais hors scène, sur la jetée, et entouré du seul bruit de la jetée qui l'entoure... Curieux dénouement pour une pièce qui s'affirme comme une comédie burlesque, où les personnages incertains multiplient les pataquès et les impossibles jeux de mots. Pourtant, en filigrane, une sorte de douleur, vieille comme le théâtre, celle de l'échec amoureux ou de la trahison. Mérédict aime Suzy qui l'aime bien mais qui se laisse courtiser par Lemaître. Élise a épousé Calberson, pour l'argent, dit-on, et disparaît la nuit même de ses noces, et se retrouve à la Gare centrale, une valise blanche à la main ; Mérédict meurt entouré de ses amis sur une jetée : ces départs s'inscrivent en parallèle, pour un ailleurs ou pour la mort. À moins que... à moins que Mérédict ne meure pas, (après tout, on ne le voit pas mourir), et qu'il s'agisse d'une sortie et d'un dénouement à la Scapin. Il profite d'ailleurs largement de ses « dernières volontés » pour imposer quelques caprices à son entourage. Pourtant, sa mort coïncide avec la confirmation de ses doutes : ça n'est pas lui qui intéresse Suzy. Calberson abandonné par Élise boit calmement des bières sur la plage. Mérédict, pas même vraiment délaissé, meurt d'un coup ; à cause du froid ?

ENTRETIEN AVEC SERGE VALLETTI

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'ammoniaque 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 a de ça.

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

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.

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.

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

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.

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 ?

On se connaît bien avec Michel Didym que j'ai rencontré à Avignon en 1986. Il a monté *Poeub*, 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.

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?

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 ?

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.

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 ?

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.

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.

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 !* ?

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 ?

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

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.

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 ?

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.

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 ?

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'onomastique, les prénoms que vous choisissez ?

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.

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

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*» ?

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 ?

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. *Poeub* 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. *Poeub*, 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, Beckett, peut-être ?

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.

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



© Christine Sibran

MORCEAUX CHOISIS

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 palissade (1) 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.

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

Mérédictick (*appelant*) — Pastille ! Pastille ! Pastille !!!

Bastien — Oui ? Oui ? Quoi ?

Mérédictick — Pastille ? Pastille ? Où tu es ?

Bastien — Là ! Là... Oh ! Là ! Où tu es toi ?

Mérédictick — Là ! Je suis là. Pastille ! Tu m'entends ?

Bastien — Houi, houi. Et toi ?

Mérédictick — Mal, mais mal, là... à cause de l'oreille !

Bastien — Je suis là, là, houi !

Mérédictick — Tu viens manger ?

Bastien — Qu'est-ce qu'il y a ?

Mérédictick — Y a quoi !

Bastien — À manger, tu as dit : viens manger ! Je dis : y a quoi ?

Mérédictick — Du Cola...

Bastien — Quelle couleur c'est ça ?

Mérédictick — Du Cola froid... C'est bon, tu sais là, c'est bon.

Bastien — Il en reste ? D'hier ?

Mérédictick — Mais non, c'est Mame Lauzun... !

Bastien — Elle te l'a donné ? Il lui en restait ?

Mérédictick — De vendredi... houi.

Bastien — Du mariage de sa fille Élice ?

Mérédictick — Éli-z-e, pas hélice...

Bastien — Élisze ?

Mérédictick — Élise, pas hélice, c'est pas un avion, eh ! sa fille, elle est mariée quand même, c'est pas un avion...

Bastien — Elle ?

Mérédictick — Comme un avion, Élise, pas Élice, quand même, non mais des fois... Tu y as été ?

Bastien — Où donc ?

Mérédictick — À la mariage d'Éli-z-e.

Bastien — Non... ! Mais Léopold faisait l'extra.

Mérédict – 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...
 Mérédict – Y avait rupture de Cola froid !
 Bastien – C'est pour ça. Elle est maligne.
 Mérédict – Qui ?
 Bastien – La mère à Éliszque.
 Mérédict – C'est pas un avion, hé ! hon ! Hélize, pas Élice... avec un n'zède.
 Bastien – Comme dans zèbre ?
 Mérédict – Oh ! oui, pas un avion.
 Bastien (*montrant le Cola*) – Tu m'en donnes ?
 Mérédict – Y en aurait plus.
 Bastien – Comment ça, y en aurait plus ?
 Mérédict – On jouerait donc à : « *Y en aurait plus !* »
 Bastien – Mais elle est bête, mais elle est bête. Mame Lauzun elle a dit que vous étiez pas bête.
 Mérédict – Mais pas elle, toi. Tu dis toujours, méchant... Et le mari, il est comment ?
 Bastien – Il est commun...
 Mérédict – Il est comment ?
 Bastien – Il est commun...
 Mérédict – Il est commun... quoi ?
 Bastien – Il est comme un con...
 Mérédict – Il faut se la faire Hélice, qu'elle a pas un cheveu, presque.
 Bastien – Il n'empêche qu'elle a des sous...
 Mérédict – C'est pas la marque d'une fabrique d'éclairs, ça, tu m'en passeras, bouchon...
 Bastien – Sûr ! Dis !
 Mérédict – Pastille !
 Bastien – Pourquoi tu m'appelles ? Puisque je suis là ?
 Mérédict – Pastille ? Dès que tu partirais, tu m'en manquerais... !
 Bastien – Je sais pas...
 Mérédict – Moi, houif... !

Extrait n°2 : La fin

Suzy (*regardant Mérédict*) – Qu'est-ce qu'il a ? Mais qu'est-ce qu'il a ?
 Lemailleur - Mais le froid dehors qui a dû !
 L'ingénieur – Pour faire rater le numéro !
 Suzy – Mais non, l'est vraiment. Je lui avais dit ! Mérédict ! Mérédict !!!
 L'ingénieur – Range le matériel, c'est fini, Nelly !
 Nelly – Pourquoi qu'il est tout blanc ?
 Bastien (*à Mérédict*) – 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 étaient, les briochettes, je me trompe pas

Suzy – Vite qu'on l'emmené. C'est sûr !
Léopold – Tu crois maintenant ?
Mérédict (*agonisant*) – Qu'il le faut. Je veux le voir, tu avais juré !
Bastien – C'est pas la solution...
Mérédict – 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 !
Mérédict – Tu avais promis... C'est le moment !
Calberson – Si c'est pas malheureux !
Lemailleur – Ça lui pendait au nez !
Mérédict (*à Léopold*) – Dis, tu les enverras les souvenirs ! Dis ? Tu leur diras que c'est moi ! Hein ? Tu leur diras, dis Léopold, aux Marlènes !
Léopold – Que tu as crevé pour elles !
Mérédict – C'est la nuit...
Lemarhi – S'il lui a promis, c'est pas quand il meurt... !
Lemailleur – 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 !
Lemailleur (*à Calberson*) – Pour une nuit de noce. Vous pouvez le dire vous alors !
Mérédict – Tu m'en veux pas, Suzy ?
Suzy – Mais de quoi ?
Mérédict – De pas t'avoir trouvée cette nuit.
Suzy – Mais non, Mérédict !
Léopold – Le jour se lève !
Mérédict – Je veux les embruns. Pour l'iode, avant de caner !
Lemailleur – S'il lui a promis. C'est l'instant. Rien que le regarder ça se voit que c'est l'instant !
Mérédict – Dis, Pastille. Pourquoi tu pensais Charlie Parker ? À cause de la fois que le bateau s'appelait comme ça qu'il a gagné ? Hein ?
Bastien – Mais oui, Mérédict !
Mérédict – Je savais, je savais !!
Lemailleur (*essayant de le soulever*). – Il est lourd !
Mérédict – Hé, ho! Monsieur Lemarhi ! Monsieur Lemarhi !
Lemarhi – Quoi ?
Mérédict – 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, Mérédict !
Mérédict – Tu lui promets. Pastille. Pour réparer !
Bastien – Vouï, vouï ! Mais c'est toi quand même, ta conscience à ce compte !
Mérédict – 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 Voui !

Suzy – Il 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.

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

Suzy – Qui ça ?

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

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

Nelly – Tiens-le bien !

Calberson (*à Bastien*) – Il faut que je vous embrasse ?

Bastien - Vouzy Voui !

Lemaille – 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 !

Mérédict (*à Calberson*) – Il vient d'où ce chapeau ?

Calberson – À Doubai, il a dit !

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

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

Mérédict – 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 Mérédict. 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*) – Il 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 – Il ne veut que le bruit de la jetée l'entoure !

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

Fin