

ANNEXE 1 : LE GÉNÉRIQUE DU SPECTACLE

Le Mental de l'équipe

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

avec

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

assistants à la mise en scène LAURENT PODALYDÈS, CAMILLE KIEJMAN

scénographie ÉRIC RUF

assistante à la scénographie DELPHINE SAINTE-MARIE

costumes JOANA GEORGES-ROSSI

assistante aux costumes LUCIE MAGGIAR

lumière STÉPHANIE DANIEL

son BERNARD VALLÉRY

chorégraphie JEAN-MARC HOOLBECQ

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

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

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

ANNEXE 2 : PORTRAITS

Emmanuel Bourdieu (auteur)

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

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

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

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

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

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

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

d'Angers - Pays de la Loire.

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

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

Denis Podalydès (metteur en scène)

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

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

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

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

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

ANNEXE 3 : ENTRETIEN AVEC EMMANUEL BOURDIEU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un décalage subtil dans l'écriture

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

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

Le switch

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

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

Est-ce un état proche de l'hypnose ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Écriture chorale

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

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

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

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

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

Utopie sportive

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cela permet la fiction théâtrale.

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

ANNEXE 4 : ENTRETIEN AVEC DENIS PODALYDÈS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bleus et Rouges

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

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

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

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

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

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

Ménard/Janin : l'entraîneur et le sophrologue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27. Il vient.

LAZARE

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

(Un temps)

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

(Il s'interrompt)

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

(Il éclate de rire)

Vous êtes tous là, pas vrai ?

(Il arrête de rire)

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

(Un temps)

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

(Un temps)

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

ANNEXE 6 : STRUCTURE DE LA PIÈCE

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

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

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

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

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

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

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

12. Alors c'est vrai ?

Monod est en train de remonter le terrain.

OLIVIER BRETON

Énorme ! Énorme coup de tête, décidément !

ANDRÉ MOREAU

Le ballon s'est perdu dans le brouillard.

OLIVIER BRETON

C'est à se demander...

ANDRÉ MOREAU

Le voilà ! Le voilà !

MENARD

On remonte, on remonte, on remonte !

Soudain, le ballon tombe dans le dos de Monod.

OLIVIER BRETON

Monod au point de chute !

MONOD

Aïe !

ANDRÉ MOREAU

Récupération Monod...

Monod se retourne et regarde le ballon, incrédule.

MENARD

À droite ! À droite !

OLIVIER BRETON

Il a Granger sur sa droite, Monod...

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

GRANGER

Ouais !

ANDRÉ MOREAU

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

MENARD

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

Monod fait demi-tour et repart vers son camp.

GRANGER

(à Monod)

Attends !

ANDRÉ MOREAU

Granger appelle Monod...

MENARD

Mais qu'est-ce qu'il fait ?

GRANGER

Tu vas où ?

OLIVIER BRETON

... Monod s'arrête...

MONOD

Je me replace.

ANDRÉ MOREAU

... lui répond...

GRANGER

Viens avec moi !

OLIVIER BRETON

... hésite...

MENARD

Replie-toi, imbécile !

MONOD
 Mais si on se fait contrer ?

GRANGER
 C'est notre dernière chance.

MONOD
 Ménard me tuera !

GRANGER
 C'est *ta* dernière chance aussi.

ANDRÉ MOREAU
 Granger passe à Monod...

MENARD
 Mais il est devenu fou !

OLIVIER BRETON
 Monod s'est figé !

MONOD
 Alors c'est vrai ?

MENARD
 Rends-lui le ballon, immédiatement !

GRANGER
 Oui.

MENARD
 Monod !

ANDRÉ MOREAU
 Attention au retour de Brotsky !

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

GRANGER
 Tout le monde est au courant.

MENARD
 MON000000D !

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

ANDRÉ MOREAU
 ... immobiles...

MONOD
 Et personne ne m'a rien dit !

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

OLIVIER BRETON
 On n'a jamais vu ça.

MONOD
 À Maline, tu veux dire ?

GRANGER
 Sois raisonnable.

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

MENARD
 J'y vais !

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

GRANGER
 Attends !

Ménard s'arrête, stupéfait.

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

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

En italique : les éléments de l'espace des commentateurs

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

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