

Les risques de la conversation *Le jour se lève, Léopold de Serge Valletti*

Jean-Pierre Ryngaert

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041086ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041086ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ryngaert, J.-P. (1988). Les risques de la conversation : *Le jour se lève, Léopold* de Serge Valletti. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 381–385.
<https://doi.org/10.7202/041086ar>

Jean-Pierre Ryngaert

Les risques de la conversation

(*Le jour se lève, Léopold*¹, de Serge Valletti²)

Dans *Léopold*, engager la conversation est un risque majeur. Commander une bière peut s'avérer une grave erreur. Quitter l'espace d'une nuit la chaise longue où l'on berce sa maladie en se faisant raconter le mariage auquel on n'a pas été invité la veille, devient cause de mort. Valletti aime les mots, mais il expose ses personnages à leurs dangers avec une insistance maniaque. Quand ça dérape, le vieux piège du langage (rouillé, j'en conviens, mais il faut entendre comme Valletti l'huile) se referme sur eux. S'ils avaient su, tous, ce que parler veut dire, probablement qu'ils se seraient tus. Mais ils renoncent au silence, n'échappent pas à la tentation de la conversation, au plaisir anodin de poser une question ou d'avancer une réponse. Peut-être ne savent-ils pas ce qu'ils attendent en retour, sinon Suzy éviterait de demander quelle est la cause de la panne de l'aspiro, et Meredick ne chercherait pas à savoir quels invités il y avait à la noce et combien de fois Suzy a dansé

¹ Créé au Centre dramatique des Alpes en octobre 1988, le spectacle a tourné et a été notamment présenté au Théâtre de la Tempête en janvier-février 1989.

² Depuis près de vingt ans qu'il écrit, Serge Valletti n'avait pas encore été publié, et c'est toujours lui qui avait interprété et mis en scène ses textes, en Avignon, à l'Athénée, à Dejazet. Voici qu'il sort *Le jour se lève, Léopold* et *Souvenirs assassins* chez Bourgeois. Chantal Morel inaugure sa co-direction du Centre Dramatique des Alpes à Grenoble en mettant en scène *Léopold*, avec neuf acteurs. Pendant ce temps, Valletti joue *Souvenirs assassins* au Petit Athénée. Triple événement qui confirme Valletti auteur, et qui donne à entendre des textes aux dialogues étranges, des conversations d'une logique douloureuse qui, en dérive, hésitent entre le burlesque le plus fou et une douleur lancinante, comme si, au coeur du rire (et on rit beaucoup), restait la mémoire de cicatrices anciennes, de vieilles douleurs et d'une perte irréparable: celle de l'enfance.

avec Le Mailleur. «On dit Élise ou Élice?», demande Bastien que Meredick appelle Pastille sans que l'on sache jamais pourquoi, pas plus qu'on ne saura ce que c'est que ces restes de cola que Mme Lauzun leur a envoyé après la noce. Car ça parle et ça communique entre eux, les personnages, et nous sommes bien après Beckett, même si son ombre traverse parfois la représentation. Mais c'est à nous, lecteurs ou spectateurs, de nous débrouiller avec les écheveaux d'informations qui se dévident.

Car Valletti, qui aime les mots et leur pléthore, nous submerge d'informations. Dans *Léopold*, elles sont toutes mises sur le même plan, celles qui seraient nécessaires à la compréhension de la fable, comme celles qui semblent relever de l'écume inutile du bavardage privé. La pièce avance sur cette inutilité même, ou plutôt sur la vague de ce trop plein. Car l'auteur ne nous refait pas le coup de «ils parlent pour passer le temps ou pour oublier la condition humaine». Non, ils parlent parce qu'ils ont des choses à se dire, essentielles ou pas essentielles. Pour dire que Léopold doit acheter des oeufs frais pour midi, qu'un honnête commerçant (provisoire) ne peut pas surveiller tous les camions de livraison, surtout quand ils viennent de Nouvelle-Zélande, que Meredick est jaloux de Suzy. Et quand ils n'ont plus personne à qui parler, ils parlent à leur chien, ou plutôt à leur chien mort, comme le fait Lemarhi. (Comment, en effet, le nouveau chien aurait-il pris de n'être que le successeur du chien précédent?) Personne ne voit vraiment la différence, pourvu que l'on mette la même conviction à menacer le chien d'être mangé, comme en Chine. À nous, toujours, de nous y retrouver dans le capharnaüm des vraies urgences et des fausses pistes. La dramaturgie fonctionne donc sur deux régimes. Parfois, nous n'en savons pas assez sur un surnom, une situation, un événement passé, un statut social, un âge. Valletti trahit la règle d'or des dramaturges raisonnables, qui consiste à faire dire aux personnages ce que les spectateurs devraient entendre. Privés de ce qui se passe pour essentiel dans la conversation, comme disent les linguistes, nous en sommes réduits aux conjectures. En enfermant les personnages dans leurs conversations très privées, Valletti nous attribue le statut inconfortable de celui qui débarque dans le cercle de famille ou qui surprend un dialogue intime entre ses voisins de restaurant. Nous ne saurons jamais (à moins de l'inventer, et bien sûr c'est une bonne piste) de quoi souffre Meredick, pourquoi il en veut tant à Le

Mailleur à propos de ce qu'il devait toucher ou ne pas toucher, pourquoi Léopold travaille pour ses amis. Nous ne savons pas exactement qui habite ce cabanon qui pourrait être près de Marseille mais aussi bien sur une île déserte, quelle est la tournée que Nelly et l'ingénieur vont faire avec leur minable numéro de music-hall. Nous sommes le tiers exclu, privé du bon référent, et il faut nous en accommoder. Solution très acceptable, puisque, d'un autre côté, nous en savons trop, et même beaucoup trop. En contrepoint à ce désert de l'information pure, une accumulation de détails nous rend les personnages immédiatement familiers. Même quand nous ne savons pas qui ils sont, nous avons une somme de renseignements sur la panne de leur aspirateur, et nous pouvons comprendre à quel point c'est ennuyeux, peut-être pour avoir été dans le même cas: «Il a dit, moi je ne sais pas ce qu'il a dit, c'est certain. Il a dit aussi, pour pas que si jamais c'est de l'huile qui se fout dans le paquet, là tu sais où c'est gris et gros... Le sac, quoi! Ça en fout partout à l'intérieur et ça risque de faire tête-bêche à l'intérieur. Et de tout casser»³.

Nous ne savons pas exactement de quelle maladie souffre Meredick (à moins que ce ne soit du mal d'amour) mais nous savons qu'il a regardé dans le dictionnaire pour essayer de comprendre ce que le médecin lui avait dit: «Ils (les fils) se décomposent à l'intérieur et deviennent comme des vers... Morts... c'est inscrit... Je l'ai lu... Ils... C'est de la décomposition, voir Compost»⁴.

Le régime bizarre que nous subissons est celui de la douche écosaisse: tour à tour sous-informés et surinformés, nous renonçons au tri conscient pour nous abandonner au plaisir de celui qui écoute derrière une cloison et qui, même s'il n'a jamais rencontré ses voisins, n'ignore rien de leur intimité. À la fois proches et lointains, les personnages nous intéressent parce qu'ils ont les mêmes problèmes que nous, notamment avec la conversation, et que le dialogue qui défile n'emprunte jamais les habits empestés et peu convenus du *bon* dialogue de théâtre.

³ *Le jour se lève, Léopold*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988, pp. 23-24.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

Pourtant, nous sommes bien au théâtre, et sur ce fumier de mots des fables se construisent, du désordre apparent naît un ordre possible, des rapports de force, des émotions, une histoire d'amour. Parleur impénitent, Meredick meurt en ayant *tout dit*, sauf à Suzy qu'il l'aimait. L'aveu, cette figure traditionnelle du théâtre, n'est même pas repoussé, il est impossible et jamais envisagé. Comment pourrait-il l'être, puisque l'espace de la parole est *occupé* et comme saturé par toutes les urgences et les scories de ce qu'on se dit au jour le jour, de ce qu'il est urgent de se dire pour être sûr que le courant passe. Ce qui serait essentiel à dire (mais de quel droit est-ce que j'en décide ainsi?) n'est jamais formulé, ou s'il l'est, il faut être aux aguets pour le surprendre dans un creux de la conversation. Le talent de Valletti dialoguiste est de ne pas construire le dialogue adéquat à la conversation, mais de s'autoriser toutes les dérives:

Qu'il pleut sans interruption depuis dix jours que les camions sont bloqués Dieu sait où à cause des transformateurs qu'ils posent dans les routes qui viennent ici, que quand il pleut, les moules et les autres, les clams, ça sent, elles sentent, bien qu'elles soient dans l'eau, raison de plus! Qu'on les sort de là elles mettent un temps à crever. Vous vous rendez pas compte de ce vous dites sans savoir [...] ⁵.

Les événements *dramatiques* (car il y en a) arrivent comme par mégarde et en catimini, jamais au bon moment et ils sont rarement *parlés* par la bonne personne. Calberson ne dit rien de sa nuit de noces ratée, c'est Suzy qui imagine Èlise (et qui se raconte en même temps) enfilant — peut-être — une nuisette de soie avant de se glisser dans le lit conjugal. La vérité, on le saura plus tard et accidentellement, c'est qu'Èlise a pris le car au petit matin, une valise à la main, pendant que son nouveau mari, Calberson, joue les bouche-trous dans le numéro de music-hall. De la même façon, Meredick meurt en douce (tout au moins dans le texte, me semble-t-il), pendant le même numéro de music-hall éculé, et ce qui est parlé c'est la frustration de l'Ingénieur qui ne recueille pas les lauriers du succès qu'il espérait. Le show lui est volé par un personnage qui tout

⁵ *Ibid.*, p. 50.

LES RISQUES DE LA CONVERSATION / 385

à coup, en fait vraiment trop; il meurt alors que nul ne s'y attendait et que bien peu croyaient à la réalité de sa maladie.

La parole «à côté», les montages conversationnels et les dialogues lacunaires sont à la source, depuis longtemps, de dramaturgies comme celle de Michel Vinaver. Serge Valletti, lui, est un incorrigible bavard qui ne se satisfait que de l'abondance de mots. Pourtant, même quand il semble saturer l'espace de la parole, il ne dit pas tout et le texte se dévide comme s'il avait renoncé à choisir ce qu'il disait. Sa réussite naît du fait que tout s'ordonne quand même, y compris les dérives apparemment les moins contrôlées.

Perpétuellement flottant, le sens ne se construit qu'avec l'indispensable complicité du spectateur. Le dialogue est syncopé comme du jazz, routinier comme les échanges de clowns et des duettistes de music-hall, drôle en-soi et pour soi. Il ne donne jamais l'apparence d'appartenir à un ensemble cohérent ordonné par une fable. Il va son chemin en faisant flèche de tout bois, et comme par mégarde, la pièce de théâtre se construit, à coups de ratages, de coq-à-l'âne, de dérives et d'incompréhensions, bref, de conversations.