

Cahier n° 32  
«Lune jaune,  
la ballade de  
Leila et Lee»  
De  
David Greig

Mise en scène  
Laurent  
Crovella

# « Lune jaune, la ballade de Leila et Lee »

Du 23 au 30 janvier 2018 à la CDE

De [redacted] : David Greig  
 Traduction : Dominique Hollier  
 Mise en scène : Laurent Crovella  
 Assistanat à la  
 mise en scène : Pascale Lequesne  
 Scénographie, peinture : Gérard Puel  
 Construction : Olivier Benoît  
 Lumière : Frédéric Goetz  
 Costumes : Mechthild Freyburger  
 Couture : Blandine Gustin  
 Régie générale et son : Christophe Lefebvre  
 Graphisme : Léo Puel  
 Administration/production/diffusion  
 : Bruno Pelagatti

Avec [redacted] : Laure Werckmann, Fred Cacheux,  
 Francis Freyburger (comédiens)  
 Christophe Imbs, Jérémy Lirola,  
 Francesco Rees (musiciens)

Le texte de la pièce est publié aux Éditions Théâtrales Jeunesse.

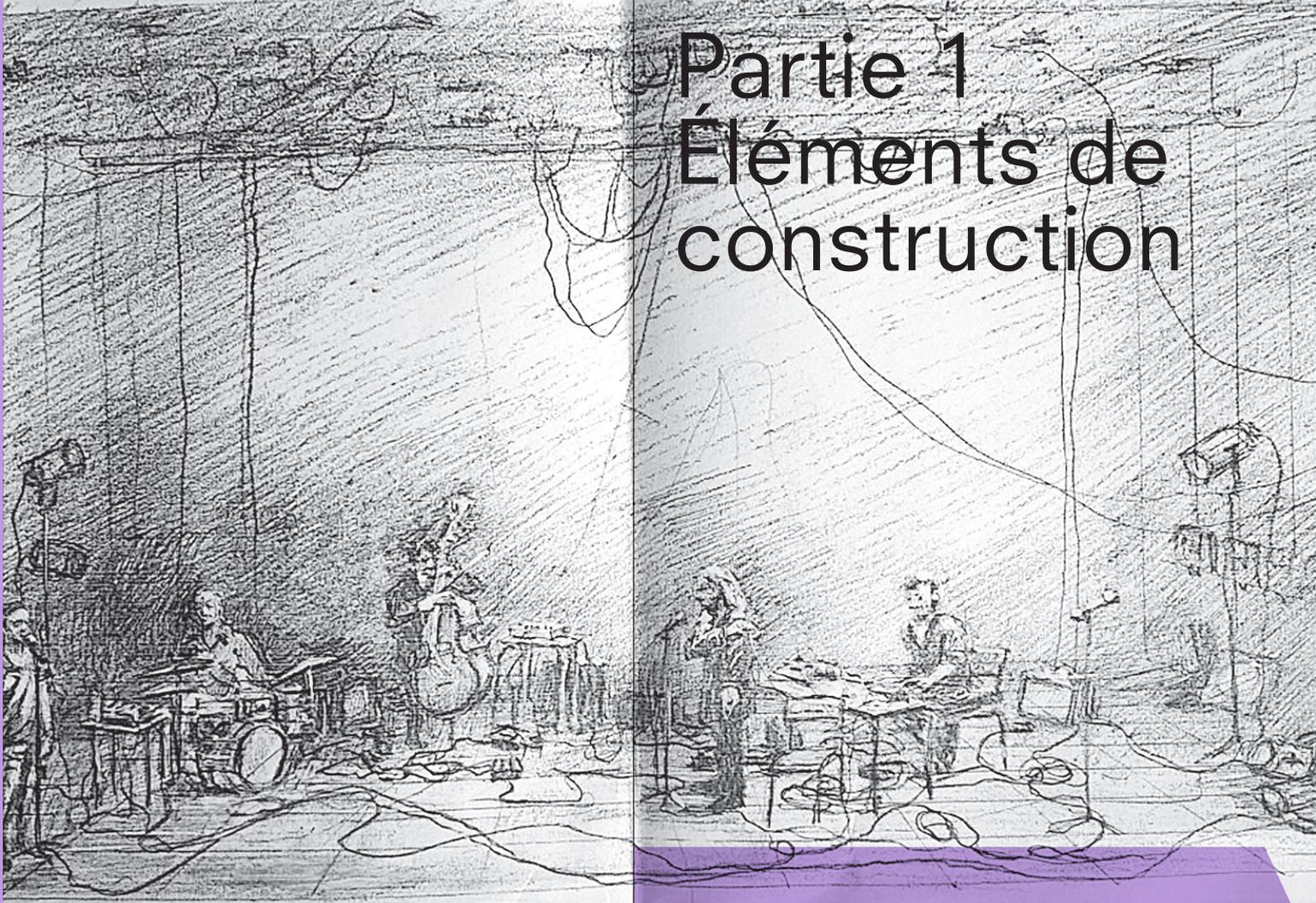
L'auteur est représenté dans les pays francophones européens par Renaud & Richardson, Paris (info@paris-mcr.com), en accord avec l'Agence Casarotto, Ramsay and Associates Ltd London.

Production [redacted] : Les Méridiens  
 Coproduction : La Comédie De l'Est, Centre dramatique national d'Alsace.  
 Soutiens – résidences : La Fabrique de Théâtre – Strasbourg, La Maison des Arts – Lingolsheim, L'Illiade, Centre culturel de la ville d'Illkirch-Graffenstaden.  
 La Compagnie Les Méridiens est associée de 2015 à 2018 à la Comédie De l'Est, Centre dramatique national d'Alsace.  
 La Compagnie Les Méridiens est conventionnée par le ministère de la Culture – DRAC Grand Est, la Région Grand Est et la Ville de Strasbourg.  
 Soutien : Conseil départemental du Bas-Rhin.

En tournée [redacted]  
 01.02.18 : Les Tanzmatten  
 03.—08.04.18 : TAPS, Strasbourg

# Partie 1

## Éléments de construction



# 1.1 La découverte du texte

Le choix de mettre en scène le texte d'un auteur est toujours lié à un choc de lecture. Une sorte de choc émotionnel. Je lis un texte et, tout à coup, quelque chose dépasse la simple relation de lecteur à une œuvre, la sensation d'être happé par l'écriture, d'être embarqué par l'œuvre, sorti du réel. Mon choix de porter à la scène une pièce est donc, d'emblée, un choix instinctif et irrationnel. La découverte de « Lune jaune » est venue de la rencontre avec Françoise du Chaxel (auteur et conseil- lère artistique pour les Éditions Théâtrales). Nous nous sommes rencontrés à Strasbourg lors d'une édition de la manifestation « Faites du théâtre » (organisée par Laurent Bénichou et La Maison Théâtre). Il s'agissait d'aller à la rencontre de classes issues des différents quartiers de Strasbourg et de co- animer des ateliers de jeu, avec comme axe le texte de théâtre en direction des adolescents. Il y avait, dans cette édition, plusieurs auteurs : Françoise du Chaxel, Gustave Akakpo et Luc Tartar (avec lequel j'ai débuté, depuis, une collaboration par le biais d'une commande d'écriture). C'est lors de l'une de

nos discussions autour de la question du théâtre avec et en direction des adolescents que Françoise me signala la parution récente de « Lune jaune » aux Éditions Théâtrales. Je crois me souvenir qu'elle m'avait parlé du souffle de l'écriture et de la singularité de la forme de la pièce. Étonnante découverte que celle de la langue d'un auteur sur les conseils d'un autre auteur.

C'est donc sur sa recommandation que je me suis procuré le texte et me suis engagé dans la lecture de la pièce. L'œuvre de Greig est fascinante et déroutante. Fascinante, d'abord, parce qu'à travers la peinture de deux figures d'adolescents aux racines fragiles, elle pose une question essentielle à cette période de l'existence si complexe : peut-on être l'auteur de sa vie et de ses choix ? Comment exister et se bâtir quand le monde des adultes se révèle défaillant ? Comment découvrir l'autre, le désir, l'amour ? Comment devenir soi ?

Après plus de dix ans de travail au sein de la compagnie, je me demande quel est le lien entre nos créations. Je me rends compte, aujourd'hui, que j'ai beaucoup travaillé sur les relations au sein de la famille. La famille comme territoire de secrets ou de fractures. Comme reflet intime de notre société. J'ai toujours été frappé par l'expression de « cellule familiale ». On peut entendre cette expression comme

l'endroit premier : point de départ de la construction des individus, lieu de chaleur et de protection.

Mais la cellule, ce peut être aussi le lieu de l'emprisonnement, d'une appartenance à un groupe duquel on arrive difficilement à échapper.

Je crois qu'il y a des lignes de force qui se dessinent d'un spectacle vers l'autre. Je crois avoir des obsessions qui reviennent : quelle est la place de l'individu dans le groupe ? La perte et l'isolement, la question de l'identité et des origines, autant de thèmes qui traversent la pièce de Greig de part en part.

La pièce est déroutante ensuite, parce que sa forme est à la fois simple et complexe. Elle pose de nombreuses questions d'interprétation et de mise en scène. Elle interroge très fortement les codes de la représentation. Lorsque l'on croit tenir une piste, celle-ci semble s'échapper ou se révéler difficile à tenir voire impossible à la scène suivante. C'est comme si David Greig empruntait le chemin le plus court entre la fiction et son auditoire. Comme si, au-delà des thèmes qu'il aborde dans sa pièce, il cherchait à effacer les frontières qui séparent le poème porté par la voix des acteurs et les spectateurs.

C'est un théâtre qui serait en ligne droite, au plus vif, au plus direct.

## 1.2 David Greig, notice biographique

David Greig est né à Édimbourg en 1969 et vit aujourd'hui à Glasgow. Il grandit au Nigeria, puis il rejoint l'Angleterre où il étudie la littérature anglaise et l'art dramatique à l'université de Bristol. Il est aujourd'hui reconnu comme une des voix les plus importantes de sa génération. Ses pièces sont régulièrement présentées par le London Royal Court, Out of Joint Theatre Company, the Young Vic, le Royal National Theatre et la Royal Shakespeare Company. Il est à présent dramaturge au Théâtre national d'Écosse. Sa première pièce, « A savage reminiscence », a été montée au Fringe Festival à Édimbourg en 1991. Depuis, il a écrit de nombreuses pièces parmi lesquelles : « Europe » en 1994, « The Architect » en 1996, « The Speculator » pour laquelle il reçoit le Herald Archangel Award en 1999, « Victoria » en 2000, « Outlying Islands » en 2002. En 1990, il cofonde le Suspect Culture Theatre Group avec Graham Eatough à Glasgow et y crée différentes pièces : « One Way Street » en 1995, « Airport », « Timeless », « Mainstream », « Lament » et « 8000 miles ». Il a écrit également des pièces

pour jeune public dont « Danny 306 + Me (4 ever) » en 1999.

Parmi les pièces les plus récentes écrites par David Greig : « San Diego » en 2003 ou une journée au cœur du rêve américain ; « The American Pilot » en 2005 explore la manière dont l'Amérique perçoit le monde et réciproquement ; « Pyrenees » en 2005 au sujet d'un homme trouvé dans les collines des Pyrénées et devenu amnésique. « Yellow Moon » 2006, « Miniskirts of Kabul » 2009, « Dunsinane » 2010 et, plus récemment, « The Strange Undoing of Prudencia Hart » 2011, « Monster in the Hall » 2012. Par ailleurs, David Greig a traduit en anglais différentes pièces dont « Caligula » de Camus en 2003 présentée à la Donmar Warehouse et récompensée par un Award, et « Candide » de Voltaire. Il a également écrit de nombreuses pièces radiophoniques. Son travail porte la trace de l'influence stylistique de Brecht, mais aussi d'Howard Barker, dont la dramaturgie s'attache à exprimer la complexité des êtres, leur façon de se débattre avec les mouvements de l'histoire et avec les valeurs morales dominantes. Les préoccupations sociopolitiques sont abordées dans les pièces de David Greig par le jeu des paradoxes et de la distance ironique, selon les constantes du théâtre britannique de ces années 90 qui voit son talent émerger.

S'il vit aujourd'hui en Écosse, son enfance passée au Nigeria laisse une trace importante : « J'aurais préféré rester en Afrique. Lorsque je suis au milieu de ma famille (en Écosse), on dirait un chien dans un jeu de quilles. Je ne suis pas comme eux ; je ne partage pas leurs expériences communes. Bien sûr, je ne suis pas nigérian non plus, pas d'une façon qui veuille dire quelque chose... Si on me demande d'où je viens, je ne peux pas vraiment répondre. Cela complique ma conception du chez moi. Où suis-je chez moi ? Au Nigeria j'étais dans une école américaine "chic", je n'ai pas l'accent écossais. Je n'ai pas une voix écossaise [...] Mon accent originel était, en fait, américain. »

Et il ajoute : « Mon expérience de l'identité écossaise est d'un attachement intense et viscéral à un lieu où je suis perçu comme un étranger. »

Évidemment, la lecture de l'œuvre de Greig ne peut passer par la seule lecture de l'autobiographie, mais comment ne pas faire le lien avec ses personnages, leurs difficultés à se situer dans le monde qui les entoure et les voyages physiques ou intérieurs qu'ils effectuent ?

## Interview de David Greig à propos de « Lune jaune »

Quel était votre objectif initial quand vous avez décidé d'écrire « Lune jaune » ?

J'ai réfléchi aux questions qui me semblaient m'avoir le plus touché quand j'étais à l'école: le sexe, les relations entre les filles et les garçons, les pressions subies par les garçons pour se comporter en machos et par les filles pour se conformer à des stéréotypes. Je pensais que ces questions seraient encore d'actualité. Je suppose que j'ai commencé par ces deux pistes-là. Je voulais trouver une façon de raconter ce que c'était que d'avoir dix-sept ans. Après, j'ai commencé à trouver la matière d'une histoire. Je ne fais pas de recherche pour mes pièces; elles naissent des choses auxquelles je m'intéresse au moment où je les écris. Je travaille à partir des fragments qui flottent dans ma tête au moment où je me mets à écrire. Pendant l'écriture de « Lune jaune », je m'intéressais au trajet de la musique noire américaine, du blues au gangsta-rap, et à la façon dont la musique transforme

des hors-la-loi en héros. Je m'intéressais aux magazines people, à leur langage particulier et à leur façon de créer un monde de dieux et de déesses dont nous pouvons commenter et juger les actions. Ça me faisait penser au mont Olympe et aux dieux grecs qui passaient leur temps à se disputer, à faire des bébés. J'écoutais beaucoup de musique folk. Je faisais beaucoup de balades dans les bois. Tous ces éléments se sont frayé un chemin dans l'écriture.

Quels sont pour vous les thèmes qui traversent la pièce ?

C'est une question à laquelle j'ai du mal à répondre parce que pour moi, mon travail, c'est de raconter une histoire. Je ne pense pas vraiment aux thèmes quand j'écris. J'essaie de suivre les personnages. La pièce parle d'automutilation, bien sûr, de sexe et de violence, de la nature par opposition à la ville. Mais ce genre de chose ne m'intéresse pas beaucoup quand j'écris. Quand je prends la plume, je pense seulement à ces deux personnages, Leila et Lee. Je pense à ce qu'ils veulent, je me demande à quoi ressemble leur vie. J'essaie de me glisser dans leur esprit le plus honnêtement possible. Donc quels sont les thèmes qui émergent, c'est aux lecteurs et au public d'en décider.

On voulait un style dépouillé, parce qu'on pensait que le spectacle en serait plus intéressant. On voulait aussi répondre aux idées de lo-fi en musique. On s'intéressait au fait que le rap, le blues et le folk ont tous une tradition de conte. Pour ces styles d'expression, les artistes n'ont besoin que d'un espace où jouer et d'un public. Au moment de l'écriture, cela me poussait à essayer sans cesse d'écrire les choses les plus difficiles à mettre en scène: meurtres, voyages en train, nage, incendies! J'aime rendre la vie intéressante pour le metteur en scène!



David Greig – portrait

## 1.3 Note aux acteurs: entre distance et proximité

À l'ouverture de sa pièce, David Greig propose ou indique une distribution composée de six personnages. Les parties narratives ne sont pas attribuées à tel ou tel. Seuls les dialogues sont distribués. Dans notre vision de la pièce, ce seront trois acteurs (deux hommes et une femme) qui prendront en charge l'intégralité du récit et des dialogues. Avec cette proposition, les acteurs n'incarnent pas les personnages. La première partie de la pièce est une sorte de reconstitution policière. Nous sommes sur les traces de l'intrigue, à la poursuite des personnages principaux. Les acteurs sont alors des « archéologues de cette histoire ». Ils connaissent la fable et viennent nous la rapporter. Ils oscillent donc entre le récit en adresse directe aux spectateurs puis, au moment des dialogues, ils prêtent leurs voix aux protagonistes. Ils sont à la fois et alternativement les choréutes et les héros. Dans les nombreux allers-retours du récit aux dialogues que propose la pièce, l'acteur est en permanence au service de la fable.

L'acteur est d'abord et avant tout le médiateur de l'intrigue, il suit l'histoire, il ne la précède jamais, il est le passeur de son élaboration, sous nos yeux. Au début de la pièce l'acteur n'a pas de rôle déterminé, pas de personnage attribué au préalable, il se prête au jeu. Il joue à être le personnage, le temps des dialogues, et s'en détache l'instant d'après, pour mieux revenir à l'évolution du récit. Le comédien fabrique le rôle et avoue les procédés de fabrication. C'est un théâtre de l'aveu qui veut mettre l'acteur au centre du projet. Pour donner vie à la pluralité narrative et faire sentir la distance qui le sépare des événements racontés. C'est un théâtre épique, proche de celui de Brecht dont l'auteur revendique une certaine proximité:

« Les chœurs paraissent la manière la plus juste de représenter cette foi primale dans le groupe... D'un point de vue dramatique, ils sont intéressants en ce qu'ils rappellent la tradition antique et brechtienne du chœur tout autant que les chœurs de music-hall. Les représentations les plus réussies sont celles dont la substance est brechtienne, ce qui signifie que les spectateurs voient les acteurs prendre en charge leurs

personnages et que l'ensemble prend la forme d'une parabole. Les représentations les moins efficaces furent les plus naturalistes.»

— David Greig

Après le meurtre de Billy Logan, la fable glisse vers un autre mode de jeu. Dans la deuxième partie de la pièce, la forme alterne toujours entre récit et dialogues, mais le rapport au récit varie sensiblement. Comme si les silhouettes se précisaient peu à peu, comme si les personnages principaux de la fable prenaient une autre dimension. D'ailleurs l'intrigue se resserre autour de Leila, Lee et Franck. Si les acteurs n'incarnent toujours pas les rôles, la partition des dialogues devient plus distribuée et chaque acteur endosse un personnage pour les parties dialoguées. Endosser le rôle, c'est-à-dire se rapprocher des personnages, être plus près de leurs émotions. Le jeu évoluera d'une partie de la pièce à l'autre, de la distance vers la proximité par effet de glissement ou de bascule. Comme si, au fur et à mesure que se dévoile la fable, les « porteurs de l'histoire » du début avaient été contaminés par la puissance de leur récit. Comme s'ils avaient été attirés, happés par Leila, Lee et Franck. Une sorte d'envahissement du récit par ses personnages.

## 1.4 Note aux musiciens

David Greig donne comme sous-titre à sa pièce: « La ballade de Leila et Lee ». La pièce s'ouvre sur la chanson « Stagger Lee » de Mississippi John Hurt et se termine par la version de Lloyd Price. Cette chanson est un standard du blues américain. Elle relate l'histoire de Shelton Lee, proxénète américain condamné pour meurtre. David Greig s'inspire de cette chanson, allant jusqu'à donner le même nom à son personnage principal. David Greig dit avoir été accompagné par cette musique lors de l'écriture de sa pièce. Il cite également à plusieurs reprises la chanson « Take on Me » du groupe pop norvégien A-Ha, chanson à succès parue au milieu des années 80. Le personnage de Lee Macalinden s'exprime par le rap lorsque les mots viennent à lui manquer. Greig utilise différents types de musiques populaires. Mais chaque génération possède sa référence musicale, reflet de son époque. La musique agit ici comme une référence générationnelle. Le lien à la musique est commun, mais les styles sont différents, imperméables, non transmis d'une génération à l'autre. Dans notre version de « Lune jaune », nous allons

donner une part importante à la musique. Elle n'agira pas seulement par effet de reprise des chansons citées par l'auteur dans sa pièce, mais occupera une place centrale.

Le rôle de la musique et sa fonction seront multiples : elle agira d'abord comme un appel. C'est elle qui invite les personnages à pénétrer dans l'espace de jeu. C'est d'ailleurs à partir des instruments, de la place des instruments et des musiciens dans l'espace que se construit la scénographie.

Les musiciens portent le récit tout autant que les comédiens, mais sur un autre plan. La rencontre entre texte et musique se rapproche de façon évidente, puisqu'ils ont l'un et l'autre pour vocation d'être joués dans le même temps et le même espace au service du même récit.

Le rôle premier de la musique dans le spectacle sera de rendre perceptible l'évolution du décor de la fable, le passage d'un lieu à un autre. Suggérer le mouvement de la ville dans la première partie de la pièce, accompagner la fuite et la traversée de l'Écosse (de Inverkeithing à Blackwaterside) dans la deuxième partie. Elle soulignera l'état d'isolement et la proximité avec la nature de la fin de la pièce.

La musique fabrique des images sonores, elle cite les lieux de l'intrigue et ancre le récit dans un espace géographique qui évolue. Faire percevoir aux

spectateurs le mouvement pour leur donner une vision d'ensemble. La musique donne corps à l'invisible, crée une autre qualité de décor. La musique constitue les espaces que traversent les personnages par citations et évocations successives. Il ne s'agit pas de tenter de reproduire, par exemple, les sons réalistes que l'on pourrait entendre dans une ville ou le bruit d'un train, etc., mais de rendre sensibles le battement, l'énergie propre, le rythme profond qui animent chacun des lieux traversés et leurs influences sur le comportement des personnages. À d'autres moments, la musique pourra agir comme par effet de zoom et faire surgir la voix intérieure des personnages. Elle accompagne les sentiments que les personnages ressentent profondément et ne réussissent pas à exprimer clairement. Dans sa théorie de la musique, Brecht soulignait que la musique peut être « l'exercice acoustique du sentiment ». Dans ce cas, la musique soutient et souligne l'état émotionnel du personnage. Enfin, la musique pourra se présenter comme le contrepoint du drame. Elle pourra apparaître comme une façon d'échapper à la tragédie par l'ironie.



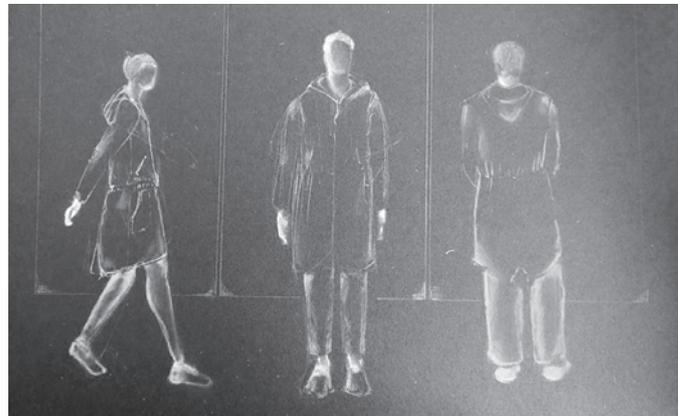
## 1.5 Scénographie/ costumes/accessoires

L'espace sera celui d'une forme concertante. Les éléments liés aux instruments, aux micros, aux enceintes seront renforcés par la présence abondante de câbles qui partiront du sol pour rejoindre les cintres au lointain. Ici et là, on disposera des chaises au style sobre et épuré pouvant servir de « point d'appui » aux comédiens. L'espace n'est pas signifiant, c'est-à-dire qu'il n'illustre pas un lieu ou un autre. Il cherche à lier et accompagner les comédiens, les musiciens et l'histoire. Les costumes évolueront au cours du spectacle. Le principe de l'évolution des costumes est celui des strates. Il y aura une évolution du plus lointain vers le plus proche. Le plus lointain d'abord, celui qui recouvre et cache davantage (dessin 1).

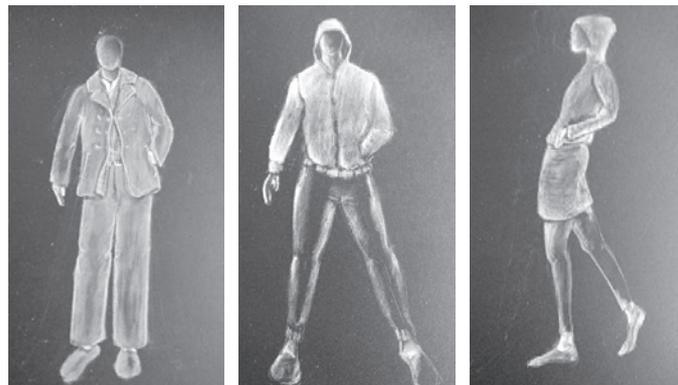
Au début de la pièce, le costume rassemble les personnages, les trois « archéologues de l'histoire », ils sont presque identiques, ils forment une unité, constituent une même population. Les costumes unissent les récitants.

Pour la deuxième partie de la pièce, les costumes distinguent les protagonistes, proposent des

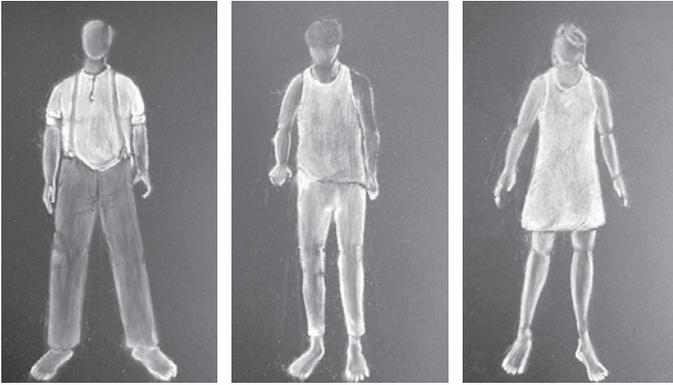
silhouettes qui se précisent et s'affinent : plus proches de Leila, Lee et Franck sans pour autant chercher à être des costumes vraisemblables. Ils fonctionnent par attirance, par rapprochement, mais pas par mimétisme ou illustration. Le traitement des couleurs, faisant référence à différentes phases de la lune, crée un effet de camaïeu (dessin 2). Enfin, la troisième évolution du costume, au moment des révélations de la fin de la pièce, laissera apparaître davantage la chair des personnages, les mettant à nu pour révéler leur identité profonde (dessin 3). Les costumes, au cours de l'évolution de la pièce, pourront rester sur le plateau, posés, déposés, jetés. Ils forment les traces de la contamination des « porteurs de l'histoire » de l'ouverture de la pièce par les personnages dont ils ont rapporté l'histoire. Mais c'est également, comme par effet de ricochet, une sorte de mue effectuée par Leila et Lee : traces de ce qu'ils doivent laisser derrière eux pour affronter leur destin et l'avenir.



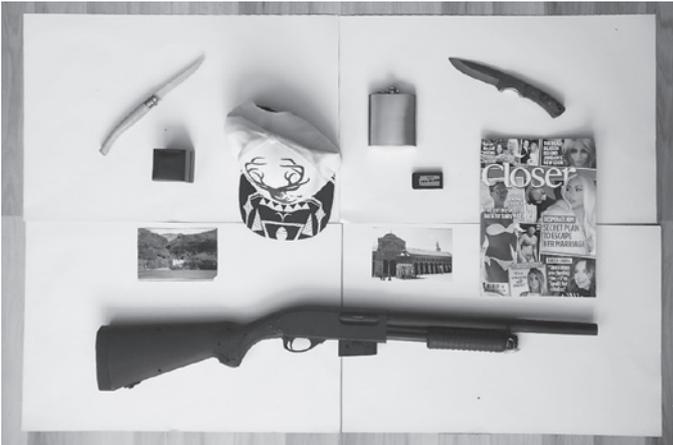
Dessin 1 : costumes de « Lune jaune », Mechthild Freyburger



Dessin 2



Dessin 3



Premier essai de galerie d'objets pour la vitrine de « Lune jaune »

Au théâtre, aucun objet n'est muet. Dans la revue « Actualité des arts plastiques » (n° 4), Anne Ubersfeld dit : « Quand le spectateur voit un objet sur scène, il ne s'interroge guère sur sa valeur d'usage, mais il voit immédiatement, et s'il ne voit pas, il recherche plus ou moins consciemment le ou les systèmes de signification auxquels se rattache l'objet; ainsi un objet très simple peut prendre toute une série de sens au long de la représentation, selon les personnages, les autres objets ou les idées avec lesquels il entre en relation. »

Les deux premières scènes ouvrent la pièce avec la présentation des deux protagonistes principaux (Leila et Lee). Le premier objet cité, très tôt dans la pièce, est la casquette que porte Lee. Casquette dont il ne se sépare jamais. L'objet porte, à lui seul, l'identité du personnage. Une identité trouée, traversée par le manque. Cet objet agit comme un catalyseur qui déclenche, malgré et au-delà de lui, ses actions. L'objet devient, d'une certaine façon, « actant ». Ce couvre-chef se révèle être la clé de l'histoire qui va nous être racontée. Si la casquette est l'objet central de la pièce, d'autres objets viennent s'ajouter à elle, comme autant de traces de l'aventure des personnages. Ils formeront une sorte de galerie d'accessoires exposés à la vue du spectateur dès son entrée dans la salle.

Ils seront présents, dans une vitrine. Sorte de vitrine de musée où sont exposés les objets majeurs, sans que le spectateur puisse encore saisir la portée symbolique de chacun d'entre eux. Ce que l'on sait et que l'on peut immédiatement percevoir, c'est que ces objets sont liés les uns aux autres, présents dans cette vitrine, ils font partie d'un ensemble, traces incertaines d'une histoire à venir, une histoire qui a déjà eu lieu et qui va nous être racontée. À l'ouverture du spectacle, les personnages sont les porteurs du récit à venir. C'est par l'intermédiaire de ces objets qu'ils nous présentent Leila et Lee, avant de nous entraîner au cœur de l'histoire des deux jeunes gens.

« Les mots parlent peu à l'esprit; l'étendue et les objets parlent. » — A. Artaud, « Le Théâtre et son double », Gallimard, 1938.

## 1.6 Lune jaune, une histoire à raconter

La découverte du texte de Greig a été pour moi comme la découverte d'un palimpseste. C'est-à-dire un texte en dessous duquel se cachent de nombreuses autres références. Comme si derrière le texte de l'auteur écossais apparaissait le souvenir de mes premières lectures fondatrices de théâtre. À la lecture de « Lune jaune », on peut voir apparaître de façon lointaine « L'Orestie » d'Eschyle, « Roméo et Juliette » de Shakespeare, « Tristan et Yseut », la fuite des célèbres Bonnie and Clyde... On peut aussi penser au cinéma de Ken Loach. Mais au-delà des références et des résonances qui apparaissent en échos, la singularité de la pièce réside dans la rencontre entre la petite histoire de deux jeunes gens en fuite et la grande Histoire.

À l'ouverture de la pièce, Leila et Lee sont deux figures anonymes qui s'inscrivent dans le flot des générations qui se répètent et se succèdent. Ils sont deux parmi d'autres, dans la multitude, plongés dans une vie étriquée et grisâtre. Mais les circonstances improbables et funestes de leur rencontre font basculer leur destin dans une dimension qui les élève

au-delà de leur condition d'adolescents sans racine. Ils deviennent, malgré eux, les figures centrales d'une histoire.

« Lune jaune » serait donc une pièce qui voudrait dire avant de montrer. C'est un théâtre du récit qui mêle avec habileté les genres. On passe ainsi du polar au récit épique, du poème à la forme romanesque. Il s'agit d'une fable où le mode de narration est en perpétuelle évolution, révélant la complexité d'une histoire où personne n'est tout à fait à sa place. On pourrait parler d'une « tectonique du récit » où la forme ne cesse d'évoluer pour souligner l'instabilité des protagonistes en quête de leurs origines et du sens de leurs existences.

Si « Lune jaune » se présente sous la forme d'un long récit dont le genre évolue sans cesse, c'est un récit entrecoupé de dialogues. Les dialogues agissent comme par effet de zoom. Comme des fragments de l'histoire incarnés. On passe ainsi de l'histoire telle qu'elle nous est reconstituée (le récit) à l'histoire citée par bribes (les parties dialoguées) par un habile système de va-et-vient où les frontières sont floues. Derrière le paravent d'une apparente simplicité (figures de jeunes gens que nous pourrions connaître) se crée sous nos yeux la naissance d'un mythe d'aujourd'hui. La petite histoire s'inscrit au fur et à mesure de la pièce pour suivre les pas, ou prendre

la suite, des histoires mythologiques des siècles passés. La suite de ces histoires qui nous constituent culturellement.

Pour exister, survivre, Leila et Lee se doivent d'appartenir à une histoire. Est-ce que l'on n'existe vraiment que lorsqu'on appartient à quelque chose qui nous dépasse ? La véritable existence, ce serait alors de faire partie d'une fiction ?

De petits personnages ordinaires, ils deviennent les héros d'une fiction que l'on se racontera pendant longtemps. L'histoire de Leila et Lee nous rappelle l'importance de raconter des histoires et de se les faire raconter.

— Laurent Crovella

Lune jaune / Extraits

Quand Leila se coupe elle se sent vraie, vraie comme dans une histoire

Nous ne voulons jamais que ce moment s'arrête parce que maintenant, au moins, on fait partie d'une histoire.

Peut-être que nous n'existons pas  
Peut-être que nous ne sommes pas ici  
Peut-être que nous ne sommes pas du tout dans une histoire

Là c'est le moment de l'histoire ou Leila et Lee s'enfuient dans les Highlands et manquent de mourir  
Je n'ai pas d'histoire pour cette dernière semaine  
S'il vous plaît que ce soit la fin de l'histoire

Et maintenant avec le ciel si rouge et si beau tu me souris et je pense pourquoi faut-il que le ciel soit si rouge et si beau comme dans une histoire – ce n'est pas une histoire, c'est un merdier, Lee. Et puis tu te mets à parler.

Moi j'irai à l'université. Je garderai une photo de toi à côté de mon lit. J'écrirai un livre sur nous.

# Partie 2

## Une dramaturgie éclatée : emprunt/empreinte

Depuis les origines de la littérature, de nombreux auteurs ont fait le constat que l'écriture est une réécriture. La nouveauté peut paraître illusoire, tout a déjà été écrit et l'homme ne fait que reprendre et réagencer les textes.

On parle bien à ce titre de textes fondateurs (récits mythologiques et bibliques) pour évoquer ces pionniers des formes et des genres, pour rappeler en même temps qu'ils inaugurent une lignée littéraire. L'humanisme et l'âge classique vont d'ailleurs faire de l'imitation des textes antiques, une forme.

La réécriture, quelle que soit son amplitude, peut toucher des aspects du texte très différents. On réécrit, comme dans un passage de témoin, un mythe, un personnage, une situation, une formulation, voire un style. On pense par exemple aux réécritures de mythes grecs, passés des récits antiques aux amphithéâtres puis à la scène classique, des dramaturges romantiques aux auteurs engagés du XX<sup>e</sup> siècle. L'« Amphytrion 38 » de Giraudoux tient compte dans son titre de cet héritage, conduisant de Plaute à Molière, Rotrou, Dryden ou Kleist. En ce sens, la notion même de topo littéraire renvoie à cette réécriture permanente. Et des auteurs comme Molière feront de la composition d'emprunts une des clés de leur dramaturgie : « L'Avare » par exemple mêle les sources antiques (« L'Aulularia » de Plaute)

à d'autres plus contemporaines (« La Belle Plaideuse » de Boisrobert), fondues et sublimées par le comique moliéresque.

« Lune jaune » est un texte qui, derrière le paravent d'une apparente simplicité, contient de nombreuses références et emprunts. Mais il ne s'agit pas tout à fait d'une réécriture dans le cas de Greig. Il s'agit davantage de « références éclatées », empruntées à différentes sources : celles du blues, des familles maudites, de la nature, de la presse people... Si David Greig fonctionne lui aussi par emprunts, c'est pour créer et inventer sa propre histoire. Histoire aux multiples échos où les références ajoutées les unes aux autres proposent une pièce « Kaléidoscope », pièce paysage qui génère son empreinte propre. Les emprunts à d'autres mythologies ajoutées les unes aux autres constituent la singularité, l'empreinte originale de sa pièce.

## 2.1 Le Stag o Lee Blues

Parfois, des faits divers et leurs protagonistes passent le filtre de la mythologie, s'ancrent dans l'histoire, sans qu'on sache vraiment pourquoi. Ils se déroulent dans la quasi-indifférence, quelques brèves dans les journaux, rien de vraiment inoubliable dans l'affaire, et puis, cent ans plus tard, ils sont encore là, spectres inconscients. Ainsi de l'« affaire » Stagger Lee : pourquoi Lee, l'homme qui tua Billy le Lion pour une banale histoire de chapeau volé (ou de cartes, c'est selon), est-il passé à la postérité ? Pourquoi a-t-il survécu jusqu'à aujourd'hui, si prégnant et vivace que le grand Nick Cave a écrit sa plus belle chanson à son sujet ? Pourquoi le Black Panther Bobby Seale a-t-il appelé son fils Malik Nkrumah « Staggerlee Seale » ? Pourquoi Greil Marcus a-t-il écrit un livre fascinant – « Sly Stone : le Mythe de Staggerlee » ? Qu'a donc fait Stagger Lee, la petite frappe, pour mériter une telle postérité ? Rien. Il a juste tué Billy le Lion. Alors quoi ? Pourquoi lui et pas un autre ? Impossible de trancher. Pour cela, il faudrait d'abord remonter aux circonstances exactes du meurtre, retracer

l'événement sans oublier le moindre détail. Mais Stagger Lee est une page blanche (enfin, si on peut dire) ; il s'échappe, navigue en plein brouillard. Même son nom est sujet à caution : Staggerlee, Stacker Lee, Stagolee, Stack-a-Lee. Tout ce qu'on sait, c'est qu'en 1895, à Saint-Louis, Missouri, Stagger Lee le proxénète noir a descendu d'une balle dans la peau son pote Billy, alors que tous deux étaient saouls. Affaire crapuleuse parmi d'autres, la routine. Stagger Lee fila en prison, où il mourut en 1912 de la tuberculose. Fin de l'histoire. Enfin, normalement. Mais contre toute attente, avec ténacité, Stagger s'est frayé un chemin dans l'imaginaire de l'époque. Incruste culturelle. La première chanson le concernant a été enregistrée en 1910. Ensuite, il n'a plus quitté le devant de la scène, s'est invité, sans gêne, dans les répertoires de l'époque, puis de celles qui suivirent. Une fois lancé, le mythe Stagger Lee est passé par deux phases. D'abord, le mac à la gâchette facile est devenu l'exemple type du salaud, « A bad motherfucker called Stagger Lee » (Nick Cave), truand sans vergogne qui tire sur son pote pour récupérer son chapeau. « Oh, cruel Stagolee. » Et puis, après cette première vague plutôt improbable pour un fait divers aussi banal, une autre se profile à l'horizon, à partir de la fin des années 1950. C'est Lloyd Price, crooner souriant, qui lance la mode du

Stagger Lee flamboyant, avec un hit absolu – trustant durablement le hit-parade – consacré au tueur expéditif. Certes, Lee est toujours décrit comme cruel et sans pitié (« Oh, s’il te plaît, ne me tue pas / j’ai trois jeunes enfants / et une femme très malade », implore Billy, en pure perte), mais déjà il est mis en scène, presque auréolé. Il ne tue plus seulement pour une affaire de chapeau, mais aussi parce que Billy trichait aux cartes : « Stagger Lee prévint Bill / je ne peux pas te laisser t’en tirer comme ça / tu m’as pris tout mon argent. » Stagger Lee chancelle vers la gloire, encore un effort et c’est un héros. D’ailleurs, ultime image de la chanson, celle de la vitre du bar défoncée par la balle qui tue Billy annonce la dernière mouture, celle d’un Stagger Lee bad boy, mi-vandale punk, mi-Black Panther vengeur. Durant les sixties et les seventies, la figure de Stagger Lee s’ancre clairement dans une dimension positive, celle de l’homme noir qui lève la tête, n’accepte plus l’oppression – et tant pis si Billy le Lion était noir aussi... À mesure que le Mouvement pour les droits civiques laisse la place à une radicalité type Black Panther, la figure du meurtrier qui ne se laisse pas faire, de la grande gueule qui crie vengeance et l’obtient, apparaît de moins en moins répréhensible. Comme l’explique Bobby Seale, éminente panthère noire, « Stagger Lee, c’est Malcolm X avant

qu’il ait une conscience politique. » Le petit mac minable devient, par la force des temps et de la contingence historique, incarnation du rebelle politique en devenir. Jolie pirouette.

Dernière mouture, celle liée au ska et au punk, quand Stagger Lee n’est plus seulement victime qui se défend contre l’injustice, mais un héros flamboyant type Bonnie & Clyde, quasi-justicier solitaire. Dans « Wrong ’em Boyo » (sur « London Calling »), les Clash dépeignent ainsi un Stagger Lee magnifique, qui triomphe de la petitesse de son adversaire, minable. De petite frappe huée à justicier acclamé... Il y a des itinéraires mythologiques qui font rêver. Après tout, la morale est positive, porteuse d’espoir : même le salopard le plus dénué de morale, le sans-grade, peut espérer être en haut de l’affiche dans cent ans, vénéré pour sa crapulerie.

Lune jaune / Extrait / Tableau 5

Billy Où est la bague ?

(Billy donne à Lee un coup de poing dans le ventre.)

Lee Où elle est ?

(Billy pousse Lee.)

Lee Lâche-moi.

(Billy le pousse de nouveau.)

Lee Me touche pas.

(Billy pousse Lee et cette fois Lee tombe.)

Billy Tu te prends pour un dur, Macalinden, mais c'est que de la frime. Tu tiendrais pas deux minutes avec moi. Deux minutes et tu pisses dans ton froc lève-toi.

(Lee reste à terre.)

Billy VIENS TE BATTRE.

Billy arrache la casquette de Lee.

Lee Touche pas à ma casquette.

Billy Viens la chercher.

Lee Donne ma casquette.

Billy (Se moque) Donne ma casquette.

Lee Touche pas à ma casquette.

Billy (Se moque) Touche pas à ma casquette.

(Lee sort un couteau et donne un coup à Billy. Pause.

Lee donne encore un coup de couteau à Billy. Billy lâche la casquette.)

Lee Je t'avais dit de pas toucher à ma casquette.

Quelque part entre minuit et deux heures du matin le samedi 23 janvier, Billy Logan sens ses entrailles se muer en sang et puis, presque au même instant, il sent son sang se mettre à couler et ses jambes céder sous lui.

## 2.2 Les familles maudites

« Le schéma de la transmission de la faute du père sur trois ou quatre générations existe dans toutes les traditions depuis l'aube des temps », explique Didier Dumas. Psychanalyste, il s'est rendu célèbre avec "L'Ange et le Fantôme", un essai dans lequel il détaille la transmission des héritages psychologiques d'inconscient à inconscient. Avec son dernier livre, "Et l'enfant créa le père", il va plus loin, affirmant qu'une théorie psychanalytique complète ne peut être que transgénérationnelle.

"Je l'avais déjà constaté dans ma pratique, mais prenez la Bible – la plus grande thèse sur le père que l'on connaisse –, les légendes des Indiens lakotas, les textes bouddhistes, les contes taoïstes... Vous avez des centaines d'exemples: un père, un grand-père a commis une faute, et c'est l'enfant qui en subit les conséquences."

L'exemple de la famille maudite par excellence étant, dans la mythologie grecque, la lignée des Atrides: Tantale, fils de Zeus, a dérobé et consommé le nectar des dieux, égorgé son fils Pélopes avant de le donner à manger aux dieux. Voilà l'origine d'une série de

catastrophes qui frappent Agamemnon, Ménélas, Oreste et les autres descendants. “Même Œdipe a eu ce genre de problème ! poursuit Didier Dumas. Si on reprend le mythe, on découvre des choses très intéressantes. Les fautes de Laïos, son père, celles de Labdacos, son grand-père, et ainsi de suite. Pour moi, l’inconscient transgénérationnel est à la fois individuel et collectif, il fait partie de chacun de nous et de nous tous...”

On peut aussi s’interroger sur l’effet d’une parole forte, ce que l’on appelle un “stress de prophétie négative” : une incidence inconsciente de ce qui est dit ou prédit, qui installe le néfaste, la mort, et peut se transmettre de génération en génération... Le pouvoir des mots, impossible ? Anne Ancelin-Schützenberger raconte qu’elle a découvert une tradition pour le moins curieuse en travaillant avec des familles à l’étranger, en particulier au Maghreb. En Tunisie, dans la région de Carthage, quand un père de famille souhaite un garçon, il nomme la dernière-née Delenda. Mais Delenda n’est pas un prénom arabe. C’est un mot latin qui provient de l’imprécation *Delenda Cartago est* (Carthage doit être détruite). Prononcer Delenda signifie alors que la race des filles sera détruite. Bien sûr, il n’arrive rien de mal à l’enfant, mais la série s’arrête et les garçons naissent. Si le père dit : “Je veux un fils”, ça ne marche pas...

Un hasard ? Comment cette tradition vieille de deux mille ans fonctionne-t-elle ? Comment la parole du père peut-elle influencer la génétique ? Il n’existe aucune explication rationnelle.

Selon Didier Dumas, prendre conscience des fantômes qui nous hantent permet de faire la différence entre ce qui nous appartient et ce qui appartient à nos aïeux. »

— Erik Pigani, psychologue, psychothérapeute, Magazine « Psychologies ».

Lune jaune / Extrait / Tableau 17  
 Je me demande si je devrais te raconter qu’un soir quand tu avais cinq ans, Gibby est venu chez nous jouer aux cartes et qu’il m’asticotait pour je sais plus quoi et Jenni me faisait chier pour je sais plus trop quoi et j’étais déchiré au Jack Daniels et au speed et Gibby a dit encore quelque chose, un truc rien que pour m’énerver, et alors je suis allé dans la cuisine, j’ai pris un couteau sur la planche à découper et je lui ai planté dans le cœur et il est mort. Je n’avais pas visé le cœur. C’était une erreur. Je n’avais pas visé le cœur. C’était une erreur. Je me demande si je devrais te raconter cette histoire. Mais je ne me souviens plus à quoi elle rime. Je vais te perdre Lee  
 Encore une fois.

Et cette fois je ne te retrouverai pas.  
 Alors finalement, Lee,  
 À la fin  
 Je me tourne vers toi et voilà ce que je dis.  
 Franck: Mais putain qu'est-ce que t'avais besoin de  
 mettre cette putain de casquette débile ?



Oreste tuant Egisthe (Détail Amphore de Vulci)

## 2.3 La symbolique du cerf

Depuis la nuit des temps, le cerf, « roi de la forêt », est une figure essentielle du panthéon animalier européen. Représentant le plus nourricier des gibiers, il est vital à la survie de la tribu. Chairs, viscères, peau, os, bois, tendons, tout est utilisé par l'homme pour manger, se vêtir, se soigner, fabriquer armes et objets. Durant le paléolithique supérieur, il est abondamment figuré dans l'art pariétal, de la grotte Chauvet jusqu'à Lascaux. Sans être déifié, sa figure et sa chasse sont entourées d'une aura de sacralité. Ce n'est en effet pas un animal comme les autres. Comme Dominique Venner l'évoquait dans son « Dictionnaire amoureux de la chasse » (2000), « depuis les temps les plus reculés, sa majesté, sa ramure et sa fertilité ont acquis un pouvoir sans égal sur l'imagination des hommes ». « Mi-bête, mi-forêt » d'après Ronsard, le cerf fascine et impose le respect aujourd'hui encore à nos contemporains: « Voici donc l'animal porteur d'une forêt de symboles, tous apparentés au domaine obscur de la force vitale. Et d'abord ses bois, par lesquels la

nature fait signe: ces deux perches hérissées d'andouillers, façonnées de perlures, rainures, empaurées aux épis aigus, cette ramure dont le nom, la forme et la couleur semblent sortir des arbres et que chaque année élague comme un bois sec, chaque année les refait pour donner la preuve visible que tout renaît, que tout reprend vie; par la chute et la repousse de ces os branchus qui croissent avec une rapidité végétale, la nature affirme que sa force intense n'est qu'une perpétuelle résurrection, que tout doit mourir en elle et que pourtant rien ne peut cesser. » — Pierre Moinot, « Anthologie du cerf », 1987. Sans conteste, le renouvellement de ses bois lié au cycle saisonnier, et repoussant chaque année plus volumineux, a contribué à la sacralisation de l'animal. Leur chute marquait la fin de l'hiver et la repousse de sa ramure, toujours plus haute et plus belle, annonçait le nouveau printanier. La possession de bois de cerf assurait à leur détenteur le transfert de la force physique et procréatrice des cervidés, gages de richesse, de virilité et de fécondité. Ils étaient réputés éloigner maladies, impuissance ou mauvais œil. Comme l'écrit Pierre Moinot: « Si les rois ont voulu être inhumés dans une peau de cerf nappant leur dépouille mortelle, c'est qu'elle a la vertu, elle qui vivante ressuscitait chaque année par ses bois, de montrer à l'âme le chemin de la vie éternelle. »

Ainsi, tout au long des siècles et jusqu'à nos jours, la vénerie du cerf, considérée comme la « reine des chasses », restera le conservatoire de très anciennes traditions, dont le sens profond s'est perdu mais dont les rites sont néanmoins toujours pratiqués par les veneurs dans une fonction quasi sacerdotale. La chasse s'est faite religion.

Aujourd'hui, dans nos sociétés largement urbanisées, où l'homme vit éloigné de la nature et coupé du fil des traditions immémoriales, la figure du cerf fascine encore nos contemporains.

Comme l'a si bien décrit Jean-Luc Duvivier de Fortemps (« Le Brame, images et rituels », 1997): « Le mythe prend alors toute sa signification, moment singulier où notre fascination envers cet animal chargé de symboles rejoint, à travers les millénaires, celles des premiers chasseurs de la préhistoire. »

— Benoît Couëtoux du Tertre, « Symbolique du cerf, roi de la forêt », Iliade.

Lune jaune / Extrait / Tableau 5

Lee Je pense m'installer comme maqueur. Je crois pas qu'il y ait de mac à Inverkeithing en ce moment. Un mac, il a des putes mais moi j'aurais des biches. Parce que je suis Stag Lee, et le cerf, il a des biches.

(Il a inventé un rap.)

Stag Lee, le mâle, le vrai c'est moi.

J'suis grand et dur comme du bois

Comme le père à Bambi

Les filles j'les rends crazy

Lune jaune/Extrait/Tableau 17

Donc je suis pris

Tu as tout compris

Qu'est-ce que tu veux que je te dise ?

Viens là, mon gars.

Que je te serre dans mes bras.

C'est ça que tu veux ?

Et maintenant avec le ciel si rouge et si beau tu me souris et je pense pourquoi faut-il que le ciel soit si rouge et si beau comme dans une histoire – ce n'est pas une histoire, c'est un merdier, Lee. Et puis tu te mets à parler.

Arrête de parler Lee.

Tu racontes que tu as vu le cerf tatoué sur mon dos le jour où on coupait les bûches et que tu as remarqué que c'était le même que celui de ta casquette.

Tu racontes que tu as gardé cette casquette toute ta vie.

Je m'en fous.

Que c'est à ça que tu dois ton surnom « Stag Lee ».

Je le savais.