



PIÈCE (dé)montée

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau CANOPÉ en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CANOPÉ de l'académie de Paris.

Notre peur de n'être

Texte et mise en scène de Fabrice Murgia

Créé au Festival d'Avignon le 21 juillet 2014

© JEAN-LOUIS FERNANDEZ

Édito

Notre peur de n'être, du jeune auteur et metteur en scène belge Fabrice Murgia, interroge les rapports sociaux modifiés par les « nouvelles » technologies. Aliénation ? Liberté ? Ces questions sont abordées à travers notamment la figure des hikikomori, qui, au Japon, refusent tout contact avec la société, jugée trop oppressante.

Multi écrans, individu numérique, réseaux sociaux, corps hybrides... sont traités ici de manière positive : nous sommes dans une mutation historique, semblable au passage de l'oral à l'écrit, et à l'imprimerie. En cela, Fabrice Murgia se reconnaît dans l'espoir exprimé par le philosophe Michel Serres, qui a apporté sa collaboration à ce spectacle.

Ce dossier permet d'aborder avec les élèves ces questions et d'étudier la mise en scène, très plastique, de *Notre peur de n'être*.

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

- ▶ Canopé de Paris <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>
- ▶ Canopé d'Aix-Marseille <http://cndp.fr/crdp-aix-marseille/>

Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit !

Entrer dans l'univers
de Fabrice Murgia [page 2]

Hypermoderne(s)
solitude(s) [page 4]

Retour vers le futur [page 7]

Corps hybrides [page 9]

Après la représentation : pistes de travail

Pour entrer dans
la remémoration
du spectacle [page 11]

Nouvelles écritures :
innovation / tradition [page 12]

Comme un immense
réseau... [page 16]

Dramaturgie du temps [page 20]

Annexes

Portrait
de Fabrice Murgia [page 25]

Le Chagrin des ogres
(ouverture) [page 26]

La Solitude
d'Anne de Malleray [page 29]

Note d'intention [page 30]

Petite Poucette
de Michel Serres [page 31]

Photographies [page 32]

Synopsis du début
du spectacle [page 34]

Dispositif de notation
de Fabrice Murgia [page 35]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°189 | juillet 2014 |

N. B. : sauf mention contraire, les photographies reproduites dans la partie « Avant de voir le spectacle : la représentation en appétit ! » sont issues des répétitions de juillet 2014 de Notre peur de n'être.

ENTRER DANS L'UNIVERS DE FABRICE MURGIA

Afin de découvrir l'univers de Fabrice Murgia (dont un portrait est proposé en annexe n° 1), on proposera aux élèves un premier contact avec un de ses textes et des photographies de mises en scène. Cela permettra de dégager les thématiques essentielles qui traversent son œuvre.

→ Lire l'ouverture du *Chagrin des Ogres*, première création de Fabrice Murgia, de 2009 (annexe n° 2). Demander aux élèves de synthétiser leur lecture par trois mots-clés.

Enfance, solitude, machines : voilà peut-être les thématiques qui se dégageront de cette lecture. L'univers de Murgia interroge en effet la solitude de l'individu moderne, à travers deux personnages

d'adolescents : Bastian Bosse, jeune Allemand qui s'est suicidé après avoir ouvert le feu sur 27 personnes, laissant derrière lui un blog qui témoignait de son mal-être, et Natasha Kampusch, séquestrée pendant 3096 jours dans une cave. Isolés, ils ne communiquaient plus avec le monde extérieur que par l'intermédiaire de machines et d'écrans (ordinateur, VHS et télévision).



→ Proposer le même travail à partir de photographies de la mise en scène du *Chagrin des ogres* (annexe n° 2).

La mise en scène de Fabrice Murgia possède une

grande force plastique et poétique et met en relation le corps de l'acteur et ses incarnations virtuelles (projection de photographies, image télévisuelle).

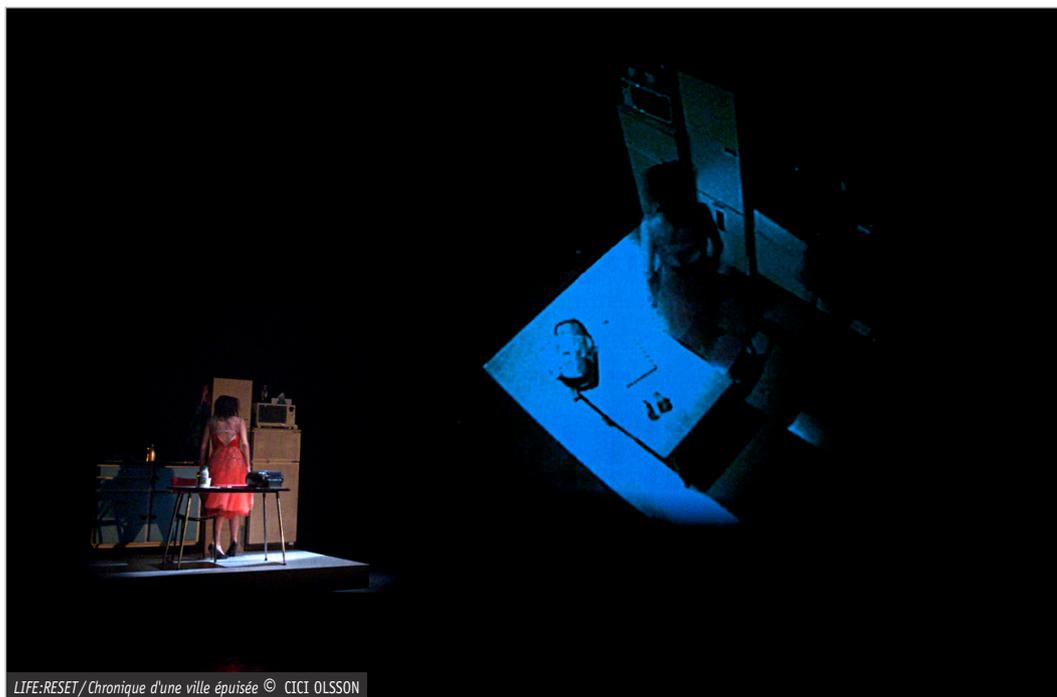


LIFE:RESET / Chronique d'une ville épuisée © CICI OLSSON

→ Faire réagir les élèves au titre choisi par Fabrice Murgia, *Notre peur de n'être*. Dans l'idéal, le dicter aux élèves et leur demander de l'écrire. Se demander en quoi ce titre résonne avec les thématiques précédemment dégagées.

Le titre de la pièce repose sur un double sens : la peur de ne pas être / la peur de naître. Il renvoie donc à ce que Fabrice Murgia

appelle son « obsession de la solitude ». La pièce s'inscrit aussi dans une thématique générationnelle, comme le laisse entendre l'emploi de la première personne du pluriel : pour la génération de Murgia (né en 1983), la première à grandir avec internet, comment naître au monde ? Comment ne pas se perdre dans des espaces virtuels ?



LIFE:RESET / Chronique d'une ville épuisée © CICI OLSSON

HYPERMODERNE(S) SOLITUDE(S)

Que recouvre la notion même de solitude : n'est-elle pas d'abord une coupure nécessaire avec les autres qui permet de se construire un espace à soi ? Dans une société où les écrans nous relient aux autres, quelles formes nouvelles prend-t-elle ?

| n°189 | juillet 2014 |

Moi et les autres

→ Donner une définition de la solitude, sous la forme d'une entrée de dictionnaire. Proposer une image ou un son sous forme d'association libre. Confronter ces résultats à une entrée réelle de dictionnaire.

On se rendra compte que l'appréhension de la solitude varie en fonction des individus et des sensibilités. Voulue ou subie, souhaitée ou crainte, la solitude est une coupure, un retrait, une séparation entre nous et les autres, un besoin de se retrouver (calme, silence, introspection, méditation).

→ Pour réfléchir à la question de la juste distance avec l'autre, proposer aux élèves les deux exercices qui suivent.

– Répartir les élèves en groupes. L'un des membres du groupe s'installe au centre du plateau et ferme les yeux. Les autres font un cercle, d'abord distant, autour de lui. Ils se rapprochent ensuite progressivement. Quand l'élève au centre sent que les autres pénètrent dans sa bulle, que leur présence le gêne, il crie : « stop » et ouvre les yeux. On note la distance entre lui et les autres, puis un autre élève prend sa place au milieu.

– Proposer ensuite une variante de cet exercice, en introduisant la médiation d'un écran et d'une machine. Répartir les élèves par deux : l'un filme (avec une caméra, un smartphone), l'autre est filmé. Là encore, il s'agit de trouver la juste distance entre le filmeur et le filmé, tant pour le filmeur que pour le filmé. À quel moment le filmé est-il gêné par la présence de l'objectif ? Quand lui est-elle plus indifférente ? Qu'en est-il pour le filmeur ?

Comparer les résultats de ces deux exercices : notre « bulle » est-elle modifiée par l'introduction d'une médiation ? Quelle conclusion en tirer ?



« Peindre la solitude avec les couleurs de mon époque »¹

« La solitude est la photographie du monde moderne, pourtant surpeuplé. »
Michel Serres²

n°189 | juillet 2014

→ Demander aux élèves de réagir à cette remarque du philosophe Michel Serres, qui a apporté sa collaboration à *Notre peur de n'être*. Prendre la remarque de Michel Serres au pied de la lettre et proposer une image fixe dans l'espace qui rendrait compte de ce qu'il dit de la solitude. On peut aussi proposer de faire un montage photographique, en écho à sa déclaration.

→ En complément, lire l'extrait de *La Solitude* d'Anne de Malleray proposé en annexe n°3. Organiser un débat : en quoi notre époque est-elle atteinte d'« une épidémie de solitude » ? On insistera surtout sur les mutations sociales qui expliquent cette solitude que découvre l'homme moderne. L'individualisation de nos modes de vie, le délitement des structures sociales traditionnelles (la famille, la religion dont on rappellera l'étymologie, le travail) exposent l'individu à un nouveau sentiment de solitude.

→ Faire réaliser une *play-list* musicale autour de la solitude.

Hikikomori

Notre peur de n'être est d'abord issu d'une réalité que Fabrice Murgia qualifie de « documentaire » : son meilleur ami vit, depuis une dizaine d'années, reclus chez lui, limitant les contacts avec le monde extérieur à ceux qu'il peut établir par les machines. Ce phénomène de retrait du monde a d'abord été observé au Japon et y toucherait aujourd'hui entre 600 000 et un million de jeunes gens, les hikikomori. Face à la pression exercée par la société et par le système scolaire, ceux-ci préfèrent se retirer du monde réel et se replier sur une communauté virtuelle.

→ Écouter la lettre que Fabrice Murgia a écrite à son ami hikikomori (à partir de 23') et qu'il a lue lors d'une rencontre avec le public pendant l'hiver : www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Fabrice-Murgia-pour-Notre-peur-de-n-etre. Attention : ce document correspond à une étape de travail intermédiaire et ne figurera pas en tant que tel dans la création.

→ Demander aux élèves de mener des recherches sur les hikikomori. De nombreux sites internet et forums leur sont consacrés. On peut aussi partir de l'article de Marc Gozlan dans *Le Monde* : www.lemonde.fr/sciences/article/2012/06/07/des-cas-d-hikikomori-en-france_1714707_1650684.html

→ Le phénomène hikikomori nourrit l'art contemporain : on peut renvoyer au court-métrage *Shaking Tokyo*, de Bong Joon-ho, au manga *Bienvenue à la NHK* de Tatsuhiko Takimoto qui a donné naissance à un dessin animé, au film *Hikikomori, à l'écoute du silence* de Dorothée Lorang et David Beaudou et à la pièce de théâtre *Le Grenier* de Sakaté Yôji.

Solitudes en réseaux

→ Connexions, réseaux sociaux, toile d'araignée (*world wide web*), village global, IRL (*in real life*), *nerd*, *no life*, *Second Life*, *pseudo*, *avatar*, etc. Se demander ce que ces termes, nés de la culture internet, nous apprennent du rapport à l'autre et à soi qui peut se créer sur le net.

Internet s'offre comme un espace second, qui substitue sa dimension à celle du monde réel. L'individu numérique n'est plus rattaché à un espace physique, à un territoire : il s'intègre dans un réseau, un village global qu'il peut parcourir et dans lequel il peut vivre une vie seconde, à l'instar de ce que propose le jeu *Second Life*³. On pourra d'ailleurs renvoyer à la *Déclaration d'indépendance du cyber-espace* de John Perry Barlow (1996) :

Le cyberspace est constitué par des transactions, des relations, et par la pensée elle-même, déployée comme une onde stationnaire dans le réseau de nos communications. Notre monde est à la fois partout et nulle part, mais il n'est pas là où vivent les corps.

[...]

Vos notions juridiques de propriété, d'expression, d'identité, de mouvement et de circonstance ne s'appliquent pas à nous. Elles sont fondées sur la matière, et il n'y a pas de matière ici.

Nos identités n'ont pas de corps, ainsi, contrairement à vous, nous ne pouvons pas faire régner l'ordre par la contrainte physique

1. Note d'intention de Fabrice Murgia pour *Notre peur de n'être*.

2. Michel Serres dans un entretien à *Libération* (« *Petite Poucette* », la génération mutante, 3 septembre 2011).

3. Le spectacle de Fabrice Murgia *LIFE:RESET/Chronique d'une ville épuisée* fait d'ailleurs clairement référence au jeu *Second Life*.

En cela, l'espace virtuel est un espace de liberté qui permet de réduire les distances, les déplacements en agissant ensemble et souvent en temps réel. Il est aussi un espace d'action sur le réel : télétravail, site de recherche en coopération, conférences à distance.

Mais cette intégration au réseau passe par une coupure avec le monde réel, ce qui nous renvoie à la définition même de la solitude. L'individu connecté, pris entre son corps réel et son corps virtuel, est-il d'ailleurs encore un individu au sens étymologique du terme (« qu'on ne peut diviser ») ?

L'enfermement : entre aliénation et liberté

Peut-on trouver sa liberté dans l'enfermement et le retrait volontaire du monde ? Se couper des autres, est-ce se libérer ou s'aliéner à soi-même ?



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

→ Faire une recherche sur les formes de retrait du monde, volontaires ou subies. Demander aux élèves de constituer un album iconographique de ces solitaires.

On peut penser au prisonnier, au spéléologue, à l'astronaute, à l'ermite, au moine, au navigateur en solitaire. Par un travail sur l'iconographie, on pourra qualifier ces modes de retrait et la perception des usages qu'ils recouvrent : entre préparation physique du sportif et détachement mystique de l'ermite. La dimension sacrée apparaît dans ces expériences de retrait du monde. Mais la folie peut aussi constituer l'horizon du solitaire.

→ Proposer un travail autour des espaces de retraite : la cellule d'un moine, la tanière d'un animal en hibernation, la chambre d'un

hikikomori, la grotte d'un ermite. On pourra joindre à ce travail quelques œuvres de plasticiens : *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison* de Jeff Wall, *Le Terrier* de Gilles Barbier, *L'Ours* d'Abraham Poincheval et ses autres expériences d'emmurement. Certains textes littéraires pourront aussi venir nourrir ce travail : *Le Terrier* de Kafka ou les poètes du goulag.

On fera émerger les grandes tensions sur lesquelles se construisent ces espaces : espace vide/espace saturé, ouverture/clôture, etc.

→ Proposition plastique : « ma tanière ». Demander aux élèves d'imaginer leur tanière, l'espace dans lequel ils se réfugieront pour échapper au monde par un photomontage ou l'usage d'une palette graphique (2D/3D).

RETOUR VERS LE FUTUR

Notre peur de n'être nous invite aussi à réfléchir à notre rapport à l'enfance : l'hikikomori qui refuse d'affronter le monde ne souhaite-t-il pas rester un éternel enfant ? La figure de l'enfant est d'ailleurs présente à travers deux références de travail de Fabrice Murgia dans cette création : le film *Retour vers le futur* et l'essai de Michel Serres *Petite Poucette*.

| n°189 | juillet 2014 |

Retour au pays natal

Lors la rencontre organisée par le Festival d'Avignon le 30 janvier 2014, Fabrice Murgia évoque le film *Retour vers le futur II* de Robert Zemeckis (1989), dont des images apparaissent dans une séance de travail avec les comédiens (de 43' à 45') : www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Fabrice-Murgia-pour-Notre-peur-de-n-etre?autostart

→ Interroger le paradoxe temporel suggéré par le titre *Retour vers le futur*.

→ Consulter le synopsis de *Retour vers le futur II* : à quelles époques les deux opus se déroulent-t-il ? À quelles situations paradoxales l'adolescent est-il confronté par ses allers retours dans le temps ? Dans quelle mesure le spectateur d'aujourd'hui est-il lui-même confronté à une représentation paradoxale du temps ?

Au cours des deux films, le héros Marty McFly passe successivement de 1985 à 1955 puis à 2015. Il est d'abord confronté à ses parents adolescents puis à son propre fils adolescent dont il prend la place. C'est sa propre existence qui est mise en péril quand sa mère tombe

amoureuse de lui dans le premier épisode, et, plus généralement, la logique des générations qui est abolie. Dans le second opus, pour le spectateur de 2014, la représentation de 2015 ne relève plus de la science-fiction mais d'une vision passée du futur, une « illusion du futur » comme le formule Fabrice Murgia lors de la rencontre. Le dramaturge explique également que les technologies dites « nouvelles » n'ont plus rien de neuf et font désormais partie de notre quotidien. Les jeunes générations ne s'interrogent plus sur cette présence désormais banale.

L'article « *Retour vers le futur II* : tout ce que le film avait prédit (ou pas) » de Boris Manenti pourra donner lieu à un échange complémentaire autour de ces questions.



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

→ Faire un lien avec le titre *Notre peur de n'être* et les titres et résumés d'autres créations de Fabrice Murgia : *Exils*, *LIFE:RESET/Chronique d'une ville épuisée*. On se reportera à la biographie de Fabrice Murgia sur le site www.theatre-contemporain.net

L'enfance est le lieu du refuge et du passé. Elle peut être associée à une peur de la disparition, de l'exil. Le retour au point d'origine implique en effet d'envisager un temps d'avant notre naissance. La peur de ne pas « naître » suppose également une vision à rebours du temps, qui s'oppose à la peur de mourir, mais, dans les deux cas, cette peur nous confronte à notre propre disparition ou à notre exil du monde. Le regard vers le futur peut engendrer « la peur de n'être » : les inquiétudes générées par le progrès et les menaces que les nouvelles technologies feraient peser sur les individus peuvent nous donner le sentiment de ne plus être en lien avec le monde réel.

→ Imaginer la manière d'incarner un corps d'enfant dans un corps d'adulte.

L'acteur Michael J. Fox est né en 1961 et avait 24 ans lorsqu'il a interprété l'adolescent Marty. D'autres films mettent en scène des adultes retournant dans leur passé et revivant leur adolescence dans leur peau et avec leur expérience d'adulte : *Peggy Sue s'est mariée* de F. F. Coppola (1986) ou sa reprise française *Camille redouble* de Noémie Lvovsky (2011). Les bandes annonces de ces films pourront également être exploitées pour réfléchir à la coexistence dans un même corps de l'adolescent et de l'adulte.

→ **Exercice de plateau : investir son corps d'enfant. Posture, démarche, voix, accessoires : comment suggérer une version plus jeune de soi ?**

Petite Poucette : enfanter l'avenir

Dans la note d'intention de *Notre peur de n'être* (annexe n° 4), Fabrice Murgia précise qu'il souhaite envisager les « nouvelles » technologies comme un espoir. C'est dans cette perspective qu'il cite *Petite Poucette* du philosophe Michel Serres (2012) comme texte de référence.

Nouveaux temps

→ Observer la couverture et lire la 4^e de couverture de *Petite Poucette* (cf. annexe n° 5). Identifier les éléments qui traduisent une crise et une modification décisives de nos sociétés, d'une part ; ceux qui manifestent une manière positive d'envisager l'avenir, d'autre part.

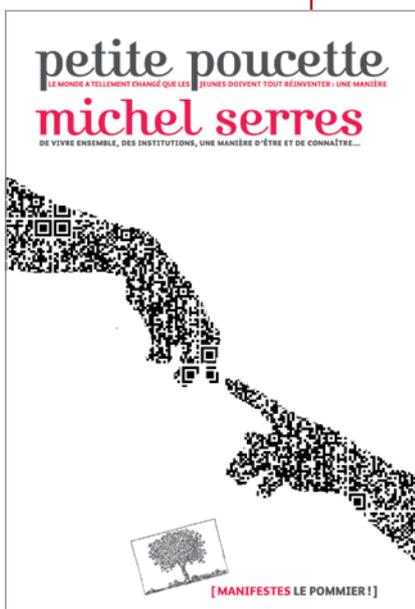
Les sociétés occidentales ont connu trois grandes étapes : passage de l'oral à l'écrit, puis à l'imprimé, enfin au numérique. Ces changements sont associés aux termes de « crise », « révolution », « mutation ».

L'auteur vise une « utopie », traduite par l'usage du futur, la volonté de « mettre en œuvre » une « nouvelle ère » et de « réinventer » le monde. Ce renouveau est marqué par la répétition du qualificatif « nouvel ». Il est incarné par un « nouvel humain », *Petite Poucette*, et de nouvelles relations intergénérationnelles symbolisées par les mains tendues représentées sur la couverture.

L'adjectif et le diminutif « -ette » du nom *Petite Poucette* suggèrent l'enfance et la jeunesse, une nouvelle génération d'individus pourvus de nouvelles capacités. L'agilité du « pouce » pour rédiger des SMS symbolise la manière dont cette nouvelle génération s'approprie les technologies numériques avec « maestria ».

→ L'expression « *Petite Poucette* » fait penser au conte de Perrault *Le Petit Poucet*. Résumer rapidement le conte de Perrault : quels sont les atouts et caractéristiques du héros que l'on pourrait attribuer à *Petite Poucette* ?

On pourra s'appuyer sur les illustrations de Gustave Doré, mises en lignes sur le site de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/contes/index.htm>. Le héros de Perrault se caractérise par son innocence, son intelligence, son esprit de solidarité. Personnage le plus jeune et le plus petit de la famille, il ferme initialement la marche. Mais, grâce aux petits cailloux qu'il a semés, il guide ensuite ses frères et sœurs plus âgés, inversant le temps et le rôle des générations et abolissant le sort fatal qui leur était destiné. Le Petit Poucet, en se repérant dans l'espace sauvage de la forêt du Moyen Âge, modifie le cours du temps.



Nouveaux espaces

→ Lire un extrait de *Petite Poucette* (annexe n° 5) et/ou écouter l'extrait d'entretiens donnés par Michel Serres, repris et commentés par Fabrice Murgia lors de la rencontre du 14 janvier 2014 (de 47' à 59') : www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Fabrice-Murgia-pour-Notre-peur-de-n-etre?autostart. Se demander quels sont les nouveaux espaces générés par les réseaux et technologies numériques et en quoi ils modifient notre rapport au monde et aux autres.

Nous n'habitons plus dans le même espace que nos parents. Nous vivions dans un espace d'Euclide dans lequel les hommes étaient repérés par une adresse liée à un espace et une position. C'est cette position qui permettait au pouvoir d'exercer son autorité sur les individus. Cette adresse déterminait donc l'ordre dans

lequel les hommes vivaient et les rapports qu'ils entretenaient entre eux. Aujourd'hui, notre adresse est une adresse numérique et non spatiale. Ce nouvel espace topologique est sans distance. Il s'agit d'un espace de non droit car les formes d'autorité traditionnelles ne peuvent s'y exercer. C'est aussi un espace utopique où des individus peuvent recréer des communautés à tout instant indépendantes des anciens États-nations, selon une nouvelle forme de démocratie.

→ Exercice plateau/vidéo : « le Petit Poucet moderne ». Effectuer une projection murale de *google street view* : pendant qu'une personne se déplace dans l'espace virtuel à partir de l'ordinateur, une autre adapte ses déplacements (direction, vitesse, actions) à l'espace ainsi projeté à l'écran. Les élèves s'exerceront ainsi à trouver leur rythme et leur place dans un espace virtuel.

CORPS HYBRIDES

Petite Poucette est reliée à la machine par son pouce. En quoi le corps est-il modifié par ce rapport nouveau à la technologie ? Qu'est-ce que la présence croissante des écrans et des outils numériques transforme-t-elle du fait théâtral ?

Le corps-machine

Les écrans et les nouveaux appareils de communication sont autant d'extensions de notre cerveau qui en modifient le fonctionnement. Cette hybridation pourrait s'assimiler à une greffe entre le corps organique et la machine, aboutissant à la génération d'un corps mutant.

→ Rechercher dans les arts visuels des œuvres ou des artistes qui ont travaillé à l'hybridation du corps et de la machine. Le travail de la plasticienne Orlan et le mouvement du *body art*, l'œuvre *Da Vinci* du vidéaste Yuri Ancarani présentée à la Biennale de Venise en 2013, les œuvres filmiques de David Cronenberg (*Videodrome*, *Crash*, *Existenz*), James Cameron (*Terminator*, *Avatar*) ou plus récemment le film *Her* de Spike Jonze questionnent les modifications corporelles et le possible développement d'un corps hybride. Quelles visions s'en dégagent ?

Le corps hybridé est avant tout un corps spectaculaire, qui se donne à voir, s'expose, se montre. S'écartant de la norme biologique, il peut paraître monstrueux, difforme, anormal ou sublime. Il s'agit également d'un corps virtuel, en cela qu'il explore de nouvelles possibilités. Les selfs-

hybridations d'Orlan exploitent les techniques d'imagerie virtuelle pour modifier son corps et poursuivre une démarche d'auto-engendrement utopique. Ce corps s'apparente alors à une réalité augmentée, comme nous l'offre le monde digital. Les prothèses mécaniques qui appareillent les accidentés de la route dans *Crash* ou l'avatar dans lequel l'esprit du héros est transféré dans le film éponyme de Cameron permettent d'envisager une mutation du vivant et la création d'êtres améliorés, « augmentés ». Celle-ci peut également constituer une sorte de menace, l'esprit humain fusionnant avec la machine au point d'être absorbé par elle : que reste-t-il d'humain quand les écrans (*Videodrome*) ou les jeux vidéos (*Existenz*) ont tout absorbé ? Enfin, la machine peut venir au secours d'une humanité menacée d'extermination par les machines : cette alliance est tout l'enjeu de *Terminator*.

On pourra, pour élargir ce travail, renvoyer les élèves aux personnages d'Arcimboldo, par une recherche ou un exposé.

→ Exercice plateau/vidéo : inventer un corps virtuel en exploitant un accessoire, une projection vidéo, plusieurs corps.

La scène hybride : la scène et les écrans

La scène éclatée

Depuis *La Terre cabrée* de Meyerhold (1923), qui voit pour la première fois l'utilisation d'images projetées au théâtre, les écrans se sont répandus sur la scène contemporaine.

→ **Faire un travail de recherche sur l'utilisation de la vidéo, des machines et des écrans dans le théâtre de Franck Castorf, Ivo van Hove, Guy Cassiers (voir *Wolfskers*, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille/Festival d'Avignon, collection « Pièce (dé)montée », n° 52, 2008 : http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/wolfskers_total.pdf), Denis Merleau, Simon McBurney, Heiner Goebbels ou encore Markus Örn.** On pourra à cet effet consulter la rubrique « archives » du site du Festival d'Avignon. Qu'est-ce que la présence d'écrans modifie au fait théâtral ?

→ **Mener le même travail à partir des vidéos des précédentes créations de Fabrice Murgia que l'on trouvera sur le site www.theatre-contemporain.net**

La présence d'écrans sur scène permet d'abord d'élargir les limites du visible. En effet, l'utilisation de caméras qui enregistrent en direct et projettent les visages des comédiens permet ainsi des gros plans sur des détails

habituellement perdus pour le spectateur de théâtre. L'écran permet aussi un éclatement de l'espace de la représentation. Il donne corps au hors-scène, en rendant présent sur la scène un espace qui lui est pourtant extérieur et permet de diffracter les points de vue sur un même évènement. Enfin, l'écran change le rapport au comédien. Le théâtre, art de la présence du corps de l'acteur, s'ouvre aussi à son image. Certains metteurs en scène, comme Heiner Goebbels dans *Stifters Dinge*, sont même allés jusqu'à substituer des machines aux acteurs.

Expérimentations scéniques

→ **Exercice plateau/vidéo avec une caméra et un vidéoprojecteur : « être ou n'être pas là ».** Demander aux élèves, par un travail sur le son ou l'image (vidéo, projection), de manifester leur présence sur scène sans être présent physiquement.

→ **Dialogue avec la machine : exercice de conversation avec Siri®, ou autres systèmes d'assistance vocale.** On pourra se reporter aux expérimentations menées par les comédiens de Fabrice Murgia, dont des extraits ont été présentés lors de la rencontre au Festival d'Avignon : www.theatre-vidéo.net/video/Rencontre-avec-Fabrice-Murgia-pour-Notre-peur-de-n-etre?autostart



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

Après la représentation

Pistes de travail

En ligne :

– Jeunes critiques en Avignon :

www.theatre-video.net/videos/contact/Jeunes-critiques-en-Avignon?s=2013-2014&list

– *Notre peur de n'être* est visible sur Culturebox jusqu'au 24 janvier 2015 :

<http://culturebox.francetvinfo.fr/festivals/festival-davignon-in-off/notre-peur-de-netre-de-murgia-au-festival-avignon-2014-159511>

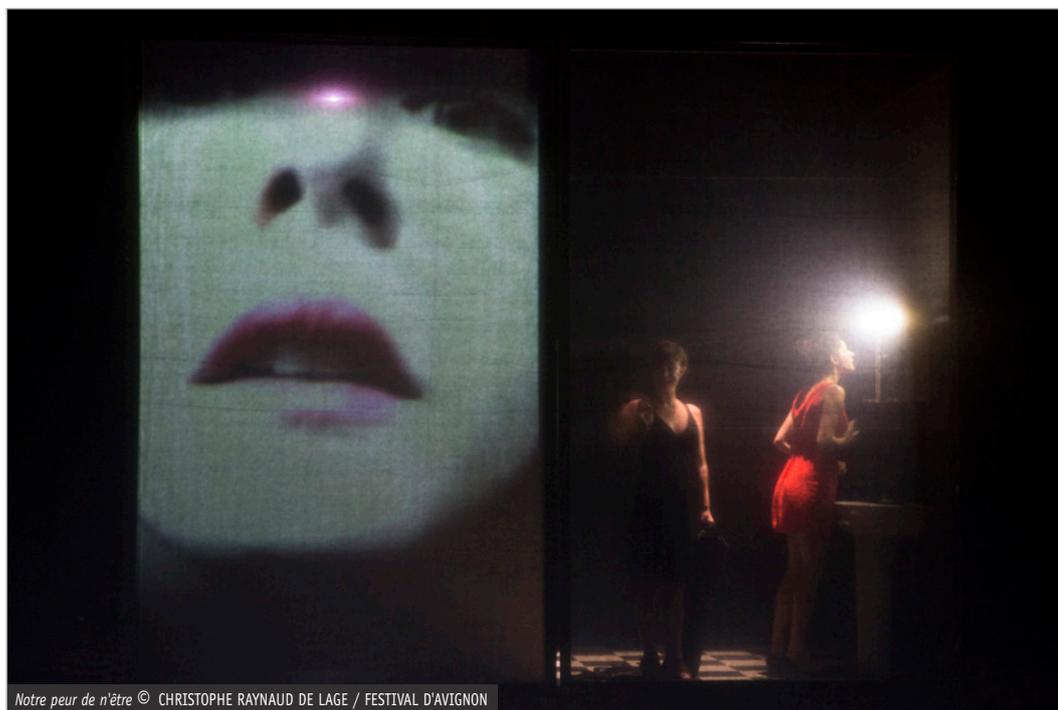
POUR ENTRER DANS LA REMÉMORATION DU SPECTACLE

→ Fabrice Murgia déclare que, lorsqu'il écrit un spectacle, il se le représente par un graphique qui dessine la ligne des émotions par lesquelles il veut faire passer les spectateurs. Demander aux élèves de réaliser un « baromètre » de leurs émotions durant la représentation. Chaque point du graphique doit associer une émotion et un moment du spectacle. On peut éventuellement partir de photographies (cf. annexe n° 6) et demander aux élèves de les associer à des émotions qu'ils ont ressenties.

→ Répartir les élèves en groupes et leur demander de choisir un des personnages

de la pièce. Chaque membre de chaque groupe devra, à tour de rôle, reconstruire un « éclat » du personnage par des éléments qui lui étaient associés dans la représentation : une posture, une bribe de dialogue, un son, une musique, un objet.

→ Afin de cerner les écarts et les similitudes entre l'attente des élèves et la représentation, leur demander de choisir une phrase ou un mot de la note d'intention (cf. annexe n° 4) et de l'associer à une photographie du spectacle (cf. annexe n° 6).



NOUVELLES ÉCRITURES = INNOVATION/TRADITION

Le spectacle de Fabrice Murgia semble se construire sur une machinerie sophistiquée qui exploite sur scène les technologies et les outils les plus modernes. En même temps, la pièce ne les remet-elle pas aussi en question ?

| n°189 | juillet 2014 |

Architecture

→ **Se remémorer les trois temps autour desquels s'organise le spectacle. Décrire précisément ces moments en fonction des dispositifs narratifs, dialogiques, scénographiques et vidéo retenus par Fabrice Murgia, par exemple à l'aide de croquis.**

Les trois temps qui structurent le spectacle correspondent chacun à un « chapitre », dont les titres sont vidéoprojetés :

- chapitre 1 : « l'obligation de soi » ;
- chapitre 2 : « le besoin de l'autre » ;
- chapitre 3 : « la nécessité d'un monde ».

Chaque chapitre s'organise en fonction d'un dispositif narratif et scénographique différent :

- chapitre 1 : un voile tendu sur le cadre de scène s'intercale entre les acteurs et les spectateurs. Celui-ci sert de support à la projection d'images, de gros plans sur les comédiens. La narration est assurée par deux narratrices et les personnages évoluent chacun dans des espaces différents ;
- chapitre 2 : le voile disparaît ; il est

remplacé par un écran qui occupe la moitié supérieure de la scène. Les narratrices, bien que toujours présentes, s'effacent progressivement pour laisser les personnages se rencontrer et dialoguer. Les images diffusées sur l'écran sont filmées par l'un des personnages, le fils ;

- chapitre 3 : les narratrices ne sont plus présentes qu'en voix off. Il n'y a plus d'images vidéo, ni d'écran.

→ **Interroger avec les élèves le sens que peut avoir cette évolution des choix scéniques.**

La pièce est structurée par l'évolution des dispositifs scénographiques liés à l'image. Le parcours ainsi dessiné est celui d'un retour à la communauté, qui naît d'abord d'une réappropriation de soi. C'est aussi celui d'un retour au corps et à une appréhension directe de celui-ci : tous les processus de médiation (écrans, machines, vidéos, narratrices) disparaissent peu à peu.

Théâtre et images

Notre peur de n'être est un spectacle théâtral qui s'appuie sur des images et qui en génère. Les images offertes au spectateur n'aboutissent-elles pas à un effacement du corps de l'acteur ou bien, au contraire, la profusion des images ne permet-elle pas de renforcer la présence matérielle des corps sur le plateau ? L'écriture picturale et cinématographique de Fabrice Murgia, par son éloignement apparent du théâtre, fait ressurgir au théâtre ce qui le fonde.



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

De l'héritage classique à la culture pop

→ **Dans un dialogue libre, interroger les élèves sur les images et les sons qui leur restent en mémoire. Les décrire le plus précisément possible et les noter au tableau.**

→ **Proposer ensuite aux élèves de comparer des photographies du spectacle (cf. annexe n° 6) et deux tableaux issus de la peinture classique : *La Lettre d'amour* de Vermeer et *La Madeleine à la veilleuse* de Georges de la Tour, par exemple. Que constatent-ils ?**

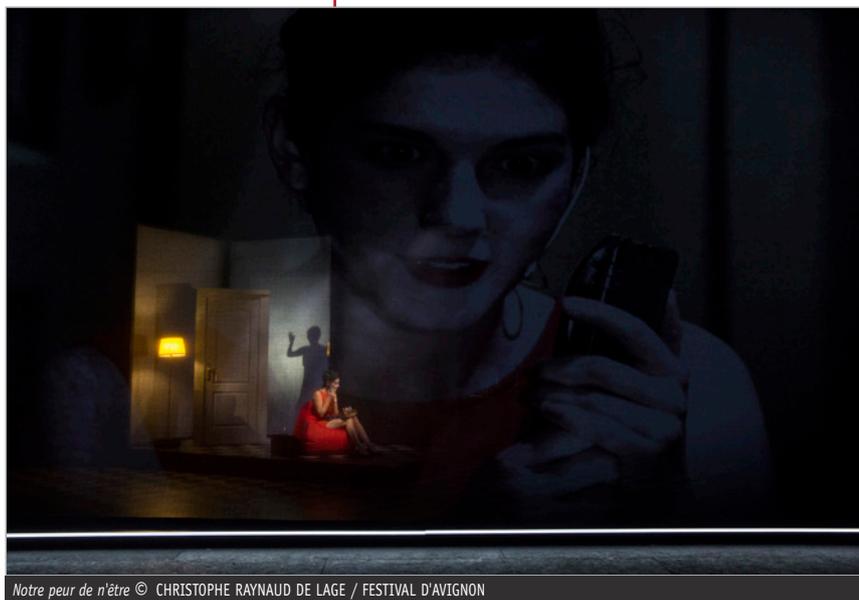
La scénographie du spectacle peut évoquer un certain nombre de principes picturaux classiques. Le dallage noir et blanc et les portes disposées sur le plateau créent une forme de perspective : la profondeur de la scène est suggérée comme elle peut l'être dans un tableau construit selon les lois de la perspective. De plus, les jeux d'ombres et de lumières peuvent évoquer le travail de clair-obscur dans la peinture classique, qui produit des effets de profondeur mais suscite aussi

une forme de tension. Enfin, l'agencement de couleurs, le noir, le blanc et le rouge, contribue lui aussi à structurer l'espace et à mettre en exergue des figures : une robe, un bouquet, une paire de chaussures, un espace vide, un visage. Le spectateur est ainsi conduit à porter son intérêt sur des détails significatifs.

→ **Reconstituer la bande-son du spectacle. Quel type de références Fabrice Murgia a-t-il choisi de convoquer sur scène⁴ ?**

Notre peur de n'être s'appuie également sur des références à la culture populaire, en particulier la chanson. Les titres *No more shall we part* de Nick Cave (2001), *Il ragazzo della via Gluck* interprété par Adriano Celentano (1966) ou *Daydream* du groupe The Wallace Collection (1969) sont tous trois des ballades sentimentales ou nostalgiques et des airs populaires d'époques variées.

Ainsi, la chanson, qui relève d'une culture de masse mondialement partagée, peut s'apparenter à la résurgence de figures picturales classiques intégrées à la mémoire collective ou au travail cinématographique de la mise en scène.



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

→ **De Vermeer à la pop italienne : interroger ce choix.**

Cette création puise dans plusieurs sources d'inspiration et de cultures qui pourraient apparaître incompatibles (culture classique/culture de masse). Cette « confrontation » semble caractériser un certain nombre de créations qui « recyclent » à leur façon des références culturelles.

→ **Demander aux élèves de choisir des images (tableaux, photogrammes de films) dont l'univers visuel pourrait s'apparenter à celui de la pièce.**

De la scène aux écrans

→ **Relever les éléments qui éloignent la scénographie du théâtre traditionnel et l'apparentent à une sorte de montage d'images ; repérer les multiples manières de suggérer la présence d'écrans et de transformer les corps des comédiens en images. Pour cela, demander aux élèves, par groupe, de rendre compte, par un travail plastique, des différents écrans utilisés au cours des trois chapitres. Ils pourront utiliser une feuille blanche pour dessiner ce qui se passe au plateau et, à l'aide de feuilles de papier calque, reproduire les différents écrans que Murgia interpose entre le plateau et le spectateur.**

La mise en scène multiplie les écrans de toutes tailles :

- écran de tulle dont le statut est encore surligné par un encadrement lumineux ;
- cadres divers qui constituent autant de cadres dans le cadre : encadrement de portes, carrés de lumière découpés au sol, projection des images vidéo tournées par l'hikikomori sur un écran au format cinémascope dans la deuxième partie.

Un certain nombre d'effets s'apparentent également à la technique cinématographique :

- des fondus au noir séparent les différentes parties ;
- les commentaires des anges gardiens s'apparentent à des sortes de voix off ;
- surtout, la dramaturgie est conçue comme un montage cinématographique, proposant un assemblage d'images dans le temps et l'espace : les images filmées mêlent différentes échelles de plan (du plan large de la scène au gros plan de visages dans la première partie, au très gros plan dans la seconde) ; les différentes scènes qui surgissent et disparaissent dans le noir du plateau font se rencontrer et s'associer les différents personnages selon le principe du montage alterné ou parallèle.

Le spectateur est ainsi plongé dans un bain d'images qui le coupe de toute forme de sensation immédiate et le transforme en rêveur éveillé.

De la même manière, les personnages semblent coupés de leur expérience, condamnés à la solitude : Sarah doit s'enregistrer sur son dictaphone pour éprouver ce qu'elle vit et s'en convaincre ; l'hikikomori utilise sa caméra comme une armure ; le veuf dialogue avec la voix artificielle de son téléphone portable.

Cependant, *Notre peur de n'être* ne se contente pas d'enregistrer un processus angoissant de dissolution de l'être ; il propose, au contraire, un retour au corps, une possible et douloureuse

4. Visible à 6'29 dans la version enregistrée du spectacle disponible sur Culturebox jusqu'au 24 janvier 2015.

confrontation au monde, un rappel de « la nécessité d'un monde », titre de la troisième partie.

Des écrans à la scène

→ **En reprenant la structure de la pièce en chapitres, identifier ce qui rend les corps de plus en plus présents et tangibles sur scène et nous rappelle l'expérience collective et humaine que constitue la représentation théâtrale.**

Le retour au théâtre passe par celui des corps. Rappelons la disparition progressive des écrans qui constituaient un frein à la vision directe des corps par les spectateurs : disparition de l'écran de tulle situé au premier plan puis de l'écran de projection situé en fond de scène. Les corps se matérialisent d'autant plus qu'ils sont d'abord filmés en plans fixes par une caméra inerte qui prend vie dans la seconde partie puisque c'est l'hikikomori qui la porte et la déplace. Cette nouvelle manière de s'approcher des corps permet également d'ouvrir l'espace de circulation et de rencontre, au point que Sarah et l'hikikomori s'échappent du plateau pour une course-poursuite dans la ville.

Ajoutons que les narrateurs s'effacent dans la seconde partie pour finalement disparaître dans la dernière : la vie se vit plutôt qu'elle ne se raconte. Alors même que les personnages ne s'adressent jamais directement les uns aux autres dans la première partie, dans la seconde s'esquissent des rapprochements, des contacts, une forme d'interlocution qui implique le spectateur dans le monologue que l'hikikomori adresse au public. L'importance accordée aux voix va dans le même sens : le spectacle explore leur texture, leur rythmique (accélération, lenteur, répétitions),

leurs modulations (du cri au chuchotement en passant par le chant), leur entremêlement dans un traitement quasi musical.

Le spectateur a donc de plus en plus le sentiment d'être au théâtre et de vivre cette expérience utopique d'un monde où les hommes réussiraient à nouveau à être ensemble.

→ **La production des images et le passage d'une séquence à l'autre, d'un espace à l'autre, dans le premier chapitre, peut avoir, pour le spectateur, un caractère un peu magique : les personnages apparaissent, puis disparaissent, comme par magie. Demander aux élèves de se mettre dans la peau d'un régisseur et d'imaginer les solutions techniques qui ont permis de représenter, au début du spectacle, trois lieux successifs. On pourra les inviter à se reporter au synopsis proposé en annexe n° 7 qui propose un déroulé de cette séquence.**

→ **Faire des recherches sur les « trucs » des magiciens. Quels éléments Fabrice Murgia a-t-il pu réutiliser ? Comment le spectacle nous dévoile-t-il ces « trucs » comme si nous étions en coulisses ?**

On notera :

- les « portes », qui circulent dans le décor, pouvant rappeler les coffres des magiciens dans lesquels ils font apparaître et disparaître un assistant ou un spectateur volontaire ;
- l'un des techniciens, habillé en noir pour déplacer le décor tout en restant invisible, qui apparaît en pleine lumière à la fin de la seconde partie ;
- les caméras invisibles de la première partie qui laissent place à la caméra bien visible que l'hikikomori porte sur l'épaule ;
- les enregistrements de Sarah sur son dictaphone, qui produisent un son de moins bonne qualité que celui saisi par les micros haute-fidélité et qui signalent la présence de l'outil.

Ainsi, si le spectacle s'appuie sur les outils contemporains (micro HF, caméras, vidéoprojecteurs) et semble participer aux flux d'images qui caractérisent notre société moderne, il recourt finalement à des outils simples qui rappellent le caractère concret et artisanal de la création théâtrale.



Des images et des mots

Le spectacle de Murgia ne se construit pas dans un processus d'écriture traditionnel. Le texte et le spectacle naissent du travail du plateau. En retour, cela pose la question de la trace et de la mémoire de ce type d'écriture.

→ **Interroger les élèves sur la manière de garder une trace « écrite » de ce spectacle : à quelles difficultés particulières se heurterait un éditeur qui souhaiterait éditer un livre à partir de *Notre peur de n'être* ? À partir du synopsis de la séquence du début du spectacle, se demander ce qui poserait problème dans le passage à l'écriture. Il s'agira d'aider les élèves à percevoir que ce type de création relève d'une « notation » qui ne peut se calquer sur les découpages de l'écriture classique en actes, scènes et didascalies.**

Dans une écriture comme celle de Fabrice Murgia, le spectacle s'écrit au plateau, avec les moyens du plateau. Il ne naît pas d'un texte que la mise en scène vient déployer sur l'espace de la scène. En cela, il s'inscrit dans ce que Bruno Tackels appelle « les écritures de plateau ». Le livre, si livre il y a, ne peut venir qu'en conclusion de ce processus de création, comme une trace imparfaite et incomplète. L'utilisation du mot « chapitre » dans le spectacle est d'ailleurs peut-être le signe que, dans le système dramaturgique de Fabrice Murgia, l'espace du plateau est pensé comme une page sur laquelle viennent se déployer les signes théâtraux.

De fait, l'écriture théâtrale traditionnelle peut sembler bien pauvre pour rendre compte d'un spectacle comme celui de Fabrice Murgia. Le texte peut prendre en charge sans difficulté les dialogues et toutes les paroles prononcées sur la scène. Mais comment rendre compte des vidéos, des images, des sons, des dispositifs scéniques ? Le texte théâtral traditionnel ne dispose que du recours à la didascalie pour dire tout ce qui, dans un spectacle, excède le texte. De plus, la construction du plateau en espaces simultanés pose la question de la prise en charge de cette simultanéité dans un espace textuel qui, bien souvent, ne peut fonctionner que sous le régime de la linéarité.

→ **Faire imaginer aux élèves un support (par exemple un livre) qui permettrait de rendre compte du spectacle dans sa totalité. On pourra leur proposer différentes sortes de papiers (blanc, calque, etc.) de différents formats et des photographies du spectacle déjà**

imprimées (cf. annexe n° 6). Toutes les pistes seront possibles (exploration de la page comme un espace, recours au dessin, etc.).

→ **Proposer le même exercice avec un support numérique : qu'autorise le numérique par rapport à l'écrit ?**

Le format numérique permet d'inscrire sur un même espace des images, des vidéos, des sons et du texte. Il permet aussi, par le recours aux fenêtres et aux liens hypertexte, de faire exister des espaces simultanés. Selon le temps que la classe pourra y consacrer, un livre numérique multimédia serait peut-être la trace la plus fidèle du spectacle.

→ **Comparer avec le dispositif de notation personnel qu'utilise Fabrice Murgia (cf. annexe n° 8).**

→ **Pour aller plus loin, proposer de découvrir des expériences d'écritures à partir du support numérique.**

On peut renvoyer les élèves aux questionnaires proposés à des auteurs de théâtre contemporains lors d'une « sonde » sur les mutations de l'écriture menée à La Chartreuse-CNES en janvier 2008. Il s'agissait d'interroger l'influence du numérique sur les pratiques d'écriture⁵.

→ **Pour aller plus loin également, proposer de feuilleter certains ouvrages de théâtre contemporain qui s'attachent à modifier l'expérience de lecture et à l'adapter à l'expérience scénique.**

On pourra puiser dans les ouvrages de Noëlle Renaude⁶ aux Éditions théâtrales, aux ouvrages de Sonia Chiambretto chez Actes Sud (pour le travail sur la page comme espace et l'utilisation de pictogrammes) ou encore aux éditions des pièces de Cyril Teste éditées dans la collection Scéen, qui mêlent dessins, papiers calques et textes.

5. www.chartreuse.org/sondes?r=71
Les sondes > 01#08 Les mutations de l'écrit
> Le questionnaire.

6. Voir le dossier pédagogique
Ceux qui partent à l'aventure
de Noëlle Renaude, mise en scène
de Renaud-Marie Leblanc,
coll. « Pièce (dé)montée », n° 32,
Canopé - CRDP de l'académie d'Aix-
Marseille, 2008 : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=ceux-qui-partent-a-l-aventure>

COMME UN IMMENSE RÉSEAU...

En poursuivant la réflexion engagée dans ses précédents spectacles sur les nouvelles technologies, Fabrice Murgia interroge dans *Notre peur de n'être* la notion même de réseau : comment se relier à l'autre ? Comment se parler ?

| n°189 | juillet 2014 |

« Les didascalies de ma vie » : comment créer un réseau dialogique ?



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

Les voix des autres

→ La pièce bruisse de voix multiples qui accompagnent les voix des personnages. Recenser les voix présentes sur scène.

On peut relever : les narratrices, dont la présence accompagne les personnages, les voix issues des machines (téléphone, dictaphone), mais aussi les chansons qui résonnent sur scène et la voix de la femme disparue du veuf.

→ Demander aux élèves d'enregistrer un teaser sonore du spectacle. À charge pour eux de reproduire, de collecter ou de récupérer des sons (chansons, voix de leur téléphone, etc.). Proposer une séquence de 1'30 qui rende compte pour eux de l'évolution du rapport à la voix dans le spectacle.

→ Analyser le rôle joué par les voix des machines (dictaphone de Sarah et téléphone du veuf).

Ces voix modifient le rapport des personnages au réel ; elles aussi font écran.

Le dictaphone de Sarah lui permet de s'assurer de sa propre existence et de jouer à l'avance le film de sa vie, comme lorsqu'elle répète son entretien d'embauche, cherchant la formule et la tonalité les plus justes.

Le téléphone du veuf est son seul interlocuteur dans le premier tableau. Dans le premier chapitre, les machines sont les seuls interlocuteurs visibles sur scène de nos personnages.

Tous les personnages sont donc, d'une manière ou d'une autre, entourés de voix qui les conditionnent et altèrent leur rapport au réel.

Trouver sa voix

→ Tous les personnages essaient de se libérer de ces voix qui les empêchent de naître à eux-mêmes. Analyser comment les personnages accèdent peu à peu à une voix personnelle ; voir comment la mise en scène fait sentir cela, par les variations d'adresse et les modalités du dialogue notamment.

C'est d'abord la disparition progressive des narratrices dans le second chapitre qui permet aux personnages de faire entendre leur propre voix. Le second chapitre retrouve un système dialogique traditionnel : les personnages dialoguent les uns avec les autres, même si certaines « perturbations » sont encore présentes :

– à la fin du chapitre 2, le veuf congédie la narratrice d'un « ta gueule » retentissant. Les narratrices sortent alors du champ, et n'existent plus que comme voix off ;

– juste après, c'est l'hikikomori qui prend la parole, d'abord pour reprocher à sa mère d'avoir fait de lui « l'otage de son paraître » puis pour faire enfin entendre sa voix, dans un monologue en adresse public ;

– lors du dernier tableau, Sarah accroche ses dictaphones dans la forêt.

Focus sur des personnages : les narratrices

→ Demander aux élèves de donner un nom aux narratrices, qui témoigneraient de leur fonction sur scène. D'ailleurs, sont-elles, selon eux, des personnages ?

Fantômes, consciences, anges gardiens, avatars, doubles, voix off, les narratrices sont des passeuses entre l'univers de la fiction et l'univers du spectateur.

Elles appartiennent à l'univers de la fiction puisqu'elles évoluent au milieu des personnages, s'adressant parfois à eux et allant même jusqu'à les toucher ou les caresser.

Mais elles évoluent dans cet espace comme des fantômes, des êtres visibles du seul spectateur, auquel elles s'adressent. Leur robes noires les fondent d'ailleurs dans l'obscurité du décor, comme si seule comptait leur voix. Sont-elles des personnages ou se contentent-elles de mettre en voix ce qui pourrait être des didascalies ? Leur présence est certainement à lier aux « chapitres » voulus par Fabrice Murgia : dans un spectacle conçu comme un livre d'images, elles sont, sur scène, l'équivalent de la voix d'un conteur, qui nous introduit dans la fiction et qui la déploie.

→ Demander aux élèves de choisir une scène de la pièce où les narratrices étaient présentes. On pourra s'appuyer sur le synopsis du début du spectacle. Demander de la réécrire et de la jouer de trois manières :

- telle qu'elle était dans la pièce : on conservera alors les narratrices ;
- telle qu'elle était dans la pièce, mais en supprimant les narratrices : que reste-t-il pour le spectateur ?
- en supprimant les narratrices, mais en essayant d'insérer, par un moyen de leur choix, les informations et les commentaires qu'elles donnaient. De quels moyens scéniques dispose-t-on ? On sera attentifs à essayer de varier les dispositifs retenus (monologue, commentaire pris en charge par les personnages eux-mêmes, sous-titres, etc.).

Par leur présence, le mode de représentation bascule, de la représentation à la narration : non plus l'imitation d'une action par des personnages agissant, mais un récit pris en charge par une voix narrative. De fait, durant le

premier chapitre, les personnages sont souvent saisis dans leur intimité, dans une temporalité vide de toute action. Nous les regardons au travers du récit de la narratrice qui les accompagne. Quand des scènes sont jouées (l'anniversaire de Sarah, sa demande de prêt à la banque), les narratrices nous permettent d'accéder à l'envers de la scène (intériorité des personnages par exemple) qu'il serait difficile de rendre sans leur présence.

→ Demander aux élèves, par groupe de deux, de proposer un « tableau figé » d'un moment du spectacle. Ils devront choisir un moment de « relation » entre un des personnages et la narratrice qui l'accompagne. À partir des propositions des élèves, on analysera les contacts, notamment physiques, les modes de relations des personnages et des narratrices, la manière dont ils se situent dans l'espace l'un par rapport à l'autre. Puis synthétiser : quelles sont les fonctions de ces personnages ?

Les narratrices sont en surplomb des personnages : elles commentent, telles des narrateurs omniscients dans le roman réaliste, leurs actions et émettent des jugements sur leur conduite. Elles semblent tout connaître d'eux et agissent parfois comme des doubles des personnages auxquels elles sont attachées, manifestant une forme de compassion. Mais elles font aussi peser sur eux une autorité : elles les manipulent comme des marionnettes, leur donnent des ordres et semblent tout connaître de leur avenir. En ce sens, ne sont-elles pas l'incarnation d'une forme de transcendance ?

→ Organiser une discussion sur ce que leur présence modifie pour le spectateur.

La voix des narratrices agit comme la légende d'une image : elle influe la perception qu'on peut avoir des personnages. Par la médiation de leur regard, Gina est une « madone », son fils, « un paresseux ». Elles ont pour fonction de commenter, orienter et focaliser le sens que les spectateurs peuvent ou doivent percevoir. Leur présence agit d'ailleurs comme celle des images vidéo présentes dans le premier chapitre : elle creuse l'image théâtrale. En effet, leurs récits sont l'équivalent des gros plans filmiques sur les personnages, nous permettant d'accéder à ce qui serait normalement moins visible. Mais, comme les images du premier chapitre, nous ne connaissons pas leur source : qui sont-elles ? D'où tirent-elles ce savoir ?



→ Pour aller plus loin, faire une recherche sur des auteurs ou des réalisateurs qui ont utilisé des dispositifs narratifs.

On peut évidemment penser au théâtre de Brecht qui opère ce passage du théâtre dramatique au théâtre épique, celui du récit. Les pièces de Peter Handke mettent en scène des personnages

qui se font narrateurs de leur propre vie. Pour l'utilisation de sous-titres ou de voix off, on pourra chercher du côté de *Purgatorio* de Romeo Castellucci⁷. Enfin, au cinéma, on pourra renvoyer les élèves aux *Ailes du désir* de Wim Wenders, qui met en scène deux anges gardiens, qui ne sont pas sans évoquer les narratrices de Murgia.

Une dramaturgie du réseau

Hyperliens

→ Chercher des motifs, des situations, des objets qui réapparaissent d'un personnage à l'autre, d'un tableau à l'autre.

Bien que les personnages évoluent, dans le premier chapitre, dans des espaces hermétiques, qui les séparent et les isolent les uns des autres, de nombreux éléments circulent de l'un à l'autre et les relie. C'est le cas par exemple de la robe rouge (celle de la femme du veuf, puis celle portée par Sarah), des lumières (ampoule dans la cave du veuf, lanterne dans son salon, lampe dans la chambre de Sarah, bougie et lampe dans la chambre du fils), du motif de l'anniversaire (celui de Sarah, celui du fils), des fleurs (rose rouge de Sarah, bouquet de fleurs de l'hikikomori) et des portes.

→ Analyser comment ces différents motifs sont ré-agencés dans la pièce.

Ces motifs réapparaissent selon une logique combinatoire. Par exemple :

– le motif de la robe rouge qui reliait déjà Sarah au veuf dans le premier chapitre, réapparaît dans le second chapitre : Sarah porte cette fois

la robe de la disparue. Le fil de son histoire se tisse ainsi avec celle du veuf : celui-ci croit revoir en elle sa femme disparue ;

– il en est de même des lumières. Chaque petite lumière crée un lien ténu entre les personnages : lorsque Sarah fête son anniversaire, le fils dispose lui aussi, au même moment, des petites bougies devant lui.

Tous ces éléments sont autant de fils qui courent d'un tableau à l'autre et créent des liens, un maillage, entre les personnages. Par ces objets, ces situations, ces échos, les personnages, séparés et évoluant dans des espaces et des temporalités scéniques différents, se trouvent connectés. Le tableau final, par exemple, réunit la quasi totalité de ces éléments : ampoules, machines, robe rouges, portes.

D'une fenêtre à l'autre

→ Proposer un exercice d'improvisation en classe : un personnage entre dans un espace où il ne devrait pas être ou découvrant ce qu'il n'imaginait pas. Choisir un espace ou un accessoire qui permette de matérialiser le passage, l'entrée dans ce nouvel espace.



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

7. Voir le dossier pédagogique *Inferno/Purgatorio/Paradiso*, coll. « Pièce (dé)montée », Canopé - CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, en partenariat avec le Festival d'Avignon, 2008 : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=inferno-purgatorio-paradiso>

→ Repérer, dans le spectacle, l'objet qui permet d'assurer ces passages et les dispositifs scénographiques qui créent du lien entre les espaces des différents personnages.

Dans le premier chapitre, les comédiens évoluent chacun dans un espace scénique qui lui est propre. Le tourniquet nous présente ainsi la chambre de Sarah et la chambre du fils, séparées par des cloisons étanches. Pourtant, dans chacun de ces espaces, se trouve une porte, qui matérialise un seuil et un passage possibles. Chaque porte peut potentiellement ouvrir sur un nouvel espace. Certaines portes ouvriront d'ailleurs des espaces de communication entre les personnages : Sarah apparaîtra ainsi, dans le dernier tableau, dans la porte installée à l'horizontale que le veuf avait barricadée dans sa cave au chapitre précédent. Ce sont d'ailleurs quatre portes, amenées sur scène au début du second chapitre, qui vont permettre de faire se rencontrer les quatre personnages de la pièce. Les portes sont donc des points de connexion possibles entre les personnages et les espaces (en cela, Murgia renoue d'ailleurs avec l'utilisation de la porte dans le music-hall et la magie).

→ Chercher la définition des termes « liens » et « fenêtres » dans le domaine informatique.

La construction de la pièce est, de fait, régie par le modèle dramaturgique du réseau. Chaque tableau, chaque espace est, dans le premier chapitre, pensé comme une fenêtre informatique que l'on ouvrirait et qui nous permettrait d'accéder à l'intimité d'un personnage. Les procédés de cadrages et de découpes, les modes d'apparition et de disparition de ces espaces (par des noirs) participent à cette construction de l'espace scénique en « fenêtres ». Peu à peu, ces espaces et personnages séparés et autonomes se connectent les uns aux autres et sortent de leur solitude.

→ Chercher la définition et l'étymologie du mot « réseau » et voir en quoi la métaphore du réseau est adaptée au spectacle. Pour ce faire, revenir au document de travail de Fabrice Murgia (cf. annexe n° 7).

Par la mise en place de liens, la pièce s'efforce de créer un réseau, un maillage qui permette peu à peu aux personnages et aux espaces de communiquer. Dès lors, il est tentant de voir dans la forêt du tableau final, et dans les multiples ampoules qui pendent au bout des fils, une autre image d'un réseau, mais d'un réseau d'une autre nature, un « réseau des larmes ».

→ Lire l'utopie d'un « réseau des larmes » développé par le fils. Proposer ensuite aux élèves de lire le texte de Bill Joy, « Pourquoi l'avenir n'a pas besoin de nous »⁸. En quoi le réseau que propose Fabrice Murgia peut-il apparaître comme une réponse au réseau de Bill Joy ? En quoi peut-on alors le lier avec la fonction du théâtre ?

« D'un coup, ils se mettent à reconstruire, ils dressent des cartes, des cartes du monde, des cartes des hommes et des femmes qu'ils relient entre eux, avec de la ficelle et de la craie, ils dressent des cartes de ce qui les relie pour comprendre : des images, des sons, des portraits d'hommes, des portraits de femmes, des larmes, des larmes différentes, séparées, analysées, la plus grande collection du monde de larmes, un trafic de larmes, un réseau dans lequel ils peuvent circuler librement, un réseau qui n'appartient à personne pour réapprendre à vivre, à ressentir, des histoires réelles ou inventées pour rendre sa valeur au temps, redevenir des hommes et des femmes de notre présent. »

Fabrice Murgia appelle l'homme à réinvestir le monde, par la mise en place d'un réseau humain, ce qui permettrait de ne pas abandonner notre monde aux machines. Créer un réseau des larmes, « affronter des images, les relier », réunir dans notre présent des personnages et des spectateurs, n'est-ce pas précisément ce à quoi s'attache Fabrice Murgia dans ce spectacle ? C'est en connectant les larmes du veuf aux larmes de Sarah, que ces personnages peuvent s'ouvrir l'un à l'autre, et nous à eux. N'est-ce pas aussi la valeur du théâtre que de créer un espace commun, celui d'un présent partagé ?

8. http://lanredec.free.fr/polis/joy_fr.html

DRAMATURGIE DU TEMPS

Notre peur de n'être fait défiler les récits de vie de personnages auxquels le spectateur s'attache. Mais la manière dont se développent ces récits sur scène ne crée-t-elle pas des temporalités qui échappent à la simple chronologie linéaire ?

| n°189 | juillet 2014 |



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

Temporalités et récit

Comment s'agence le parcours des différents personnages ? De quelle manière la construction de la pièce s'éloigne-t-elle du temps mesurable et physique pour rendre compte d'un temps vécu ?

→ Analyser par quels effets les différents récits s'entrecroisent au cours du spectacle. En classe entière, reconstituer le fil de vie de chacun des quatre personnages (la mère Gina, le fils, Sarah, le veuf). Quelles étapes essentielles de leur vie nous sont présentées ? L'ordre est-il chronologique ?

Le spectacle met en scène trois récits de vie. Chaque récit avance selon un principe essentiellement chronologique en s'appuyant sur l'enfance, l'entrée dans l'âge adulte et le vieillissement, voire la mort, de chaque personnage :

- parcours de Sarah de l'enfance rêvée à l'entrée difficile dans la vie d'adulte dans la confrontation à la solitude et au monde du travail ;
- immigration de Sarah, vie adulte passée à travailler, mort ;
- naissance du fils, projets d'avenir dans l'enfance formulés par la mère, entrée dans l'âge

adulte comme hikikomori, solitude et retrait du monde ;

- solitude d'un homme adulte quitté par sa femme et qui se noie dans l'alcool et la douleur. Chaque destin semble, de ce point de vue, tout tracé et universel : enfance, âge adulte, vieillesse, mort. La place du travail semble essentielle pour tous sauf l'hikikomori.

→ Analyser comment ces différents récits s'agencent dans le spectacle.

Le réseau est le principe qui régit le récit. Le spectacle organise un montage savant entre les différentes histoires et les différents personnages dont les parcours alternent sur scène. La linéarité du récit se brise ainsi en multiples éclats, comme autant d'instantanés saisis sur le vif. Les effets d'échos, voire de fusion, créent une sorte de trouble entre les intrigues : sont-elles si nettement séparées ?

→ Travailler l'agencement des récits et des voix. Proposer trois récits courts autobiographiques portant sur une expérience fondatrice. Ces textes pourront être tirés de la littérature ou d'écrits des élèves. Leur demander de les monter en un seul texte

en veillant aux effets de rythme et d'échos possibles. Trois exercices de jeu peuvent alors être pratiqués selon une progression :

- travail de lecture alternée en faisant varier les rythmes, le niveau sonore, les enchaînements ;
- même travail avec placement et déplacement dans l'espace : chaque personnage peut devenir l'interlocuteur ou le partenaire de l'autre ;
- même travail en faisant porter à chaque élève un casque audio diffusant une musique choisie pour accompagner son récit d'expérience. Comment jouer ensemble en étant séparés ?⁹

Après avoir expérimenté ces variations de voix et de jeu, les élèves pourront être interrogés sur deux scènes où intervient Sarah : le résumé de son entrée dans la vie adulte, et son entretien d'embauche.

La scène de l'entretien d'embauche est emblématique. Sarah et le veuf semblent tenir deux discours indépendants : sont-ils réellement dans la même pièce ou s'agit-il de deux scènes distinctes que la mise en scène rapprocherait par un effet de montage ? Sarah est-elle le double de l'épouse de l'homme ? Ont-elles réellement la même voix ? Notons aussi les effets d'accélération et de pause

ou encore de répétitions. L'entrée de Sarah dans la vie d'adulte est ainsi résumée en quelques moments-clés saisis dans une sorte de manège tourbillonnant matérialisé par le plateau tournant où se déroulent différentes saynètes. Ses discours sont toujours en proie à une sorte de débit précipité encore accru par les répétitions : les phrases s'accumulent jusqu'à l'écoeurement.

→ Repérer les moments qui constituent des pauses et une rupture par rapport à la profusion des voix et des récits.

Deux moments constituent de réelles pauses : la chanson interprétée par la mère et le discours de l'hikikomori.

Pendant la chanson interprétée par la mère¹⁰, le temps se fige dans l'évocation du passé comme les personnages tout d'un coup tous immobilisés sur scène. Aux projets de Sarah qui rêve sa vie future s'oppose le regard de la mère tourné vers un passé où les projets étaient encore possibles et que la vie a déjoués. À la suractivité frénétique de Sarah, l'âge et l'épuisement de la mère offrent une sorte de réponse prophétique. Ainsi, le rythme et la structure des événements rendent moins compte de leur simple déroulement chronologique que d'une temporalité intime : celle des personnages.

Les temps rêvés

Le temps vécu des personnages est aussi lié à la manière dont leur esprit circule dans le passé ou le futur : au temps vécu ne préfèrent-ils pas un temps rêvé ?

→ Interroger les élèves sur la manière dont les personnages rêvent leur vie et celle des autres : de quoi rêvent-ils ? Ces rêves renvoient-ils au passé ou au futur ? En quoi ces rêves s'opposent-ils à la réalité ? Lesquels relèvent de la nostalgie, des regrets, de l'illusion ou de l'utopie ?

Tous les personnages rêvent leur vie passée ou future.

La mère, Gina, qui a travaillé toute sa vie, rêve de la réussite de son fils comme d'un conte de fée : avocat ou médecin, marié à une belle femme avec de beaux enfants. De même, Sarah imagine sa vie future comme une vie géniale, relayant le vœu de ses propres parents qu'elle puisse, grâce à ses études, profiter d'un temps libre dont ils n'ont pas bénéficié.

Mais ces rêves d'avenir sont emprunts de nostalgie et de regrets : le fils de Gina n'a pas répondu aux attentes de sa mère, la vie de Sarah est un cauchemar où chaque minute de son

temps est aliéné à l'ordre social. La souffrance de l'homme est également manifeste : tout le ramène à un passé perdu, celui de la vie partagée avec la femme qu'il aimait. Pour lui, le présent n'est que l'éternel ressassement du passé : un temps vide que seul le travail occupe.

L'hikikomori entretient un rapport très différent au temps. Lorsqu'il prend finalement la parole, c'est pour déclarer en premier lieu qu'il a fait « un *burn out* prénatal ». L'épuisement qui intervient avec le vieillissement et l'approche de la mort pour les autres personnages s'est, d'une certaine manière, inversé dans le temps, en intervenant avant de naître/n'être pour l'hikikomori. Ce dernier vit, comme il l'explique, « affranchi du temps, du social, de l'espace ». Il a donc investi un ordre utopique : ce personnage, qui pouvait apparaître comme un parasite ou encore le symptôme d'une société malade du temps, finit par se révéler en être le possible contrepoison. Il apparaît finalement comme une sorte de contre-modèle capable d'ouvrir la voie future d'un retour au temps de la réflexion, au temps de l'humain. C'est pourquoi son discours amorce la dernière partie du spectacle : « La nécessité d'un monde ».

9. Fabrice Murgia a proposé cette activité à ses comédiens pendant le travail de répétitions du spectacle.

10. La scène démarre à 56'10 dans la vidéo disponible sur Culturebox jusqu'au 24 janvier 2015.

Une mythologie du temps

| n°189 | juillet 2014 |

Le spectacle convoque les technologies numériques contemporaines et interroge les nouveaux outils de communication. Les personnages et les spectateurs font l'expérience d'un rapport au temps accéléré et de nouvelles formes de solitudes. Pourtant, le dernier tableau suggère la possibilité et la nécessité d'un retour à un rapport archaïque au temps.

→ **Analyser le dernier tableau : à quoi les élèves associent-ils le motif de la forêt ? Leur demander de chercher une image, un tableau, un texte autour de la forêt qui leur semble entrer en écho avec l'image que Fabrice Murgia en donne. On pourra orienter les élèves vers l'œuvre de Gaspard David Friedrich, l'univers des contes (*Le Petit Poucet*, *La Belle au bois dormant*) et les gravures qu'en a tiré Gustave Doré, celui du réalisateur Tim Burton ou encore la chanson de Lescop *La Forêt*.**

La forêt est souvent associée à des éléments plastiques récurrents :

– dans une vision obscurcie : éléments atmosphériques (nuit, brume, présence de la lune) ou structure naturelle de l'espace (hautes cimes, ciel inaccessible, horizon bouché) ;

– les couleurs, noir, blanc, gris, rouge sont caractéristiques d'un fantastique noir tant dans la littérature, qu'en peinture ou au cinéma. Ces différents éléments suggèrent l'intrusion de l'irrationnel et souvent la présence ou la menace de la mort.

→ **Relever quels moyens scénographiques Fabrice Murgia emprunte à cette tradition.**

Le dernier tableau s'apparente à l'univers des contes fantastiques. La scénographie reprend des figures-clés des paysages fantastiques : brume, espace saturé par les arbres, étoiles suggérées par les lumières, couleurs (noir, rouge et blanc). Sarah sort d'une porte/tombeau telle un vampire ou une créature ressuscitée. La forêt est ainsi associée à la mort (mort symbolique de la femme perdue, mort des illusions de Sarah), à un processus de deuil qui s'accomplit. À l'angoisse de la mort exprimée par Sarah lors de son rendez-vous avec le banquier s'oppose, dans le dernier tableau, une confrontation à la mort qui relève d'un rapport essentiel, presque archaïque, à ce qui constitue le fondement même de toute expérience humaine. Ainsi, c'est l'expérience de la finitude, l'acceptation de la limite qu'elle constitue, qui offre une forme de libération.



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

→ Lire le récit que Max Ernst fait de sa première expérience de la forêt, issue de la petite enfance, dans ses *Notes pour une biographie*¹¹.

« Sentiments mitigés lorsque, pour la première fois, il pénètre dans la forêt : ravissement, oppression. Et aussi ce que les romantiques ont baptisé "sentiment de la nature". Le merveilleux plaisir de respirer à l'aise dans le vaste espace ; aussi la sensation d'être captifs dans la prison que font les arbres autour de lui. Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. »

→ Se demander en quoi ce texte peut éclairer la vision qu'offre le spectacle dans le dernier tableau et plus généralement le parcours des personnages. La thématique du réseau peut utilement être rappelée.

La forêt est un lieu où se défaire des souvenirs (pour l'homme) ou s'en pénétrer (pour la femme), comme le signalent les voix. La forêt

pourrait donc être une forme de représentation de la mémoire, ce que suggère le décor. Les arbres, les dictaphones suspendus, créent un ultime réseau, celui que constituent nos souvenirs comme connexions dans le temps et l'espace. Dans cet espace, le temps linéaire est aboli au profit d'un temps suspendu, fait de tous les temps. Passé, présent et futur se confondent dans une forme d'éternité mythique. L'angoisse, la mélancolie et l'inquiétude peuvent alors coexister avec un apaisement et la peur de n'être pas ou plus avec le sentiment de naître à soi-même et au monde.

→ En guise de prolongement, proposer aux élèves d'associer une image, un son, un texte selon un principe de montage qui pourrait évoquer leur propre vision d'un univers parallèle où la mort et la vie, la mémoire et le futur se rencontrent.



Notre peur de n'être © JEAN-LOUIS FERNANDEZ

11. Cité par Nadia Sabri dans « La forêt dans l'œuvre de Max Ernst », *Méluine*, n° 21, juin 1991, p. 251.

Notre peur de n'être**Texte et mise en scène :** Fabrice Murgia**Collaboration à la dramaturgie :** Vincent Hennebicq**Conseil artistique :** Jacques Delcuvellerie**En collaboration avec :** Michel Serres**Scénographie :** Vincent Lemaire**Vidéo :** Jean-François Ravagnan et Giacinto Caponio**Lumière :** Marc Lhommel**Musique :** Maxime Glaude**Assistanat à la mise en scène :** Vladimir Steyaert**Avec :** Clara Bonnet, Nicolas Buysse, Anthony Foladore, Cécile Maidon, Magali Pinglaut, Ariane Rousseau**Production :** Cie Artara, Théâtre National (Bruxelles)**Coproduction :** L'Aire Libre (St Jacques de la Lande), Comédie de Caen Centre dramatique national de Normandie, Comédie de Saint-Étienne Centre dramatique national, Comédie de Valence Centre dramatique national Drôme Ardèche, Le Groupov (Liège), Maison de la Culture de Tournai/NEXT Festival, Le Manège. Mons et la Fondation Mons 2015 - Capitale européenne de la Culture, Théâtre de Grasse, Théâtre de Liège, Théâtre de Namur, Théâtre des Bergeries (Noisy-le-Sec), Théâtre Dijon-Bourgogne, Le Carré Sainte-Maxime.**Avec le soutien de :** la Fédération Wallonie-Bruxelles, Wallonie-Bruxelles International, Centre Wallonie Bruxelles / Paris, DIESE # Rhône-Alpes, Eubelius, Riva Audio (<http://www.rivaudio.be>), Sabam for culture, Franco Dragone Entertainment Group.

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe artistique, qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions, ainsi qu'aux Éditions Lansman, Le Pommier et 10/18.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contacts : ▶ Canopé de Paris : crdp.communication@ac-paris.fr
▶ Canopé d'Aix-Marseille : eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr
▶ Festival d'Avignon : camille.court@festival-avignon.com

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, Canopé

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Cécile MAURIN, chargée de mission Lettres, Canopé

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

Auteurs de ce dossier

Frédérique HAMMERLI, professeur de Lettres et de Cinéma,

Caroline VEAUX, professeur de Lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, Canopé

Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, directeur de Canopé d'Aix-Marseille

Responsable éditoriale

Isabelle BRÉDA, Canopé d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND, Canopé d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY, graphiste, Canopé d'Aix-Marseille
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86614-591-0

© Canopé - CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, 2014

Retrouvez sur ▶ <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE N°1 - PORTRAIT DE FABRICE MURGIA

| n°189 | juillet 2014 |



Fabrice Murgia est né en 1983 à Verviers en Belgique. Formé au Conservatoire de Liège par Jacques Delcuvellerie, il travaille comme acteur pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Aujourd'hui, auteur et metteur en scène, il dirige la Cie Artara et est artiste associé au Théâtre National/Bruxelles. Il écrit et met en scène son premier spectacle *Le Chagrin des ogres* en 2009 pour le Festival de Liège, puis il crée une pièce muette, *LIFE:RESET/Chronique d'une ville épuisée*, et *Dieu est un DJ*, adaptée d'un texte de Falk Richter. En trois pièces, Fabrice Murgia pose les jalons de son travail : actualité des langages, problématiques générationnelles,

spectacles sensoriels où se mêlent narration, jeu des acteurs et technologies du son et de l'image. En janvier 2012, Fabrice Murgia dévoile *Exils*, création ouvrant le projet européen Villes en scène/Cities on stage (association de théâtres et de festivals posant la question du « vivre ensemble » et de la multiculturalité des villes européennes). La même année, deux créations suivront : *Les Enfants de Jéhovah* et *Ghost Road*, qui respectivement questionnent l'endoctrinement religieux et le vieillissement. La Cie Artara rassemble des performeurs, vidéastes, plasticiens et musiciens autour des pièces de Fabrice Murgia dans le souci de témoigner du monde avec le regard et le langage de leur génération.

Source : www.festival-avignon.com/fr/artiste/2014/fabrice-murgia

ANNEXE N°2 = LE CHAGRIN DES OGRES (OUVERTURE)

Extrait

| n°189 | juillet 2014 |

Bastian et Natascha s'adressent au public par l'intermédiaire de caméras, d'écrans, et de micros. Chacun est enfermé. Dolorès erre dans un coin de leur mémoire, souvenir du jardin d'enfant qu'elle cherche à reconstruire dans sa tête, pour ne pas s'éteindre.

BASTIAN :
(2 juin 2005)
aujourd'hui après l'école
j'ai mangé
j'ai dormi deux heures
j'ai encore mangé
et maintenant je suis devant mon pc

DOLORÈS :
Quand il n'est pas à l'école, Bastian est dans sa chambre. Tout le reste de la famille est en bas, mais Bastian reste dans sa chambre. Il écrit. Parfois il écrit pour ne rien dire, mais il a besoin d'écrire.

BASTIAN :
Voilà

DOLORÈS :
Bastian est asthmatique. Il s'habille toujours tout en noir et n'a besoin de personne.

BASTIAN :
Merci pour votre attention.

DOLORÈS :
D'autres fois, Bastian joue. Et quand Bastian joue, Bastian s'appelle :

DOLORÈS ET BASTIAN :
RÉSISTANT X

NATASCHA :
Chers téléspectateurs
bonsoir
et bienvenue dans cette première émission de « Ma vie dans la cave ».
Ce soir
Mesdames et Messieurs
je suis enfermée devant vous
ce soir je suis seule devant vous et j'appelle à l'aide
C'était Natascha pour « Ma vie dans la cave »
Je sais plus quoi vous dire
c'est coupé

DOLORÈS :
Merci...

NATASCHA :
Merci

DOLORÈS :

Elle ne s'appelle pas Natascha. Elle s'appelle Laetitia. Laetitia. Laetitia ne sent pas la main de sa mère qui caresse la sienne et qui prie pour qu'elle ouvre les yeux. Sa mère pleure parce qu'elle sait qu'elle ne reverra plus jamais sa fille. Sa mère ne reverra plus jamais sa fille comme elle était avant. Et elle vit un moment fragile comme parfois nous avons tous peur d'en vivre. Laetitia n'est pas dans une cave. Elle est dans sa chambre, à l'hôpital. Et Laetitia entend le bouton de la télévision qui est allumée et que sa maman regarde en lui tenant la main. Sa maman regarde la télévision peut-être pour ne pas avoir à surveiller la respiration de sa fille.

Donc, dans la réalité, Laetitia n'est pas dans une cave, elle rêve...

BASTIAN :

(21 aout 2005 – 9h57)

Voilà

je suis de nouveau là mais j'ai pas le temps de parler

on doit aller au camping

en famille

lol

on y va chaque année

parfois c'est cool

parfois pas

mais cette année il paraît que le propriétaire du camping a changé

alors j'espère que ce sera mieux

Que ce sera un beau camping où la nature est dominante

Et pas un pauvre club med pour pauvre où les gars vont se faire des barbecs et des mini-golfs

toute la journée sans envie de se bouger le cul

Enfin

on verra

NATASCHA :

Chers téléspectateurs

aujourd'hui vous allez tout savoir de tout ce que j'ai dans ma cave :

il y a mon foulard scout

et ma caméra

évidemment

Ensuite le plus important

une télévision

l'antenne est cassée

mais j'ai aussi un lecteur VHS

ensuite

un mètre ruban

un lecteur de cassette de marque Fischer Price

Fabrice Murgia, *Le Chargin des ogres*, Hayez & Lansman, 2009, pp. 9-15.

Scénographie

| n°189 | juillet 2014 |



© CICI OLSSON



© CICI OLSSON



© CICI OLSSON

ANNEXE N°3 = LA SOLITUDE D'ANNE DE MALLERAY

| n°189 | juillet 2014 |

« Je suis libre, abandonnée » ; ce cri du cœur du héros de *L'Innommable* de Samuel Beckett, publié en 1953, était prémonitoire. Si le XX^e siècle fut celui des masses laborieuses, soumises, révoltées et de la barbarie institutionnalisée, le XXI^e siècle consacre l'ère de l'individu, maître de lui-même et de ses appartenances. Nous jouissons des libertés chèrement acquises dans les mouvements d'émancipation des années 1970. Libres de nos corps, de nos croyances et de nos valeurs, nous menons notre vie comme bon nous semble. Une époque bénie, pourrions-nous penser. Mais l'ère de l'individu est aussi celle de la solitude.

45% des jeunes de 18 à 35 ans éprouvent un sentiment de solitude.

En 2011, la solitude était décrétée « grande cause nationale » en réaction à des chiffres inquiétants. Quatre millions de Français n'ont pas plus de trois conversations par an, autrement dit, plus personne à qui se confier. Près d'un quart de la population pourrait basculer dans l'isolement, parce que les gens n'entretiennent des liens forts que dans un seul cercle, famille, travail, amis, voisinage... dans les cafés, repère des solitaires, on disserte sur le « chacun pour soi », qui mine les anciennes solidarités. Les faits-divers relatent les découvertes tragiques de cadavres retrouvés chez eux, plusieurs années après leur mort, retours à la poussière médiatisés qui alimentent le drame de la solitude contemporaine.

« Vous arrive-t-il de ressentir chacun des ces sentiments ? », 54% se disent « frustré », 52% « déprimés » et 29% « exclus ».

La jeunesse, quoique bien entourée, n'est pas en reste. Un sondage mené au printemps 2012, saison de toutes les promesses, révèle que 45% des jeunes de 18 à 35 ans éprouvent un sentiment de solitude. À la question suivante : « Vous arrive-t-il de ressentir chacun de ces sentiments ? », 54% se disent « frustrés », 52% « déprimés », et 29% « exclus ». Une véritable épidémie de solitude. Autrefois état d'exception, celui de l'ermite, du philosophe, du poète, défricheurs de territoires inconnus, intérieurs ou géographiques, celle-ci est devenue un phénomène de masse, fléau moderne des métropoles surpeuplées et des campagnes désertées.

Anne de Malleray, *La Solitude*, coll. « Le monde expliqué aux vieux », 10/18, 2013.
Avec l'aimable autorisation des éditions 10/18.

ANNEXE N° 4 = NOTE D'INTENTION

J'ai tenté d'être sincère en témoignant de mon errance dans ce capitalisme tardif qu'il est difficile de comprendre et dans lequel il est surtout nécessaire de faire de l'art autre chose qu'une explication trop simple et peu convaincante.

Mon utopie n'a jamais été de comprendre, mais de nous rendre simplement capables d'hériter de ce monde-ci et d'essayer de lui rendre sa beauté.

Si le rôle de la machine est de servir ce système et de conditionner nos relations, je veux, aujourd'hui, poser la question dans le sens inverse : travailler sur la notion d'espoir que les nouvelles technologies peuvent susciter chez les générations actuelles et futures.

Au-delà d'une conception numérique de l'avenir, le spectacle parlera de la jeunesse qui a besoin d'espérer, qui a besoin de traduire cette croyance en beauté. De sa force aussi quand émerge un tournant et de sa fougue quand naît une contre-culture.

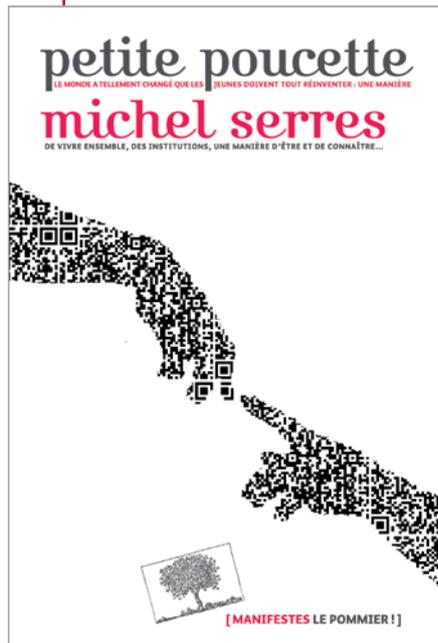
Et c'est pour cela que j'inverserai la grammaire de la narration : ce sont de jeunes acteurs qui manipuleront la machine théâtrale, tant sur le plan technique que de l'histoire. Il est important que l'énergie de ces six acteurs en scène soit le carburant du spectacle, le centre du système.

Fabrice Murgia

ANNEXE N°5 = PETITE POUCETTE DE MICHEL SERRES

Quatrième de couverture

n°189 | juillet 2014 |



Le monde a tellement changé que les jeunes doivent tout réinventer !

Nos sociétés occidentales ont déjà vécu deux révolutions : le passage de l'oral à l'écrit, puis de l'écrit à l'imprimé. Comme chacune des précédentes, la troisième, tout aussi majeure, s'accompagne de mutations politiques, sociales et cognitives. Ce sont des périodes de crises.

De l'essor des nouvelles technologies, un nouvel humain est né : Michel Serres le baptise « Petite Poucette » – clin d'œil à la maestria avec laquelle les messages fusent de ses pouces. Petite Poucette va devoir réinventer une manière de vivre ensemble, des institutions, une manière d'être et de connaître... Débute une nouvelle ère qui verra le triomphe de la multitude, anonyme, sur les élites dirigeantes, bien identifiées ; du savoir discuté sur les doctrines enseignées ; d'une société immatérielle librement connectée sur la société du spectacle à sens unique...

Faisons donc confiance à Petite Poucette pour mettre en œuvre cette utopie, seule réalité possible !

Professeur à Stanford University, membre de l'Académie française, Michel Serres est l'auteur de nombreux essais philosophiques et d'histoire des sciences, dont les derniers, Temps des crises et Musique ont été largement salués par la presse. Il est l'un des rares philosophes contemporains à proposer une vision du monde qui associe les sciences et la culture.

Extrait

Ces enfants habitent donc le virtuel. Les sciences cognitives montrent que l'usage de la Toile, la lecture ou l'écriture au pouce des messages, la consultation de Wikipédia ou de Facebook n'excite pas les mêmes neurones ni les mêmes zones corticales que l'usage du livre, de l'ardoise ou du cahier. Ils peuvent manipuler plusieurs informations à la fois. Ils ne connaissent, ni n'intègrent, ni ne synthétisent comme nous, leurs ascendants.

Ils n'ont plus la même tête.

Par téléphone cellulaire, ils accèdent à toutes personnes ; par GPS, en tous lieux ; par la Toile, à tout le savoir : ils hantent donc un espace topologique de voisinages, alors que nous vivions dans un espace métrique, référé par des distances.

Ils n'habitent plus le même espace.

Petite Poucette, coll. « Manifestes », Le Pommier, 2012, pp.12-13.

ANNEXE N°6 = PHOTOGRAPHIES

| n°189 | juillet 2014 |



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON



Notre peur de n'être © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

| n°189 | juillet 2014 |



ANNEXE N°7 = SYNOPSIS DU DÉBUT DU SPECTACLE

Projection sur écran noir : chapitre 1. « Le besoin de l'autre ».

Apparition du veuf devant la porte de chez lui, ouverte. Il parle à son téléphone, et dicte une liste de course.

À sa gauche, la narratrice 1. Elle lui parle : « ça n'existera plus. Elle est un souvenir mon gars. Elle n'est plus là. »

Musique : piano.

Le veuf hurle : « Putain. »

Transition. Écran bleu encadré par un néon lumineux.

On entend la voix off de la narratrice qui s'éteint progressivement et, en même temps, une autre voix, qui s'impose peu à peu.

Apparition de la mère. Elle est assise et mange un plateau repas. La narratrice 1 est dans son dos. La mère parle à son fils : « Tu pourrais sortir. J'ai vu la fille de la voisine. C'est une gentille fille ». La narratrice 1 : « Elle n'a plus faim. Elle s'occupe de la maison. » La narratrice nous décrit la vie de Gina.

La mère fredonne *Il ragazzo della via Gluck*. La narratrice lui caresse le front.

La mère continue de s'adresser à son fils : « Toi aussi, tu pourrais avoir une copine. Une maison ». Elle rêve de la vie que son fils pourrait mener.

La narratrice s'empare de la râpe à fromage et met en mouvement Gina pour qu'elle râpe son fromage.

Gina à son fils : « Je vais te préparer à manger ».

Transition : noir. Encadrement par un néon lumineux.

Apparition du fils hikikomori, côté jardin. La narratrice 2, assise au sol, est à côté de lui. Il regarde un film sur son ordinateur, assis sur la cuvette des toilettes.

La narratrice 2 nous raconte son histoire : « Quand il était petit, il comptait sur sa mère. Il a décidé de rester là... Cela fait dix ans qu'il n'est pas sorti. »

La mère entre avec le plateau et lui sert à manger.

Apparition en même temps de la mère, côté cour. Elle ramasse les pâtes tombées au sol. La narratrice 2 nous raconte son épuisement et nous donne son avis : « Gina est une madone et son fils un paresseux. »

ANNEXE N°8 = DISPOSITIF DE NOTATION DE FABRICE MURGIA

| n°189 | juillet 2014 |

