

DES TERRITOIRES
[... ET TOUT SERA
PARDONNÉ?]

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 318 – Novembre 2019



AGIR

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Direction artistique

Samuel Baluret

Gaëlle Huber

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial

de Canopé Île-de-France

Bruno Dairou, directeur territorial

de Canopé Hauts-de-France

Ludovic Fort, IA-IPR lettres, académie de Versailles

Anne Gérard, déléguée aux Arts

et à la Culture de Réseau Canopé

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller théâtre, délégation aux Arts et à la Culture

de Réseau Canopé

Patrick Laudet, IGEN lettres-théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR lettres-théâtre

honnaire et des représentants des directions

territoriales de Réseau Canopé

Autrices de ce dossier

Marion Chopinet et Isabelle Rainaldi

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias

Coordination éditoriale

Stéphanie Béjjan

Cheffe de projet

Hélène Audard

Mise en pages

Stéphane Guerzeder

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Remerciements

Les autrices remercient chaleureusement Baptiste Amann, Amélie Enon, la compagnie L'Annexe et toute l'équipe de la trilogie *Des Territoires* pour leur générosité, leur accueil lors des répétitions et leur disponibilité à chaque étape de la réalisation de ce dossier. Merci également au ZEF – Scène nationale de Marseille pour sa collaboration et pour nous avoir permis de découvrir le travail de Baptiste Amann.

Photographie de couverture

© Yohanne Lamoulère, *Faux Bourgs*.

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-05022-9

© Réseau Canopé, 2019

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80 158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

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 intéressés. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

DES TERRITOIRES
[... ET TOUT SERA
PARDONNÉ ?]

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 318 – Novembre 2019

Texte et mise en scène : Baptiste Amann

Collaboration artistique : Amélie Enon

Avec : Solal Bouloudnine, Alexandra Castellon, Nailia Harzoune, Yohann Pisiou, Samuel Réhault, Lyn Thibault, Olivier Veillon

Régie générale : François Duguest

Lumière : Florent Jacob

Son : Léon Blomme

Scénographie : Baptiste Amann

Construction décor : Atelier Lasca

Costumes : Suzanne Aubert

Administration de production : Morgan Hérou

Production : L'Annexe

Coproduction : Centre national des dramaturgies contemporaines – Théâtre Ouvert, Comédie de Béthune – CDN Hauts-de-France, LE ZEF – Scène nationale de Marseille, Pôle des arts de la scène – La Friche la Belle de Mai, Théâtre de la Bastille [Paris], Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, Office artistique de la région Nouvelle-Aquitaine, Théâtre Sorano Toulouse, L'Empreinte Scène nationale de Brive / Tulle, La Coupe d'Or – Scène conventionnée de Rochefort

Soutiens : aide à la production dramatique de la DRAC Nouvelle-Aquitaine, résidence à la Gare Franche, maisons d'artistes et curiosités

Partenaires sollicités : Ville de Bordeaux, ADAMI, ARTCENA, Fonds SACD Théâtre

Texte publié aux éditions Théâtre Ouvert/Tapuscrit, 2019.

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE,
LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Des territoires, un espace scénique

10 Une narration à plusieurs niveaux

11 Questionner la révolution au théâtre

13 **APRÈS LA REPRÉSENTATION,
PISTES DE TRAVAIL**

13 Une friction entre le réel et la fiction

17 La mémoire et l'héritage

19 L'artiste, l'Histoire et son histoire

22 **ANNEXE**

22 Extrait du texte de Baptiste Amann

Édito

Des territoires (... Et tout sera pardonné ?) constitue le troisième volet d'une trilogie dont le projet fut initié en 2013. Au cours de ces six années, les trois spectacles ont réuni la même troupe d'acteurs, issus pour la plupart de l'ERACM (École régionale d'acteurs de Cannes et Marseille), comme le metteur en scène lui-même, Baptiste Amann.

Cette fresque retrace l'histoire d'une fratrie. Les trois pièces correspondent à trois journées consécutives : la veille de l'enterrement des parents, le jour de l'enterrement, le lendemain de l'enterrement. Chacune est traversée par un anachronisme permettant de questionner les concepts de révolution, d'identité, d'héritage et d'engagement : cela à travers trois moments clés de l'Histoire, la Révolution française, la Commune de Paris, la révolution algérienne.

L'écriture de Baptiste Amann tisse un lien entre Histoire, géographie et théâtre. Au cœur de son travail se posent donc des questions liées au temps, à la mémoire mais aussi à la scénographie, depuis l'espace d'un territoire jusqu'à celui du plateau.

Les liens entre Histoire et théâtre interrogent les rapports entre le réel et la fiction. Si les deux se mêlent, nous faisant passer de l'un à l'autre, le metteur en scène choisit de transposer les éléments fictifs sur le plateau de manière réaliste, tandis que les événements historiques sont convoqués de manière plus théâtralisée. C'est à l'intérieur de cette friction du réel et de la fiction, présente dans l'écriture comme dans la mise en scène, que Baptiste Amann parle de la révolution.

Mais il s'agit aussi d'une écriture qui pense l'espace, à la fois géographique et scénique, d'une écriture qui nous plonge dans le même temps à l'intérieur et à l'extérieur. En posant la scène comme un espace géographique, Amann souhaite précisément questionner la banlieue : depuis une géographie territoriale jusqu'à des espaces vécus, il nous donne à voir des lieux qu'on habite, ce qu'on y fait, et comment on les réinvente.

Ce dossier propose des pistes de travail et d'analyse centrées essentiellement sur le troisième volet de la trilogie, avec l'appui des deux premières pièces qui composent cette fresque (*Nous sifflerons la Marseillaise* et *D'une prison, l'autre*) afin de mettre en évidence la démarche d'ensemble de l'auteur-metteur en scène¹.

L'aventure devrait se poursuivre d'ici 2021 par la création de l'intégrale *Des territoires*, qui sera l'occasion d'une reprise de l'ensemble du texte à l'aune de ce dernier volet. En suivant le travail de cette équipe artistique et des personnes qui les rejoignent, la réécriture de la trilogie dans l'optique de la création de l'intégrale portera aussi la trace des autres spectacles et de leur évolution. Le spectateur pourra ainsi appréhender un nouvel objet artistique, légué par les créations précédentes, parce qu'« en réalité, nous marchons depuis toujours sur des terres de passage » [Baptiste Amann, *Des territoires*].

¹ Pour une présentation plus générale des trois volets de la trilogie, se reporter aux entretiens avec Baptiste Amann sur le site theatre-contemporain.net

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DES TERRITOIRES, UN ESPACE SCÉNIQUE

DE QUEL(S) TERRITOIRE(S) S'AGIT-IL ?

Qu'est-ce qu'un territoire? Échanger sur une définition de ce terme.

On peut s'appuyer par exemple sur celle qu'en donne le géographe Roger Brunet² :

« Un territoire est un espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation. [...] La notion de territoire est à la fois juridique, sociale et culturelle, et même affective. Le territoire implique toujours une appropriation de l'espace : il est autre chose que l'espace. [...] »

Le territoire tient à la projection sur un espace donné des structures spécifiques d'un groupe humain, qui incluent le mode de découpage et de gestion de l'espace, l'aménagement de cet espace. Il contribue en retour à fonder cette spécificité, à conforter le sentiment d'appartenance, il aide à la cristallisation de représentations collectives, des symboles qui s'incarnent dans des hauts lieux. »

Baptiste Amann a vécu dix-huit ans dans une banlieue, d'abord en « cité » puis dans un pavillon censé être plus confortable. Un espace dont il dit espérer « se "déterritorialiser" au plus vite ». Ces pavillons ont ensuite été à leur tour entourés par de nouvelles cités HLM : c'est au cœur de ces espaces que se situe l'histoire de la trilogie *Des territoires*.

Toutes les villes de France sont constituées de ces « cités », de ces banlieues, de ces quartiers périphériques mêlant habitat pavillonnaire et grands ensembles de tours ou de barres.

Le dernier volet de la fresque ne se situe plus dans le pavillon témoin, il en reste le point de départ, au titre du territoire originel des personnages et de ce qui les relie.

Proposer aux élèves une promenade urbaine dans ces quartiers. Promenade dont l'objectif sera de photographier des lieux qui pourraient être ceux où se situe l'action de la pièce. Des lieux comme celui où ont grandi les personnages.

C'est avec la description d'une photographie que Baptiste Amann ouvre sa trilogie. Samuel, Lyn, Benjamin et Hafiz, les personnages principaux de la pièce qui apparaissent enfants sur la photographie, ont grandi dans un pavillon témoin entouré d'immeubles, au cœur d'une de ces cités. Cette photographie est à la fois l'image, la représentation, d'un lieu, de personnes, d'objets mais aussi de la mémoire que l'on en garde. Elle peut être le début d'une histoire construite à partir de souvenirs réels ou inventés, fantasmés.

Les photos page 7 ont été prises dans le quartier de la Busserine dans le 14^e arrondissement de Marseille.

On peut également travailler à partir des photographies de Yohanne Lamoulère qui a beaucoup photographié les quartiers nord de Marseille et a exposé plusieurs fois au sein du théâtre du Merlan (aujourd'hui LE ZEF – Scène nationale). Sa série de photographies *Faux Bourgs* est particulièrement intéressante pour éclairer le propos de la trilogie *Des territoires* (www.yohannelamoulerre.fr/faux-bourgs).

² R. Brunet, R. Ferras, H. Théry, *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique*, coll. Dynamiques du territoire, Reclus – La Documentation française, 1993.



Quartier de la Busserine, Marseille.

© Photos : Isabelle Rainaldi

Sur l'exemple de la didascalie initiale du texte *Nous sifflerons la Marseillaise*, chaque élève décrit une des photographies qu'il a prises (ou choisit une photographie de Yohanne Lamoulère) en commençant par parler de l'extérieur, de ce que l'on voit, en ajoutant ou en inventant des précisions éventuellement (la date, l'année, le moment de la journée). Puis décrire aussi ce que l'on ne voit pas : le photographe, ce qui se passe hors champ, ce qui se passe à l'intérieur des bâtiments photographiés...

C'est ce que fait Baptiste Amann dans les dernières lignes de la didascalie : « La femme qui a pris la photo tient dans ses bras un enfant de quelques mois. Son mari est à l'intérieur de la maison. Il discute d'un air grave avec un autre homme. » Il faut en effet changer de point de vue, resserrer l'espace concerné, se rapprocher, entrer dans l'espace de la photographie pour passer des images de banlieue au plateau du théâtre.

Didascalie initiale du premier volet, *Nous sifflerons la Marseillaise*

Sur la photo on voit :

Une jeune fille (6 ans).

Un jeune garçon (5 ans).

La jeune fille joue avec un seau rouge et une pelle verte.

Le jeune garçon joue avec une petite soucoupe en porcelaine.

Ils sont accroupis dans les graviers.

À quelques mètres d'eux coule un petit ruisseau artificiel.

À moins que ce soit une route.

Ce n'est pas clair...

Au loin, les deux ensembles d'immeubles HLM découpent un ciel sans nuage.

Au centre s'élève une digue de pelouse verte hérissée d'herbes hautes, avec en son centre, la jeune pousse d'un peuplier.

Le garçon porte un tee-shirt bleu marine et un petit short de la même couleur.

La fille porte un tee-shirt bleu ciel et un petit short de la même couleur.

La photo est prise depuis l'extérieur du pavillon témoin d'une résidence de logements sociaux, le 27 août 1981.

La femme qui a pris la photo tient dans ses bras un enfant de quelques mois.

Son mari est à l'intérieur de la maison.

Il discute d'un air grave avec un autre homme.

Un quatrième enfant se tient un peu à l'écart.

Baptiste Amann, *Des territoires [Nous sifflerons la Marseillaise...]*, éd. Théâtre Ouvert, 2015, p. 7.

ÉCRIRE POUR UN ESPACE

Dans *Et tout sera pardonné?*, nous quittons le pavillon témoin où se déroulent les deux premières pièces pour le service de réanimation d'un hôpital de banlieue. Si on reste dans ce territoire périphérique, l'action se déroule à l'intérieur, dans un espace qui cette fois est d'abord un espace scénique. Les territoires de la banlieue, du pavillon témoin habitent toujours les personnages, mais ne sont plus au cœur de l'intrigue.

Dans un entretien³, Baptiste Amann explique comment il est parti de l'espace pour l'écriture de la pièce, et non plus des acteurs. Il a pris en charge lui-même le projet de scénographie, conçu avant même d'écrire la pièce. Il a commencé par construire une maquette et a écrit pour un espace réel. L'idée de départ était de travailler sur un principe de scènes simultanées entre une salle de réanimation et une salle d'attente.



1 et 2. Maquette de la scénographie.
© Baptiste Amann, photo : compagnie L'Annexe



³ www.theatre-contemporain.net/spectacles/Des-territoires-et-tout-sera-pardonne/.

À partir des photos de la maquette de la scénographie, demander d'abord aux élèves de décrire les trois espaces (le couloir, la salle d'attente, la salle de réanimation). Définir à quoi ces espaces peuvent servir, puis choisir un espace (ou plusieurs) : écrire un court texte, sous la forme de dialogue ou non, sur ce qui peut s'y passer.

Voici plusieurs propositions de sujets ou de trame pour ces petits textes :

- Lyn, Samuel et Hafiz au chevet de Benjamin dans la salle de réanimation.
- Les mêmes avec simultanément le docteur et l'infirmier dans le couloir.
- Rencontre entre Nailia et Hafiz dans la salle d'attente.
- Nailia et Hafiz dans la salle d'attente et en même temps Lyn et Samuel dans la salle de réanimation.

Le choix d'un triple espace confine les personnages dans une atmosphère d'attente et de recueillement. Un espace de retour à soi, tout en permettant, par sa circulation ou sa transparence, des scènes simultanées de dialogues d'une pièce à l'autre, et un jeu sur l'arrière-plan avec la baie vitrée au loin.

Baptiste Amann explique : « C'est face à cette maquette, en projetant l'écriture dans l'espace, que je me suis lancé dans la rédaction de ce troisième volet, pour inscrire les formes d'écriture (scènes enchâssées, monologues, digressions poétiques, voix off, anachronisme, etc.) dans une spatialité concrète. »

Proposer alors aux élèves l'exercice suivant : lire l'une des scènes de la pièce et chercher à composer un espace, à transposer l'écriture dans un espace précis.

On choisira par exemple les scènes de la salle de réanimation qui permettent aux élèves de construire plus facilement un espace, car il peut être très réaliste. Les propositions d'espace seront donc sans doute plus spontanées et faciles.

Exemple à partir du tableau 9 « Décision » : on figure l'espace de l'hôpital où la fratrie écoute Alexandra, la doctoresse, leur donner les étapes du prélèvement des organes de Benjamin en état de mort cérébrale. Le moment est crucial comme nous l'indique le titre « Décision ». L'espace est divisé entre le couloir, où se tient Alexandra, qui évoque peut-être celui de la mort avec tout ce qu'il a d'oppressant, et la salle d'attente où va se jouer la tragédie familiale.



Tableau 9 : décision.
© Photo : Isabelle Rainaldi

UNE NARRATION À PLUSIEURS NIVEAUX

L'écriture de Baptiste Amann s'appuie sur un empilement, un entremêlement des intrigues et de leurs différentes strates, qui en font une écriture dramaturgique spatialisée, comme constituée de couches géologiques successives. Les trois volets de la trilogie mêlent à la fois un épisode historique et le drame de la fratrie face à la mort des parents. Mais la narration mêle aussi le passé et le présent de la famille, le dedans et le dehors, les tensions familiales et les événements extérieurs.

Ainsi dans *Et tout sera pardonné?*, on retrouve la fratrie confrontée à la question du don d'organe pour Benjamin, en état de mort cérébrale après avoir été mordu grièvement par un chien. Dans le même hôpital, on tourne une reconstitution du procès de Djamila Bouhired (voir également plus loin), tandis qu'au dehors, des émeutes urbaines grondent. Comment se traduisent ces empilements dans l'écriture de la pièce? Comment aborder ces questions avec les élèves?

Comparer les monologues presque déconnectés de la réalité d'un personnage comme Moussa et des dialogues beaucoup plus musclés et « tuilés », mettant en scène deux duos de personnages dans deux espaces différents avec des dialogues qui se mêlent (annexe).

Les élèves doivent prendre conscience que l'écriture de Baptiste Amann donne à entendre plusieurs voix et ne se construit pas de la même manière selon les scènes.

Après avoir comparé les deux extraits (annexe), s'attacher au travail physique, d'abord sur le corps, ensuite sur la voix dans le but de porter le texte, afin de prendre conscience que l'engagement demandé au niveau du corps et du souffle afin de soutenir ce texte au plateau (longueur des phrases, rythme) varie.

En cercle, commencer un travail corporel en s'étirant et en dépliant les articulations. Explorer le sol en déroulant sa colonne vertébrale, utiliser ses différentes dimensions, le haut et le bas.

Pour que les consignes soient plus claires, donner au groupe des images concrètes. Par exemple : « On grandit comme Alice dans le terrier du lapin puis on rapetisse comme elle. En rapetissant on cherche à se fondre avec le sol, en position fœtale, on apaise la respiration avant de grandir à nouveau. »

Puis le groupe marche ensemble en occupant tout l'espace scénique. Chacun est conscient de la présence de l'autre sans communiquer. Au top, tout le monde est aspiré vers le centre du plateau, le groupe doit être le plus compact possible avant de se scinder sous l'effet d'un big bang lorsqu'un nouveau top est donné, les participants s'éparpillent alors comme des particules⁴.

Après cette première prise de conscience de son corps sur le plateau, travailler le souffle et le son. Pour cela, se rendre compte de l'importance de la respiration et de l'expiration.

Comme pour le *training* physique, il est important de relier les exercices à des images facilement transférables et issues du quotidien. Par exemple, on peut imaginer que l'on a oublié ses clés et qu'on s'exclame mains sur la tête (inspiration), puis qu'on fouille ses poches sur le ventre et qu'on les retrouve en poussant un soupir de soulagement (expiration). Puis on se met à chercher son téléphone portable qui vibre partout sur nous, en faisant le bruit « bzzzz », ce qui permet de moduler le souffle.

Poursuivre dans l'espace avec un exercice appelé le match de ping-pong : par deux, on figure deux adversaires qui se renvoient une balle invisible avec une raquette en disant « ping » et « pong », en marquant bien les plosives.

Après ces premiers échauffements, demander aux élèves de choisir une des deux scènes proposées précédemment et de travailler à les dire à haute voix, en lecture simplement.

Les élèves constatent à l'issue de l'exercice que le travail sur le monologue de Moussa ne mobilise pas le souffle et l'énergie de la même manière que la scène 4 dans laquelle les répliques sont courtes et enchaînées, plus explosives. Le mouvement induit par l'écriture fleuve du monologue de Moussa est très différent.

Proposer ensuite un travail à partir de la seule scène 4 : d'un côté Hafiz et Nailia, de l'autre Samuel et Lyn. Constituer des duos Nailia/Hafiz, Lyn/Samuel. Dans un premier temps demander aux élèves de dissocier

⁴ Exercice inspiré de Jacques Lecoq in *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 2016.

les deux scènes (dans la scène) : le duo Lyn/Samuel travaille de son côté, l'autre duo du sien. Chaque duo ne joue que sa partie, sans intercaler les répliques de l'autre duo.

Ce travail de décomposition permet d'abord de bien saisir, le rythme, les enjeux, le parcours de chaque séquence.

Travailler ensuite à tuiler les répliques des deux séquences, comme cela est écrit.

Ce travail de décomposition/recomposition permet de mettre en évidence l'écriture en couches successives de Baptiste Amann. Jouer et montrer les séquences d'abord séparées (d'un côté la rencontre Hafiz/Nailia, de l'autre Lyn et Samuel) puis imbriquées permet de faire apparaître les différents niveaux de lecture de la scène et noue les enjeux de chacun des quatre personnages.

QUESTIONNER LA RÉVOLUTION AU THÉÂTRE

« Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne le font pas de plein gré, dans des circonstances librement choisies ; celles-ci ils les trouvent au contraire toutes faites, données, héritage du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et au moment précis où ils semblent occupés à se transformer eux-mêmes et bouleverser la réalité, à créer l'absolument nouveau, c'est justement à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent anxieusement et appellent à leur rescousse les mânes des ancêtres, qu'ils leur empruntent noms, mots d'ordre, costumes, afin de jouer la nouvelle pièce historique sous cet antique et vénérable travestissement et avec ce langage d'emprunt. »

Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Les Éditions sociales, Paris, 1969

Pour diverses raisons, cette citation de Marx permet de mettre en lumière le processus à l'œuvre dans la trilogie *Des territoires*. D'abord parce que Marx y parle clairement de théâtre : il est question de costumes, de pièce historique, de travestissement et de langage d'emprunt. Ensuite les événements historiques sont convoqués comme des « mânes des ancêtres », on y parle de cauchemar. Ce texte fait références aux fantômes du passé, pose la question de l'héritage des événements passés. Nous sommes au cœur de ce qui interroge Baptiste Amann dans sa trilogie.

Le point de départ de *Des territoires* est la guerre d'Algérie, l'idée était d'écrire une trilogie qui aurait comme point d'aboutissement cet événement. Dans chacun des trois volets, il est question d'une révolution : dans le premier, on retrouve les ossements de Condorcet dans le jardin du pavillon ; dans le deuxième, une militante du nom de Louise Michel fait irruption dans le salon ; dans le troisième, c'est la révolution algérienne, à travers la figure de Djamila Bouhired, qui est convoquée. Ces anachronismes surgissent dans chaque pièce, sans aucune volonté de reconstitution historique. Il s'agit de jouer avec la mémoire de l'événement et de l'interroger.

Demander d'abord aux élèves un petit travail de recherche sur Djamila Bouhired, sur son procès et sur son avocat Jacques Vergès.

Il s'agit surtout de comprendre les enjeux de ce procès que Jacques Vergès transforme en procès de la colonisation, de faire apparaître que deux visions de l'Histoire s'opposent. Il ne s'agit pas de retracer l'histoire de la guerre d'Algérie, mais de montrer la complexité de l'événement.

La scène du procès clôt la pièce. Il ne s'agit plus ici d'une irruption de l'Histoire sur la scène, comme dans les deux précédents volets, mais d'une mise en abyme : une scène de tournage d'un film sur la guerre d'Algérie.

Demander ensuite de travailler à la mise en scène de ce procès en tenant compte du fait qu'il s'agit d'une scène de théâtre dans le théâtre : on tourne un film qui se revendique, c'est ainsi que le réalisateur dans la pièce, comme un film théâtral. Composer différents groupes et confier à chacun l'un des aspects du travail :

- l'espace : il ne s'agit plus ici de trouver un espace réaliste ; au contraire, il faut proposer un espace qui montre que c'est un décor, ne serait-ce que par la présence, dans cet espace, du réalisateur ;
- les acteurs : on utilisera le travail mené précédemment sur le texte, mais le jeu des acteurs peut prendre une dimension bien plus théâtrale en s'amusant à jouer qu'on joue. Comment jouer par exemple cette figure de réalisateur, double fictif de l'auteur-metteur en scène ? On peut aussi (selon le nombre d'élèves du groupe) composer toute l'équipe de tournage en plus des acteurs et du réalisateur ;
- les costumes : figurer les différents personnages et leur fonction avec des costumes et des accessoires, en pensant à une dimension de travestissement, de costumes qui se montrent comme des costumes.

La démarche est ici à l'inverse du travail mené sur l'espace en première partie. Il s'agit d'aller à l'encontre du réalisme pour distancier la scène dans son traitement en termes d'espace, de costume et de jeu. À partir de la citation de Marx, on peut proposer aux élèves d'imaginer cette scène comme une scène fantomatique, comme un rêve ou un cauchemar.

On rejoint ainsi le parti pris qui est celui de Baptiste Amann : jouer les scènes de fiction de façon réaliste et utiliser au contraire un traitement fortement théâtralisé pour les scènes anachroniques. On convoque l'histoire de ces révolutions sur un plateau de théâtre non pas pour elle-même mais pour interroger la mémoire que nous en avons, son héritage.



1 et 2. Tableau 10 : le procès.

© Photos : Isabelle Rainaldi



Tableau 10, « Le procès » : la première photo montre une proposition des élèves pour figurer le procès en dehors du plateau (dans les gradins de l'amphithéâtre du lycée). Au fond, la comédienne jouant le personnage de Nailia interprète du rôle de Djamilia Bouhired, interrogée par le comédien qui joue le rôle du commissaire du gouvernement. Tous deux sont dirigés par le réalisateur du documentaire sur le procès de Djamilia à l'intérieur de l'hôpital.

Trois semaines plus tard, sur la deuxième photo, la proposition s'est affinée. On se retrouve au plateau. La théâtralité du procès se retrouve dans la scénographie avec les estrades. La mise en abyme est clairement signifiée par la présence de l'équipe technique autour des comédiens. Un personnel soignant rappelle qu'on se trouve dans un hôpital. Une partie de la scène a été improvisée par les élèves, en particulier le début, avant que le tournage ne démarre.

Après la représentation, pistes de travail

UNE FRICTION ENTRE LE RÉEL ET LA FICTION

REMÉMORATION

Dès la première scène, lors de l'émission de radio qui lui est consacrée, le réalisateur Yacine Klifa déclare : « En gros je travaille sur la friction entre le mythe et la réalité » ou encore : « Je ne réalise pas des documentaires, donc je ne suis pas dans le verbatim. Je reconnais avoir un rapport impertinent à l'archive. C'est que je convoque l'Histoire dans une œuvre. J'extrais donc de l'Histoire ce dont l'œuvre a besoin et non l'inverse » et, enfin, à propos de la plaidoirie de Vergès : « J'ai imaginé une plaidoirie totalement fictive que je veux placer en insert dans le film comme une adresse directe au spectateur, une entaille dans la fiction. » Ces propos font écho au travail de Baptiste Amann, lequel traduit sur scène cette friction entre fiction et réalité.

Demander aux élèves de rappeler trois types de scènes présentes dans le spectacle.

On trouve :

- des scènes de fiction : celles qui concernent la fratrie confrontée à la mort de Benjamin, les rencontres de Nailia et Hafiz et le tournage qui constitue une fiction dans la fiction ;
- des entailles dans la fiction principale : les interventions de Moussa, les bulles de Lyn et Hafiz, le moment où Hafiz et Nailia deviennent Yacef Saadi et Djamila Bouhired dans « Répétitions » ;
- des entailles dans la fiction que constitue le procès : le témoignage de Nicole Guiraud rapporté par le commissaire du gouvernement et la plaidoirie de Vergès.

UN ESPACE RÉALISTE ET ONIRIQUE À LA FOIS

La scénographie imaginée par Baptiste Amann apparaît d'abord comme très réaliste, séparant très clairement trois espaces.



Premier montage du décor.
@ Amélie Enon



1 et 2. Le couloir / studio de radio.

@ Amélie Enon

3. La salle de réanimation.

© Amélie Enon

4. La salle d'attente.

© Amélie Enon

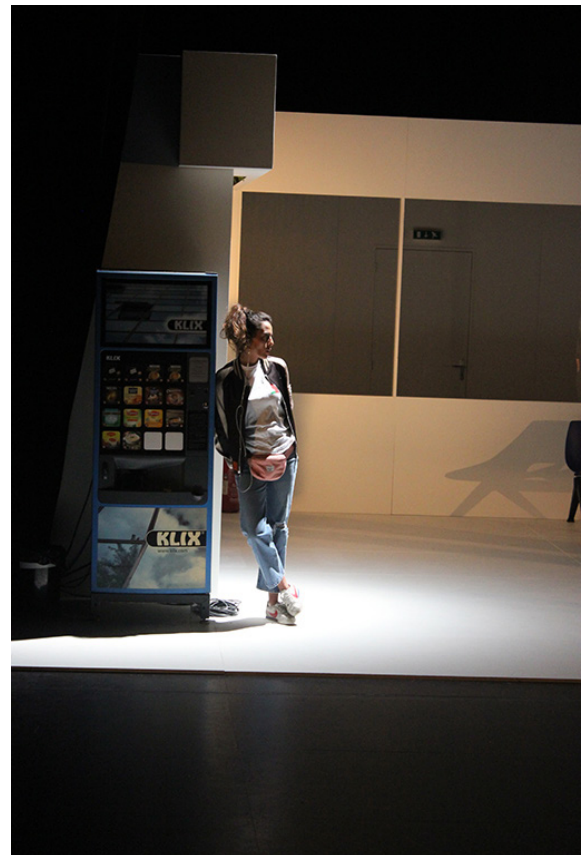


1

2



3



4

Faire décrire précisément aux élèves l'espace à partir de photographies du spectacle. Leur demander de nommer puis de décrire les trois espaces distincts sur la scène : comment sont-ils identifiés, et séparés ?

- Le couloir/studio de radio : au loin, un espace étroit fermé par une vitrine, qui devient le studio de radio dans la première scène avec mise en place d'une table, de micro et casque et un effet lumière. Une fois vidé de ses éléments de décor, il devient le couloir de l'hôpital qui mène à la salle de réanimation où se trouve Benjamin.
- La salle de réanimation : un espace à cour à dominante bleu ciel où se trouvent un lit d'hôpital et les machines qui maintiennent Benjamin dans un coma artificiel.
- La salle d'attente : un espace à jardin où le blanc du sol et des murs domine, on y trouve une rangée de chaises bleues en plastique, un extincteur et une machine à café.

Interroger les élèves sur ce qu'offre cet espace en termes de possibilités de jeu : pourquoi ce choix ? Qu'apporte-t-il ?

Cet espace multiple permet de jouer avec la simultanéité des scènes. La rencontre entre Hafiz et Nailia a lieu dans la salle d'attente alors que Lyn et Samuel échangent, en salle de réanimation, à propos de la situation de Benjamin.

La scénographie permet aussi un enchâssement des transitions entre les scènes : apparition du médecin et de l'infirmier dans le couloir alors que la scène dans la salle de réanimation s'achève, présence de Moussa dans la salle d'attente pendant l'entrevue du médecin et de la fratrie en salle de réanimation... Les exemples sont nombreux et permettent de donner du rythme à la représentation, de montrer l'enchâssement des différentes temporalités, la simultanéité des événements. On trouve déjà ici des éléments du principe des strates qui caractérise l'écriture et la mise en scène de Baptiste Amann.

Mais cet espace n'est pas seulement un espace réaliste. Il ouvre également la possibilité d'imaginer et de concevoir des scènes beaucoup plus oniriques.

	Dimension réaliste	Dimension onirique
Couloir/studio de radio	Tout ce qui concerne le studio de radio, table, micro, casques.	Fumée, lumière bleue.
Salle de réanimation	Lit d'hôpital, machines qui font vraiment du bruit (bip et respirateur), accessoires de l'infirmier pour les soins, distributeur d'alcool pour se laver les mains.	Lumière moins intense dans les bulles, environnement sonore.
Salle d'attente	Sièges, machine à café qui fonctionne vraiment, poubelle, mars et accessoires de Nailia (sac, texte, téléphone et écouteurs), paquet de fraises Tagada.	Lumière, environnement sonore.

La collecte et le classement des éléments de la scénographie montrent clairement le rôle essentiel joué par la lumière et le son. Il faut souligner le travail des régisseurs son et lumière, essentiels sur les spectacles de Baptiste Amann et qui collaborent étroitement avec lui : François Duguest (régie générale), Florent Jacob (régie lumière), Léon Blomme (régie son).

Ce travail mené sur la partition lumière et la création sonore fait passer d'un espace très réaliste à un espace onirique, permettant cette friction entre fiction et réalité, participant à la mise en place de strates différentes dans le texte comme dans l'écriture scénique.

Ainsi le procès concentre tous les éléments de la dimension onirique de la scénographie en termes de son et de lumière.

LA DIRECTION D'ACTEURS : RÊVER UN AUTRE MONDE ?

Vouloir s'attacher à la friction entre fiction et réalité implique des approches différentes dans la direction d'acteurs et vis-à-vis du travail demandé aux comédiens. Trois extraits sont emblématiques de la diversité des registres sur lesquels on fera travailler les élèves :

1. Moussa (Yohann Pisiou), « Hall 1 » : Les scènes « Hall 1 », « Hall 2 » et « Hall 3 » apparaissent comme des temps suspendus dans la narration.
2. Nailia (Nailia Harzoune) et Hafiz (Solal Bouloudnine) / Lyn (Lyn Thibault) et Samuel (Samuel Réhault), « Maudits » : la bulle de Lyn et Hafiz.
3. Nailia, « Décision » : exemple d'une superposition de situations.

À la manière de Moussa (Yohann Pisiou) : disposer une chaise au centre du plateau et demander aux élèves d’entrer sur le plateau, un par un, de venir s’asseoir sur la chaise, d’y rester un moment, puis de sortir.

Avec ce travail, les élèves abordent la question de la présence au plateau. Cet exercice, qui semble a priori très simple, peut déstabiliser à plusieurs endroits : comment faire les choses le plus simplement possible (entrer, s’asseoir, sortir) ? Ces déplacements ne doivent pas être enchaînés trop rapidement, il s’agit d’être vraiment là et de prendre le temps d’habiter l’espace du plateau. Le défaut inverse est de surjouer ces actions, d’en faire plus, trop, et de ne plus être à l’endroit de ce qui est demandé. Le passage assis sur la chaise exige de l’élève d’accepter d’être regardé, simplement, sans rien faire, d’être là.

À propos de monologue intérieur (Nailia) : pendant « Décision », Nailia occupe le plateau, dans la pénombre, pendant qu’une autre scène se joue dans l’espace de la salle de réanimation. À quoi pense-t-elle à ce moment-là ? Pourquoi est-elle restée en scène ? Comment réagit-elle indirectement à ce qui se passe dans l’autre espace de la scène ? Pour répondre à ces questions, proposer aux élèves d’écrire un monologue intérieur qui retrace ce qui se passe dans la tête du personnage de Nailia.

Cet exercice d’écriture s’appuie sur les éléments du texte de la scène qui précède : Nailia pense à ses difficultés à jouer la scène qu’on lui demande, scène qui remue des épisodes de son histoire personnelle. Elle pense à l’aveu de Hafiz, petit-fils d’un membre du FLN alors que ses grands-parents à elle sont des harkis. Le texte de la scène qui se joue simultanément en salle de réanimation peut avoir des échos dans le monologue intérieur : la tragédie de la mort de Benjamin pour la fratrie et de la décision à prendre rejoint son propre drame. Cet exercice permet de revenir sur la question de la simultanéité des scènes et pose la problématique de la présence du comédien sur scène : les élèves mesurent ce que cette présence raconte du personnage et de la fable que se raconte à son tour le spectateur.

Manipuler la marionnette (Samuel) : les élèves travaillent d’abord par deux, l’un étant la marionnette, l’autre celui qui la manipule. Il n’y a pas de fil ni de contact entre les deux élèves. Le manipulateur doit faire bouger sa « marionnette » en tirant sur des fils imaginaires reliés à certaines parties du corps de sa marionnette. Échanger ensuite la marionnette et le manipulateur.

Par groupe de trois ou quatre, proposer ensuite aux élèves un travail avec trois manipulateurs et une marionnette. Le but étant cette fois-ci de faire avancer la marionnette, de la faire marcher. L’exercice ne sera pas évident au début, car il faut se coordonner sans se parler et chercher les points de déséquilibre qui vont permettre la progression du pantin.

Cet exercice reprend en partie le jeu entre Lyn (Lyn Thibault) et Samuel (Samuel Réhault) dans la « bulle de Lyn ». Ce passage ne s’inscrit pas dans le réel de la fiction, ce qui est traduit par une variation de la lumière et du rapport de jeu entre les deux partenaires. Lyn et Samuel ne dialoguent plus, Lyn s’adresse à Samuel, lequel ne l’entend plus. Elle joue avec lui comme avec une poupée. Les déplacements de Samuel traversant l’ensemble de la scène sans tenir compte des séparations entre l’espace de la salle de réanimation et celui de la salle d’attente soulignent la dimension particulière du passage.



Exercice « manipuler la marionnette ».
@ Isabelle Rainaldi

LA MÉMOIRE ET L'HÉRITAGE

« J'ENRACINE »

Le spectacle s'ouvre sur une citation de Condorcet : « Le but de l'instruction n'est pas de faire admirer aux hommes une législation toute faite, mais de les rendre capables de l'apprécier et de la corriger. Il ne s'agit pas de soumettre chaque génération aux opinions comme à la volonté de celle qui la précède, mais de les éclairer de plus en plus, afin que chacun devienne de plus en plus digne de se gouverner par sa propre raison », [d']« apprendre à ne point dépendre... ». Cette citation fait écho, pour le spectateur qui connaît l'ensemble de la trilogie, au premier volet, *Nous sifflerons la Marseillaise*, qui tourne autour de la découverte des ossements de Condorcet dans le jardin familial. Cette découverte permet ensuite l'irruption de la Révolution française dans la tragédie familiale, premier surgissement de l'Histoire dans la fiction. Mais il ne s'agit pas seulement d'une référence à la première partie de la trilogie. Il est aussi question de ce que l'histoire lègue aux générations suivantes et de la façon dont ces dernières gèrent ce legs. Évidemment, cette transmission doit permettre à la génération suivante d'apprendre de son histoire. « J'enracine » est le titre donné à l'émission de radio à laquelle est invité le réalisateur, Yacine Klifa.

Faire réfléchir les élèves au choix du titre « J'enracine », projeté en fond de scène immédiatement après la citation de Condorcet, comme titre de la première scène.

Dans ce titre, il y a un jeu de mots avec le nom du dramaturge Jean Racine, mais il est aussi et déjà question des racines, par-là de mémoire et d'héritage, de ce qui ancre dans la terre, dans un territoire.

Le travail sur la mémoire est aussi celui de la mémoire du texte pour les comédiens et des répétitions entre Nailia (Nailia Harzoune) et Hafiz (Solal Bouloudnine) : voilà pourquoi cette scène constitue une mise en abîme du travail du comédien, une première entaille dans la fiction contemporaine et vers la fiction de la révolution algérienne.

Dans *Et tout sera pardonné?*, trois personnages voient leur histoire personnelle et familiale mêlée à la question de la mémoire de la guerre d'Algérie : Nailia, Hafiz et Alexandra (Alexandra Castellon). Demander aux élèves de se répartir en trois groupes : un groupe « Nailia », un groupe « Alexandra » et un groupe « Hafiz ». Chaque groupe reconstitue l'histoire de son personnage et la présente ensuite aux autres. Clarifier avec eux ce dont il s'agit et quelle tension est en jeu.

Nailia est une petite fille de harkis. Ses grands-parents ont quitté l'Algérie après l'indépendance espérant trouver en France un accueil à la hauteur du soutien qu'ils avaient apporté à la puissance coloniale pendant la guerre, mais ils furent parqués dans des camps comme celui de Rivesaltes dans les Pyrénées orientales. Hafiz évoque lui aussi son histoire personnelle, celle de son grand-père biologique, combattant du FLN. Il évoque cette mémoire à partir d'une photographie de son aïeul sur le port de la Joliette à Marseille.

Alexandra est fille de Pieds-noirs, c'est-à-dire de Français qui ont vécu en Algérie. La guerre puis l'indépendance sont pour tous ces Français rapatriés une tragédie personnelle qui n'est pas cicatrisée.

MÉMOIRE EN RUINES VERSUS GÉNÉRATION DÉSENCHANTÉE

Baptiste Amann choisit d'inscrire le procès dans une esthétique très précise. À partir d'une photographie de la scène (ici les premières répétitions du procès), demander aux élèves de décrire l'espace : comment est-il mis en place? Qu'évoque ce décor pour eux et comment interprètent-ils ce parti pris du metteur en scène?

Baptiste Amann situe la scène du procès dans un espace qui reconstitue une salle de tribunal, celle du tribunal d'Alger en 1957, mais elle est envahie par la végétation, le lierre, comme devenue un lieu en ruines, un lieu qui évoque la mémoire et le souvenir du temps passé, ce qui reste après la destruction, l'abandon. Le lierre dont le décor est recouvert renvoie aussi à la scène 6 « Le lierre », dans laquelle l'infirmier, Olivier (Olivier Veillon) raconte à Benjamin son intérêt pour les documentaires. Il évoque ainsi le lierre : « Ça a une très mauvaise réputation le lierre. On dit qu'il étouffe l'arbre quand il l'enveloppe. On se trompe... Il est probable que le lierre se déploie autour d'arbres déjà malades ou en train de mourir. En réalité il les soutient plus qu'il ne les étouffe⁵. » Le lierre recouvrant le décor du procès de Djamila Bouhired désignerait-il alors une mémoire malade? Et le choix de recouvrir l'Histoire et sa mémoire, une esthétique des ruines.

⁵ Baptiste Amann, *Des territoires (... Et tout sera pardonné ?)*, scène 6 « Le lierre », éd. Théâtre ouvert, 2019.



Le procès, premiers essais
© Amélie Enon

Pour aller plus loin

Pour aborder la question du spectacle des ruines, on peut se référer à Hubert Robert ou Anselm Kiefer. Selon Hubert Robert, l'imaginaire de la ruine permet de présenter le monde dans son inéluctable précarité. Son tableau, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, par exemple, nous projette dans un futur sinon inévitable en tout cas probable et insiste sur la vanité des civilisations malgré tout le prestige et l'apparente solidité dont elles jouissent⁶.

Le plasticien Anselm Kiefer, né au printemps 1945 dans une Allemagne dévastée par la guerre, a fait de l'exercice de la mémoire et de ses pensées inquiètes sur le temps le cœur de son œuvre⁷. Tout dans son univers renvoie à la dialectique entre destruction et création. Chacune de ses œuvres capte la vulnérabilité du monde par des sédimentations de matières (sable, suie, plomb, boue, cheveux, cendre), découvrant les splendeurs instables qui fleurissent après l'apocalypse : « L'art devrait permettre de regarder au-delà des choses et le visible n'être que le support de l'invisible, l'émanation du secret divin. Voilà pourquoi il faut continuer à peindre, après la barbarie, l'horreur et la catastrophe. Il n'y aura jamais de catastrophe finale tant qu'il y aura des peintres et des poètes à l'œuvre, travaillant pour que le monde ne se défasse pas complètement. Si le monde écoutait l'art, peut-être pourrait-il survivre à ses ruines⁸. »

La bascule dans l'espace et le temps – de l'univers hyperréaliste de l'hôpital et de la salle d'attente à celui quasi onirique du tournage du procès – se fait sur la chanson de Mylène Farmer, *Désenchantée*, tube de 1991 au rythme très tonique et encore présent dans les mémoires : interroger les élèves sur ce choix.

D'abord, ce morceau passe au moment où comédiens et techniciens effectuent un changement complet de plateau à vue des spectateurs. Mais surtout on peut le considérer comme « générationnel » puisqu'il est connu de Baptiste Amann comme de ses comédiens qui l'ont sans doute entendu enfants. Les paroles décrivent le désenchantement de cette catégorie d'âge dont les idéaux se sont écroulés et qui survit dans un monde chaotique où elle peine à trouver du sens. Dans le contexte des émeutes urbaines et de la mort de deux jeunes gens (Benjamin et Marvin), on peut se demander quel sens donner à son existence et comment continuer à vivre.

Demander aux élèves de trouver un titre de rap, par exemple, qui évoque leur propre génération et le désenchantement actuel. En illustration, on pourra faire entendre le titre de Nekfeu, *Rêve d'avoir des rêves*⁹ ou de Keny Arkana, *Cinquième soleil*¹⁰.

⁶ Voir l'exposition qui lui a été consacrée en 2016 au Louvre : www.louvre.fr/hubert-robert-0.

⁷ Voir la rétrospective en 2015-2016 au Centre Georges-Pompidou : www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-3b521685192764e60b16b27bad2a496¶m.idSource=FR_E-267f62e8387417b70b7a0fcd98aef94.

⁸ Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses ruines. Leçons inaugurales du Collège de France*, Paris, Fayard, 2011.

⁹ Paroles : genius.com/Nekfeu-reve-davoir-des-reves-lyrics. Musique : youtu.be/phlQMLzNnjw.

¹⁰ Parole : genius.com/Keny-arkana-cinquieme-soleil-lyrics. Musique : www.youtube.com/watch?v=QIS8g9EN3Hc.

L'ARTISTE, L'HISTOIRE ET SON HISTOIRE

Ce troisième volet de la trilogie est particulièrement marqué par la mise en abyme, avec l'introduction du tournage du film et du personnage du réalisateur, mais aussi de la situation d'écriture avec de nombreuses références au fait que nous sommes en train de raconter une histoire, que ce qui se passe relève de la fiction. Ainsi, Samuel, en colère (dans « Mauvais travail ») : « Qui croirait une histoire pareille ? Je ne sais pas dans quelle fiction de merde on est coincé depuis trois jours mais là stop ! Ça ne va pas ? Qui est en train de raconter cette histoire à la con ? Faut qu'il arrête maintenant ! Mauvais travail ! »

Dans les deux scènes où apparaît le personnage du metteur en scène (lors de l'émission de radio, puis lors du tournage du procès), faire repérer aux élèves tout ce qui peut être considéré comme une référence au travail de Baptiste Amann et à ce troisième volet de la trilogie *Des territoires* (éléments textuels ou scénographiques).

Avec le personnage de Yacine Klifa, Baptiste Amann se fabrique un double de fiction et anticipe les questions, explique voire se moque de son propre travail.

Dans la scène 1, « J'enracine », l'interview de Yacine Klifa permet de poser les enjeux que soulèvent un film (ou une pièce de théâtre) consacré à la guerre d'Algérie et à la mémoire de l'histoire algérienne, la question de l'appropriation culturelle et de la place de l'histoire dans une œuvre artistique. À toutes ces questions, Yacine Klifa répond en réaffirmant sa place de réalisateur et d'artiste : il fait des films sur l'Algérie parce qu'il est réalisateur, pas parce qu'il est d'origine algérienne, son point de vue est celui d'un artiste et non d'un historien : « Je reconnais avoir un rapport impertinent à l'archive. C'est que je convoque l'Histoire dans une œuvre. J'extrait donc de l'Histoire ce dont l'œuvre a besoin et non l'inverse. » On peut difficilement ne pas voir dans les interventions de Yacine Klifa des explications sur le propre travail de Baptiste Amann et son traitement de l'anachronisme historique dans la trilogie *Des territoires*.

La mise en scène du procès repose aussi sur une double mise en abyme :

- scène de théâtre dans le théâtre : sur la scène, le plateau de tournage, on voit les comédiens se maquiller et se costumer à vue, le réalisateur et son assistant s'adressent directement au public qui constitue le groupe des figurants, la salle est rallumée ;
- la scène de tournage sur la scène de théâtre crée une confusion entre l'équipe du film et la troupe de Baptiste Amann : le réalisateur présente ses comédiens qui donnent leur vrai nom, Lyn joue le rôle de Suzanne, qui est aussi le prénom de la costumière du spectacle.

Les scènes dans lesquelles Hafiz fait répéter son texte à Nailia montrent cette dernière se préparer à tourner en lui permettant des considérations sur son métier d'actrice : « Nailia ! Tu es une actrice ! Tu fais ce qu'on te dit, arrête de tout mélanger... Je suis une actrice... Donc actrice c'est ferme ta gueule et tu obéis ? ».

Demander aux élèves de rappeler ce que fait et dit Moussa, et de trouver quelle est sa fonction (théâtrale) dans la pièce.

Les interventions de Moussa dans la pièce (« Hall 1 », « Hall 2 » et « Hall 3 ») portent la parole de l'héritage. Il lie l'Histoire à la tragédie familiale de la fratrie, mais il est aussi celui qui raconte les événements ayant lieu en même temps à l'extérieur de l'hôpital. Moussa évoque les émeutes, les voitures brûlées, d'autres ruines finalement que celle de la mémoire de la guerre d'Algérie, des ruines contemporaines, des ruines en construction. Pour le public, Moussa crée des liens entre le dedans (l'hôpital) et le dehors (les émeutes), entre le passé et le présent. Il fait le lien entre le public, à qui il s'adresse directement, et les personnages de la pièce, puisqu'il est lui-même un ami d'enfance de la fratrie.

À partir de la photographie du spectacle, des souvenirs de la représentation et de l'extrait sonore ci-dessous, demander aux élèves de décrire et d'analyser le traitement de la lumière et du son lors des interventions de Moussa. Qu'entend-on ? Quel est l'effet produit ? Qu'est-ce que cela raconte des moments où intervient Moussa ?

Extrait sonore : drive.google.com/open?id=1fPrpi60n18GHAjLtE12PhYqpWMA-YuNL.

Ces scènes, par leur traitement, se situent à un autre niveau que celui de l'intrigue : intermèdes, pauses dans la trame narrative permettent de tisser des liens entre tous les niveaux de l'histoire. Leur présence complète la fonction réflexive du chœur antique entamée par Moussa.



Moussa.
© Amélie Enon

Le monologue de Moussa peut paraître difficile à appréhender pour les élèves, en particulier parce que les lieux leur sont inconnus. Leur proposer de se les approprier en proposant l'exercice du « Café Müller », inspiré par la chorégraphie éponyme de Pina Bausch. Disposer au sol des obstacles (sur la photo des chaises mais on peut utiliser des sacs, des bancs, des tables), bander les yeux d'un participant, à charge pour les autres d'ôter tous les écueils sur son chemin. En même temps, faire dire le monologue par un chœur qui guide les évolutions du personnage aux yeux bandés.



Exercice du « Café Müller ».
@ Isabelle Rainaldi

À travers Moussa et la figure du coryphée se pose aussi la question du rapport au public. Baptiste Amann interroge directement les spectateurs relativement à leur propre lien avec le passé et la mémoire. Qu'en est-il du rapport scène/salle dans la représentation : quels sont les moments où le quatrième mur est brisé? Comment? Y a-t-il d'autres formes d'adresses au public? À quels moments ce qui se passe sur scène ne tient-il pas compte directement de la présence des spectateurs?

La pièce commence par une scène située dans un couloir au lointain : le studio de radio. C'est à l'ouverture de la pièce que les liens entre la scène et la salle sont les plus distants. Les comédiens sont au loin, derrière une vitre, le son nous parvient comme légèrement étouffé, accentuant le réalisme d'une diffusion sur les ondes. Les scènes dans la salle de réanimation ou dans la salle d'attente, c'est-à-dire celles qui concernent la fiction, ne constituent pas des adresses directes au public.

Cependant, à plusieurs moments, certains personnages brisent le quatrième mur : Moussa, le réalisateur et son assistant qui apostrophent les spectateurs censés être les figurants du film alors que la lumière s'allume dans la salle. Les citations projetées au-dessus de la vitre du couloir constituent des adresses directes au public. Il s'agit même parfois de questions pour interpeller le spectateur. Ainsi la citation de Georges Darien, extraite du roman *Le Voleur*, par exemple : « Arriver ! À quoi ? [...] Manger son cœur dans l'ombre ou le jeter aux chiens. »

Enfin la plaidoirie de Jacques Vergès (Alexandra Castellon) s'adresse directement à la salle : la comédienne se trouve à l'avant-scène, à cour, en grande proximité avec le public.

Annexe

EXTRAITS DU TEXTE DE BAPTISTE AMANN

EXTRAIT 1. HALL 1

Moussa : Dans le hall du centre hospitalier Henri Duffaut, il y a une gravure du XVIII^e siècle représentant une carte détaillée du Comtat Venaissin, recouverte d'un aplat verdâtre. On distingue les reliefs de la région, les cours d'eau inscrits comme des nervures délicates, le mont Ventoux dressé à l'est, la ville de Carpentras au centre, Cavaillon au sud, Avignon à l'ouest et juste au-dessus, l'enclave autonome de la Principauté d'Orange. Sous le nom de son auteur (Alexis-Hubert Jaillot, géographe du Roy), une légende décrit l'historique de cet ancien État de l'Église. [...] Pendant la lecture mon esprit s'échappe. Je pense à ce « Palais des Papes » qui pour moi n'était qu'une expression, comme on dit une « galette des rois ». D'anciennes images refont surface. Je remonte la ligne escarpée de la rue Peyrollerie qui longe les hauts murs et crée une gorge rocailleuse jusqu'à la place du Palais. Je traverse les mètres carrés de pavés enchevêtrés jusqu'à la dalle de pierre blanche d'où part l'écho des chocs provoqués par les skates des petits bourgeois du centre-ville. Je contourne la fontaine, dépasse le grand portail aux contorsions rutilantes, et m'engage dans la côte qui mène au rocher des Doms. Là-haut je longe la mare aux canards où quelques cygnes font de la résistance ; ignore le carrousel qui tourne dans le vide ; dévale le petit sous-bois où s'articulent les vieilles balançoires et le tourniquet rouge comme de lointains souvenirs. J'arrive sur l'esplanade qui surplombe le Rhône. Je grimpe sur le petit muret. Là, je me glisse dans l'entaille du grillage. Je suis au bord du vide. Sous mes pieds : le centre pénitencier de Sainte-Anne. Ils sont plusieurs autour de moi, à demander des nouvelles aux prisonniers en hurlant. Certains lancent en direction de la cour de promenade des sacs en plastique remplis de fringues et de bouffe qui échouent le plus souvent sur le filet de protection et font comme une mer suspendue de cellophanes éventrés ; écumes vertes et bleues et blanches ; cormorans piégés dans la nasse ; lambeaux d'étoiles tombés dans l'écumoire.

EXTRAIT 2. SCÈNE 4 : MAUDITS !

Salle d'attente.

Nailia : Putain de machine de ta race la pute ! Zarma je prends pas les pièces de dix centimes !

Hafiz entre dans la salle d'attente.

Nailia : Excusez-moi... pardon... Vous auriez la monnaie sur un billet de cinq ? Je n'ai que des petites pièces... Elles ne passent pas.

Hafiz : Pardon ?

Nailia : De la monnaie sur cinq balles ?

Hafiz : Ah... je ne sais pas... attendez...

Il sort de la monnaie de ses poches et compte les pièces.

J'ai de la monnaie oui, mais après je veux prendre quelque chose aussi... Je ne sais pas si j'aurai assez.

Nailia : Laisse tomber.

Hafiz : Non mais je peux vous donner un euro si vous voulez : c'est combien le café ? C'est un café que vous voulez ?

Nailia : Oui... un euro quarante ! Mais faut avoir des pièces de vingt centimes parce que celles de dix ne passent pas...

Hafiz : Un euro quarante voilà.

Nailia appuie sur son kit main libre et s'éloigne sans prendre la monnaie que lui tend Hafiz.

Nailia : Ouais allô quoi ? Non non je fais une pause là... Quelque part... T'occupe... Et ben t'as qu'à lui dire d'aller bien se faire foutre ! Non mais tu as vu comme il me parle lui ? Il est ouf ce mec ! Non non c'est pas possible ça... d'où tu parles comme ça ? Franchement... Il connaît mon histoire en plus... je lui ai raconté... Et ce bâtard tu crois qu'il en a quelque chose à foutre ? Wesh fils de pute, il a cru quoi lui ! J'm'en bats les couilles j'fais une pause... j'm'en bats les couilles j'te dis... Il n'a qu'à venir me trouver. Vas-y... vas-y dis moi...

Salle de réanimation. Samuel entre.

Lyn : Tu étais parti où ?

Samuel : Faire un tour.

Salle d'attente.

Nailia : Je comprends mais ce n'est pas mon problème. Ça va trop loin putain ! On a le droit d'avoir des doutes ou pas ? On a le droit d'avoir des doutes ou pas ? On a le droit d'avoir...

Putain mais bouge aussi si tu captes mal ! Il ne se rend pas compte de ce que ça me demande ! Toujours la même histoire... Toujours les mêmes victimes... Quoi ? Si, si je te dis, je t'écoute...

Salle de réanimation.

Samuel : C'est n'importe quoi cet hôpital. Tu as vu le tournage ? Il y a au moins une centaine de figurants. Où est Hafiz ?

Lyn : Il est sorti chercher à manger.

Samuel : Il avait faim ?

Salle d'attente.

Nailia : C'est la mémoire de ma famille que ça engage, tu comprends rien toi non plus... Vous êtes tous cons ou quoi ? Tu crois que je suis en train de faire un caprice là ? Si si c'est toi qui parles de caprice... Tu crois que je me prends pour une star ? Mes doigts dans ta chatte à toi aussi là putain... de quoi tu parles ? Je dis ce que je veux... J'suis en galère, j'ai le droit ? T'es jamais en galère toi ? Quoi mon langage ?

Salle de réanimation.

Lyn : Ils ont dit qu'ils reviendraient dans deux heures.

Samuel : Qui ?

Lyn : Les médecins. D'ici là il faut que nous puissions prendre une décision.

Samuel : Une décision ?

Salle d'attente.

Nailia : Non je fais une pause ! Je ne te dirai pas... n'insiste pas ! Laissez-moi respirer cinq minutes merde !

Salle de réanimation.

Lyn : Ils veulent prendre son coeur.

Salle d'attente.

Nailia : *(en raccrochant)* Sans déconner !

Salle de réanimation.

Samuel : Qu'est-ce que tu racontes ?

Lyn : Pour une transplantation.

Salle d'attente.

Nailia regarde Hafiz qui remue le contenu de son gobelet avec une petite touillette.

Nailia : Alors il y en a qui prennent vraiment ça ?

Hafiz : Pardon ?

Nailia : Ton truc à la tomate...

Hafiz : J'avais faim.

Salle de réanimation.

Lyn : Prends-moi dans tes bras.

Samuel : Je ne comprends pas...

Salle d'attente.

Nailia : C'est bon ?

Salle de réanimation.

Lyn : Prends-moi dans tes bras Samuel s'il te plaît.

Samuel : Ils ont dit qu'il était mort, et maintenant ils veulent son coeur ? Et puis quoi ? Nous pisser dessus aussi ?

Lyn : A priori il serait en bon état et pourrait servir à quelqu'un d'autre.

Salle d'attente.

Hafiz tend la monnaie à Nailia.

Nailia : Je fais de la peine à ce point ?

Hafiz : C'est pour ton café !

Nailia : Ok aucun humour.

Hafiz : Tu le veux ton café ?

Nailia : Garde ta monnaie, toi tu te prends pour qui ? [...]

Baptiste Amann, *Des territoires (... Et tout sera pardonné ?)*, éd. Théâtre ouvert, 2019.