

# Introduction

Stéphane Resche & Frédéric Sicamois

**Mario** : Non, tu as raison. Si ça doit être ta dernière soirée tu dois savoir si ça en vaut la peine. Italie-Allemagne. Ce n'est pas juste un match, Adriano, c'est un duel. C'est Mario Monti contre Angela Merkel. C'est la pizza contre la choucroute. Dette publique contre obligations européennes. C'est le passeport pour l'Europe : qui le mérite le plus ? [...] Ben, le vainqueur du match ! [...] Tu crois être meilleur que moi ? Parce que tu es allemand et tes comptes sont à l'équilibre ? Tu crois pouvoir commander, parce que tu es le premier de la classe ? Et moi je te dis fais-moi-voir-ce-que-tu-sais-faire. On va pas finir comme la Grèce nous ! Bordel de merde, on finira pas comme la Grèce ! 4 à 2, et tous les boches qui rigolent ! Tu as peut-être Angela Merkel, mais tu n'auras jamais Gigi Buffon ! Le capitaine ! Fiers de notre capitaine !

Théâtre, portrait de l'Italie contemporaine et football. Les deux premiers termes de l'énumération vont désormais de pair et les échos en sont parvenus jusqu'en France notamment à travers les nombreux représentants du « théâtre-récit ». Quant au troisième, il est ici un prétexte, bien qu'il fasse écho à plusieurs autres expériences précédentes. On pense à *Italie-Brésil 3 à 2* de Davide Enia, aux *Tableaux d'une révolution* de Tino Caspanello, ou à Dario Fo, toujours, qui racontait régulièrement la relation cathartique des ouvriers italiens au ballon rond.

Le théâtre de Lisa Nur Sultan parvient à dire l'angoisse de l'Italie d'aujourd'hui en se tenant, comme ses deux personnages suicidaires, au bord de l'abîme. Sauf qu'au lieu d'y sombrer, elle préfère en rire, nous en faire rire. Même si c'est le rire amer du désespoir.

## INTRODUCTION

### La guerre des faibles

**Mario** : Papapam, papapam, papapàpapapam !

*Tout en chantant ce texte admirable, Mario se penche par la fenêtre pour accrocher un drapeau. Et il les voit.*

*Fuorigioco [Hors-jeu]*, est un huis-clos à ciel ouvert : quatre personnages, deux hommes et deux femmes, distribués en deux couples, le tout sur la corniche d'un immeuble (voilà une belle unité de lieu). Ils se livrent un match d'appartement, à en défier le cours normal du temps. Pour les uns il s'agit de la demi-finale de l'Euro, retransmise à la télévision ; pour les autres, voici le moment idéal pour se suicider... chez des inconnus. Alors que la ville bat au rythme des chants des *tifosi*, c'est au moment d'accrocher le drapeau national sur le balcon que la rencontre (in)opportune se scelle. Tout un symbole : la nation au balcon, celle de ceux qui n'aiment pas les grand-messes en mondovision, serait-elle en berne ? Au coup de sifflet initial, dont les écrans criards du quartier se font l'écho, l'entrelacement des vies commence (et voilà l'unité d'action). Les regards se croisent, les élans sont coupés nets, le silence s'installe un instant comme pour signifier que les espoirs et les peurs doivent être déballés. En conséquence, d'aucuns rateront leur moment de « détente » et certains tergiverseront sur le tour à donner à leur sort. En somme, quatre-vingt-dix minutes (unité de temps réglementaire) de bons et loyaux services de suivi psychologique, de révélations intimes et de sarcasmes socio-critiques. En attendant la troisième mi-temps...

### **Memento mori : amorti de la poitrine**

La mort par défenestration est un topos du théâtre comique italien des dernières décennies. Dans *Mort accidentelle d'un anarchiste*, pièce phare de Dario Fo et Franca Rame, le prétendu suicide – tout tient dans la définition exacte de ce dernier... – est antéposé à l'action. Ce suicide est en réalité lié au concept de « raptus » :

**Commissaire et Préfet** : Au secours ! Ne poussez pas... s'il vous plaît !

**Fou** : Je ne pousse pas, c'est le raptus. Vive le raptus libérateur !<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dario Fo, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, I, 2. Pour la traduction de référence, nous renvoyons aux travaux de Valeria Tasca, parus aux éditions Dramaturgie.

## INTRODUCTION

Dario Fo s’amusait à détourner les évidences politiques d’un décès – ou plutôt d’un assassinat – symbolique advenu en pleine période sociétale de la « stratégie de la tension ». Ce n’est pas le cas dans *Hors-jeu*, même si on perçoit une fragilité psychologique des personnages à laquelle l’idée de « raptus » – une aubaine en temps de crise ! – irait comme un gant. Dans la pièce de Lisa Nur Sultan, on assiste davantage à une enquête sur les ressorts existentiels qui poussent de jeunes (trentenaires, quadragénaires ?) tendance bobo au grand saut – qui finalement n’advient (peut-être) pas – et des prolos à la défense coûte que coûte (cher...) et vaille que vaille (pas grand chose...) de la vie.

Malgré ces différences, on perçoit un humour noir similaire dans ces deux pièces : la mort violente, investiguée ou potentielle, contribue à forcer les traits des actants, à contraster les caractères des personnes en présence, à prendre les certitudes à contre-pied. Cette atmosphère mortifère tend à transcender le *carpe diem* du court terme et, par retour de bâton, à remettre au goût du jour le *memento mori*, nouveau crédo de quatre jeunes personnages en mal de projection dans l’avenir.

### À mort l’arbitre !

**Michel** : Moi je dis, le couple, la plus terrible épreuve que Dieu puisse nous infliger.

**Annette** : Parfait.

**Michel** : Le couple, et la vie de famille. [...]

**Alain** : Oh Annette, je t’en prie ! On ne va pas s’y mettre nous aussi ! Ils s’engueulent, leur couple est déliquescents, on n’est pas obligés de leur faire concurrence !

**Véronique** : Qu’est-ce qui vous permet de dire que notre couple est déliquescents ! De quel droit ?<sup>2</sup>

Comme dans *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza – autre huis-clos au vitriol hilarant auquel on pense inévitablement lorsqu’on découvre *Hors-jeu* – les hommes et les femmes formant les deux couples qui se déchirent sont très différents. L’extraction sociale d’abord, la condition professionnelle ensuite, le potentiel d’adaptabilité aux lois du marché enfin, rendent chacun des protagonistes tout à fait singulier. Néanmoins, c’est leur position au sein

---

<sup>2</sup> Yasmina Reza, *Le Dieu du carnage*, Paris, Folio-Gallimard, 2016, p. 108-116.

## INTRODUCTION

du quatuor nouvellement créé qui les distingue encore davantage au fil de la pièce. Anna, celle qui dit se contenter de peu, veut convaincre Laura de la force de l'amour. Toutefois, elle-même est en couple avec Mario et ne l'aime plus, ou pas. Mario, quant à lui, est celui qui aimerait avoir toujours plus, au moins matériellement. Il tente de raisonner Adriano, mais il jalouse sa position, son boulot, ses aspirations. De son côté, Adriano, lui le pourfendeur des inégalités, lui le défenseur des humanismes à la télé, qui aimerait exploiter librement ce qu'il considère comme ses innombrables talents, veut contrôler la vie de Laura dans ses moindres faits et gestes... et n'accepte évidemment pas qu'elle refuse le sort funeste qu'il avait choisi pour eux. Laura, enfin, est la plus discrète, la plus acerbe, mais aussi la plus floue. D'ailleurs, si l'on s'en tient à une stricte comparaison quantitative, la part de texte conférée à Laura est mineure comparée aux répliques distribuées aux trois autres personnages. Tout en rendant manifeste le rôle, hélas, subalterne que Laura détient au sein du couple (et par là même l'oppression exercée par les hommes sur les femmes dans une société machiste), cela crée un voile de mystère sur sa personnalité. Elle, le parangon de la femme moderne, qui tente de soigner son image, de conserver son indépendance et de lancer sa carrière tout en répondant aux besoins de son geignard de compagnon, semble en vouloir à la terre entière. Or, personne ne l'écoute vraiment. Elle finira par fuir, laissant les trois autres paumés à leurs problèmes respectifs. Au bout du compte, elle est la seule dont on peut penser qu'elle va s'en sortir.

Le rythme de la pièce tient à ce continuel *tira e molla*, ce va-et-vient entre les protagonistes. Chacun d'entre eux a une faute à se faire pardonner, une tension à résorber, un désir à afficher, un penchant à affirmer ou, au contraire, à dissimuler. Les autres tantôt écoutent – avec bienveillance –, tantôt tancent – par exaspération, incompréhension, conscience de classe. Ce tourbillon permet à la pièce de passer d'une plaie à l'autre *avec* coup férir, et de créer ainsi des situations d'humour grinçant ou chacun en prend pour son grade : l'égoïsme d'Adriano rebondit sur la bigoterie d'Anna, qui bute sur la désillusion empreinte de naïveté de Laura, à son tour secouée par la balourde simplicité de Mario.

**Vive le système ! À bas le système !**

**Laura** : C'est des salauds.

**Adriano** : C'est des gens normaux.

## INTRODUCTION

**Véronique** : Un jour vous comprendrez l'extrême gravité de ce qui se passe dans cette partie du monde et vous aurez honte de votre inertie et de ce nihilisme infect.<sup>3</sup>

Les quatre personnages semblent n'avoir aucune prise sur leur vie. La réalité les accable, les traverse, les emporte. Conscients – a minima pour Mario, à l'envi pour Laura – de leur détresse, ils ont peur de ce qui pourrait leur arriver si jamais ils envisageaient de modifier leur condition. La *fifa* les ronge. Rien à voir, bien entendu, avec l'acronyme de l'institution internationale de gestion du football. Non, il s'agit, en italien, de cette peur incessante, de cette pleurerie du changement notamment, qui peut prendre les traits d'une peur du vide, d'une boule d'angoisse, d'une sensation d'étouffement. Et là est bien l'enjeu dramatique et dramaturgique d'*Hors-jeu* : le vide, celui-là même qui envahit l'arbitre de football malheureux lorsqu'il réalise qu'il va devoir signaler, justement, la position de hors-jeu d'un joueur de terrain :

**Mario** : [...] le ballon rentre dans les buts. Le stade explose, les gens s'embrassent, hurlements, cornes de brume, pendant quelques secondes personne ne comprend plus rien... mais à la télé, avec toutes les caméras du monde braquées sur lui, et même si personne ne le regarde vraiment, il est là : (*il mime le geste, bras levé et regard tendu*) l'arbitre de touche. Lui il sait, il sait que les gens qui exultent ne l'ont pas encore remarqué et que quand ils vont le voir ils vont commencer à l'insulter, avec le même emportement qu'ils mettaient à exulter. Tu peux voir la panique dans ses yeux. Il aurait préféré mourir, à cet instant précis, plutôt que de jouer le trouble-fête. Mais il ne peut pas. C'est son boulot.

Ce vide, c'est aussi un refus de l'instant présent pour éclatant qu'il soit. Il n'est pas la solution. Sauter dans le vide, comme l'envisagent Laura et Adriano, signifie-t-il « suicider » le système qui nous pousse dans l'abîme ? Cela ne reviendrait-il pas à jeter le bébé avec l'eau du bain ? Lisa Nur Sultan nous démontre que ce dernier geste constitue plutôt un mirage, un repli sur soi, une assomption erronée des responsabilités que la société devrait prendre à bras-le-corps. De même, le fait de l'envisager, de le rendre ostensible et palpable, constitue un miroir, une bouffée d'oxygène, une épreuve dans le rituel initiatique qui porte à la contestation (de l'autorité, de la loi du plus riche et du plus fort), au refus de l'assujettissement et de l'abrutissement

---

<sup>3</sup> Yasmina Reza, *Le Dieu du carnage*, op. cit., p. 140.

## INTRODUCTION

(celui qui nous est imposé au royaume du pouvoir d'achat et de la médiatisation à tout bout de champ : « C'est cool la télé ! » dit Mario), et au cheminement vers l'épanouissement et l'indépendance.

Ceci étant dit, nos quatre personnages découvrent-ils ce vide, ou peut-on considérer qu'ils s'en amusent, de manière un peu masochiste ? On dirait en effet qu'ils le connaissent si bien qu'ils finissent par l'aimer, par y patauger, comme on affectionne une névrose qui nous accompagne tout une vie durant. Comparons ce jeu autour du vide, cette dramaturgie du « vide », centrale dans *Hors-jeu*, à d'autres exemples marquants de la comédie familiale et sociétale des dernières années.

Souvenons-nous, par exemple, de la pièce *Le Prénom*. Là aussi le huis-clos familial est un révélateur des tensions sociales. Mais les couples en présence – sauf Vincent, l'instigateur de la mauvaise plaisanterie, bien entendu – ne semblent pas connaître, ni encore moins apprécier, spécifiquement l'état de chamboulement émotif et moral dans lequel l'annonce du patronyme du futur enfant les a jetés. Ce n'est d'ailleurs pas un vide qui les attaque, mais un choc, un mur, une claque. Le fait de nommer « Adolph » un enfant sur le point de naître a le même effet sur les membres de la famille qu'un train qui leur passerait sur le corps :

**Pierre** : Mais putain, il va le faire ce con ! Il a lu un livre dans sa vie et il fallait que ça tombe sur celui-là !

**Vincent** : Je crois même que c'est toi qui me l'as offert ! [...]

**Elizabeth** : (off) ACHILLE ! Je suis sûre que c'est Achille ! [...]

**Claude** : Non, c'est pas Achille.<sup>4</sup>

Dans *Le Prénom*, l'allumage de la mèche par Vincent met le feu aux poudres, laissant ainsi un flot inattendu de non-dits se déverser sur tous les protagonistes. Au paroxysme du défolement, aucun d'eux n'apprécie les dommages collatéraux qu'a pu causer la plaisanterie, qui pousse la famille à l'implosion. Dans *Hors-jeu* chacun joue avec le vide – même Anna et Mario, qui rejoint Adriano sur la corniche pour « voir ce que ça fait » – comme on jouerait avec le feu. Les attaques personnelles sortent aussi peu à peu, mais elles n'ont rien de surprenant. Les personnages absorbent ce qu'ils redoutaient d'entendre, ou de s'entendre prononcer. Eux non plus n'apprécient guère le contenu des critiques qui les assaillent, mais ils les

---

<sup>4</sup> Matthieu Delaporte, Alexandre de la Patellière, *Le Prénom*, in *L'avant-scène théâtre*, n° 1287, collection des quatre-vents, 2012, p. 33.

## INTRODUCTION

embrassent davantage, comme s'ils étaient conscients qu'elles seront en mesure de les guider sur la voie du salut, pour le moins personnel si ce n'est social.

### Taquer les convictions par l'action

C'est dans l'action que s'exprime notre condamnation à l'encontre des personnages, coupables de faiblesse. Coupables d'avoir fait confiance à leurs maîtres, d'avoir fait confiance à leurs parents, d'avoir fait confiance aux prêtres. D'avoir fait confiance au bon sens commun. Et ceci est une faute. De la même manière qu'il n'y a pas d'absolution pour ceux qui ignorent les lois, il n'y en a pas non plus pour ceux qui ignorent le doute. Il n'y en a pas pour ceux qui cherchent à défendre le système qui est en train de les broyer. Marta et Giulio [protagonistes de *Brugole*] sont des victimes, c'est certain, mais seulement parce qu'ils n'arrivent pas (encore) à être des bourreaux.<sup>5</sup>

Bien qu'*Hors-jeu* se déroule uniquement entre une corniche et une fenêtre, l'action est soutenue. Pas de courses poursuites à travers le plateau, d'amants dans le placard, de monstres sous le plancher, bien sûr. Mais la stichomythie des échanges verbaux participe de l'animation scénique. Cela n'a l'air de rien, mais le suspens qu'elle entretient, et qui est toujours difficile à préserver, nous tient ici en haleine. Même si on comprend assez vite que le « vont-ils sauter ? » n'advient pas tout de suite, puisqu'il constitue le pivot du spectacle, il n'empêche qu'on se laisse prendre au jeu d'une tension suicidaire en *crescendo*. Et puis il y a un style, que l'on pourrait qualifier de cinématographique, voire télévisuel, de l'écriture théâtrale. Le format des quatre-vingt-dix minutes, du match et de la pièce, peut déjà rappeler les formats privilégiés pour l'écran. Par ailleurs, le découpage non pas en scène mais plutôt en séquences (la découverte des suicidaires, les apartés entre hommes et entre femmes, l'instant privilégié entre Mario et Anna...) nous ramène vers l'art du montage des images et du son par lequel l'auteure a fait ses classes, rappelons-le, avant de s'engager dans l'écriture pour le théâtre. En effet, Lisa Nur Sultan semble aller à contre-courant des dynamiques habituelles, puisqu'elle a ajouté l'écriture théâtrale – la scène *in vivo* – à l'éventail des possibilités de l'écriture de spectacle après avoir travaillé pour la télévision et le cinéma. C'est souvent l'inverse qui arrive, les auteurs délaissant progressivement la scène théâtrale pour les plateaux de tournage. Il

---

<sup>5</sup> Lisa Nur Sultan, *Brugole*, Notes pour la mise en scène.

## INTRODUCTION

est en tout cas important de rappeler l'interconnexion, l'héritage, existant entre les expériences d'écriture pour le théâtre et pour la caméra (cinéma et télévision). Joseph Danan écrit à cet égard :

Avec l'utilisation généralisée d'un découpage séquentiel, qui peut prendre des formes très diverses mais signe l'abandon progressif et, pour nombre d'auteurs, définitif, du découpage en actes et en scènes, c'est comme si les modèles de représentation théâtraux s'avouaient désormais moins puissants que ceux imposés par le cinéma.<sup>6</sup>

C'est en partie vrai pour *Hors-jeu* si l'on s'en tient aux manières de jouer des glissements d'un personnage à l'autre, d'une critique sociétale à la suivante. Mais il ne s'agit pas ici de déprécier une pratique plutôt cinématographique au détriment d'une tradition plus théâtrale. Nous pourrions plutôt parler d'une « hybridation » de l'écriture, fréquente, due à une proximité de la créatrice avec plusieurs modes d'écriture (ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme une « intense rhapsodisation des écritures dramatiques », « Le Drame en devenir », postface à la réédition de *L'Avenir du drame*, Saulxures, Circé/Poche, 1999).

### **Jeu collectif**

**Stanis** : Pardon, je peux te dire un truc maintenant, ça reste entre nous hein ! Moi j'ai la sensation que ces derniers temps, Shakespeare... est devenu un peu trop... comment dire... un peu trop italien.<sup>7</sup>

Par ailleurs, ce rapprochement entre théâtre, cinéma et télévision revêt aussi une dimension générationnelle particulière en Italie, et notamment à Rome où depuis une quinzaine d'années un groupe informel d'auteurs-scénaristes-dramaturges, qui se connaissent, s'apprécient et collaborent, naviguent comme Lisa Nur Sultan entre divers supports d'écriture. Cette porosité a des racines économiques et géographiques bien sûr. C'est à Rome que se trouvent les studios, la direction et les bureaux de la RAI. Celle-ci conserve un poids évident sur le système de production télévisuel et cinématographique italien. Du côté théâtral, on pense en revanche à des salles

---

<sup>6</sup> Joseph Danan, « De l'influence du cinéma sur l'écriture dramatique », in *Théâtre Aujourd'hui*, n° 11, « De la scène à l'écran », p. 116.

<sup>7</sup> *Boris*, série télévisée de Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre et Luca Vendruscolo.

## INTRODUCTION

privées comme le Teatro della Cometa, l'Ambra Jovinelli ou le Teatro dell'Orologio. Une des figures majeures servant de fil conducteur à ces différents contextes productifs est celle de Serena Dandini, à la fois (tout récemment) auteure de théâtre, productrice à la RAI depuis les années 90 et directrice artistique de l'Ambra Jovinelli depuis sa réouverture en 2001 avec une programmation faisant alors sans effort le grand écart entre des spectacles comiques dans la tradition italienne du *Varietà* et de grands auteurs comme Ascanio Celestini. C'est dans ce giron que se développe depuis le début des années 2000 cette génération « romaine » d'auteurs-scénaristes-dramaturges qui va déborder et élargir ce cadre productif. Si les résultats artistiques de cette génération ne sont pas tous de la même trempe, il faut citer, parmi les grandes réussites, le travail de Giacomo Ciarrapico et Mattia Torre. Ayant travaillé au départ pour le cinéma et la télévision (notamment pour Serena Dandini, justement, comme Lisa Nur Sultan quelques années plus tard), ils ont développé un travail d'écriture théâtrale commune (*Io non c'entro*, *Tutto a posto*, *Piccole anime* et *L'ufficio*), avant d'inaugurer, et d'inventer même, un nouveau filon avec la série télévisée *Boris* (sur laquelle ils ont été rejoints par Luca Vendruscolo). *Boris* a d'ailleurs ouvert la voie du point de vue des conditions de production à ce qu'a sans doute fait de meilleur la télévision italienne ces dernières années, bien que dans un genre très différent, à savoir les séries *Romanzo criminale* et *Gomorra*. Mais c'est une autre histoire...

Avec Giacomo Ciarrapico et Mattia Torre, les rapports de Lisa Nur Sultan ne sont pas seulement géographiques, de carrière et amicaux. Les thématiques et le style les rapprochent aussi dans leur désir de raconter sans perdre le sourire le désespoir que suscite la société contemporaine, de proposer une lecture ironique et mélancolique des blocages de cette même société, de faire entendre et rendre audible la tristesse, le doute et la monstruosité d'un monde voué à l'efficacité et à la mise en scène de soi, de raconter, enfin, la difficulté de s'imposer dans un monde culturel où les places sont déjà occupées, ou bien de se faire une place dans une société marchandisée où il est presque devenu nécessaire de vendre son âme, sous peine d'être ridiculisés :

**Adriano** : Moi je suis emprisonné dans ma « bonne fortune », parce que je sais que si j'en sors, dehors il n'y a rien. Et je suis seul. Je le sais bien, il n'y a pas grand monde qui me comprend. Si demain je donne ma démission et que, dans un an, je suis encore au chômage, tout le monde dira que j'ai été un gros couillon.

## INTRODUCTION

Les points de convergence de leur travail sont visibles jusque dans les détails. Dans *Hors-jeu*, Adriano travaille à la télévision comme l'ensemble des protagonistes de la série *Boris*, qui raconte d'ailleurs sur une tonalité comique et méta-discursive le quotidien des petites et grandes compromissions avec la réalité nécessaires au tournage d'une série télévisée. En outre, *Hors-jeu* raconte un suicide, tout comme *Tutto a posto*, la pièce de Torre-Ciarrapico (même si dans cette dernière le débat advient à l'intérieur du personnage lui-même, entre sa Conscience, son Surmoi, l'Instinct et l'Inconscient). Un dernier exemple : les deux personnages de *Qui e Ora*, la pièce de Mattia Torre, incarnent, comme les deux couples de *Hors-jeu*, deux faces de la société italienne et de sa classe moyenne, que beaucoup de choses éloignent et bien des choses rapprochent. Ainsi, le texte de Lisa Nur Sultan peut-il être lu et vu aussi comme la pointe d'un iceberg créatif à la croisée, très moderne, entre les « médias », au sens de moyens d'expressions – un domaine qui reste encore en grande partie à explorer.

Et enfin, *Hors-jeu* nous fait rire. Et c'est l'essentiel. La pièce met les mots dans la bouche de quatre inconnus qui, justement parce qu'ils ne se connaissent pas, ou parce qu'ils ne se reconnaissent plus, parviennent à se livrer, à aborder les sujets qui fâchent, qui résonnent, qui détonnent. Un autre titre de la pièce aurait pu être « De parfaits inconnus ». *Perfetti sconosciuti*, film de Paolo Genovese, est justement le titre de l'une des dernières comédies italiennes au succès retentissant. Au cours d'un dîner, sept amis se lancent un défi : mettre son téléphone sur la table et partager les sms en les lisant à haute voix. Effet garanti. Il s'agit là aussi d'un huis-clos, au format plutôt théâtral, dans un espace familial. Il paraît qu'une adaptation d'*Hors-jeu* au cinéma est dans les cartons. Souhaitons-lui le même accueil !

## INTRODUCTION

### Notes sur la dramaturgie

Lisa Nur Sultan

*Fuorigioco* [Hors-jeu] est une comédie amère, qui raconte des dynamiques universelles de crise de couple et de dilemmes existentiels le temps d'un match de foot qui fut un symbole pendant l'été le plus angoissant de l'histoire italienne la plus récente.

En Italie, c'était l'été du « spread » et des Indignados sur les places européennes. C'était l'été où nous nous sommes presque tous dit « je me jette par la fenêtre ». Ce qui souvent voulait dire « je m'en vais », je retire mes billes. Mais pour chaque personne qui a pensé s'en aller, une autre a alors tenté de l'en dissuader. Dans cette histoire, nous essayons de comprendre leurs raisons, de ceux qui s'enfuient et de ceux qui sont les supporters de l'Italie.

Et – à un niveau de discours plus universel et moins lié à la contingence historique – nous voyons se confronter deux possibilités de *modus vivendi* : les idéalistes contre les réalistes, les purs et durs (indignés et bien-pensants, mais au bord du gouffre, et donc « stériles ») contre le pragmatisme de ceux qui tentent de jouer le match qui leur est échu, sans trop y réfléchir.

Mais même chez ces derniers, certains sont plus romantiques, ou peut-être moins ingénus, et n'acceptent pas qu'on leur dise que leur vie (et leur histoire d'amour) au fond a été « ce qui leur reste », et qu'elle est une manière de se contenter de ce qu'on a.

Or qu'est-ce que c'est « se contenter de ce qu'on a » ? Un bien, un mal ? Nous nous sommes posé beaucoup de questions à ce sujet, qui ont ensuite conflué dans cette histoire et dans ces personnages, dans leurs grands rêves et leurs petits défauts, leurs grands regrets et leurs fragiles vertus.

« La vie c'est qui reste, après qu'on est passé à côté du reste » dit Mario en estropiant la célèbre citation de John Lennon.

Il y a de la mélancolie dans le fait de voir ce qu'on a, elle s'imprime en négatif sur tout ce qu'on n'a pas eu ou qu'on n'a plus, et c'est dans cette mélancolie que nous avons plongé les mains : tandis que nos personnages de *Brugole* étaient des trentenaires incapables de s'arrêter et de choisir entre les

## INTRODUCTION

mille « opportunités » qu'ils auraient pu (ou dû) saisir chaque jour, ces quatre-là, dans *Fuorigioco* [*Hors-jeu*] sont leurs frères aînés, en proie au doute qui va de pair avec le bilan des quarante ans.

Et la question est toujours la même : faut-il ne pas se contenter de ce qu'on a ? Ou est-ce la seule planche de salut ?

Et alors pourquoi cette angoisse ne nous quitte-t-elle jamais ? Nous n'avons pas la réponse, mais en attendant, pour la rendre plus acceptable, nous l'avons racontée avec le sourire.