

Pièce (dé)montée

Les dossiers pédagogiques «Théâtre» du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Théâtre Ouvert.
Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris

n° 63

novembre 2008



Nous étions jeunes alors

Texte et mise en scène de Frédéric Sonntag

au Théâtre Ouvert
du 13 novembre au 13 décembre 2008

© JÉRÉMIE SONNTAG

Édito

«À cette époque», c'est dans cette temporalité incertaine que l'on découvre trois jeunes gens au cœur d'une métropole. Ils nous racontent leur quotidien, il y est question de dérèglements climatiques, de guerre, de propagande, de maladies psychiques et physiques, de peur.

Nous étions jeunes alors est également le titre d'un récit d'anticipation, écrit par l'un d'entre eux, le garçon, et quand le réel se mêle à cette fiction angoissante devenue prophétique, les trois personnages décident de fuir la ville. Ils trouvent alors refuge dans leur maison d'enfance et partent à la recherche de leur passé en expérimentant des jeux de rôles où se mêlent rêves et cauchemars.

Le dossier vise à familiariser les élèves avec le théâtre-récit; cette forme de plus en plus courante dans le théâtre contemporain demeure pour chaque pièce singulière et sans doute déroutante. La singularité du projet est de raconter à plusieurs l'histoire de trois jeunes gens en faisant dialoguer de manière très empirique trois champs artistiques: théâtre, musique et vidéo. Aussi, le dossier attire l'attention sur l'importance de la choralité qui résulte de ce théâtre épique.

Outre une réflexion sur la choralité et sur le statut ambigu du personnage dans les écritures dramatiques contemporaines le spectacle offre aux classes de lycée une approche originale de la contre-utopie souvent étudiée en guise d'apologue.

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

Théâtre Ouvert

Avant de voir le spectacle:
la représentation en appétit !

La rencontre de trois champs artistiques : théâtre, musique et vidéo [page 2]



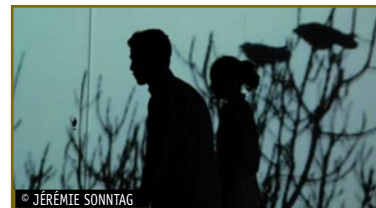
© JÉRÉMIE SONNTAG

Un récit d'initiation [page 3]

Une choralité éclatée [page 4]

Après le spectacle:
pistes de travail

Une narration musicale, plastique et théâtrale [page 7]



© JÉRÉMIE SONNTAG

Une contre-utopie [page 9]

Un univers déréalisé [page 11]

Rebonds et résonances [page 13]

Annexes

Le parcours de F. Sonntag [page 15]

Extrait de «une époque épique» [page 16]

Fin de «une époque épique» [page 16]

Les souvenirs d'enfance égrenés à plusieurs [page 17]

Improviser des plans B [page 17]

Incipit du récit d'anticipation [page 18]

Entretiens [page 19]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

LA RENCONTRE ENTRE TROIS CHAMPS ARTISTIQUES - THÉÂTRE, MUSIQUE ET VIDÉO

L'origine du projet



Invité au festival ActOral en 2004, Frédéric Sonntag présente une lecture/concert de sa pièce *Des heures entières avant l'exil*. On retrouve dans ce monologue les thématiques propres à ce jeune auteur qui a su, à travers ses premières pièces déjà, dessiner un univers particulier où la paranoïa se mêle souvent au trouble de l'identité, où la mémoire crée au moins autant de fictions qu'elle rend compte du passé, où la fuite et l'oubli sont nécessaires pour survivre et peut-être se réconcilier avec soi-même. L'écriture travaille beaucoup sur les rythmes, les sonorités, les métaphores; il n'est donc pas étonnant que la rencontre avec le vidéaste Thomas Rathier et le musicien Paul Levis lui ait donné envie de poursuivre cette recherche d'un théâtre dans lequel le texte, la musique et l'image seraient trois acteurs égaux dialoguant pour proposer au spectateur une vision de notre monde entre fantasme et réalité.

Ainsi est né le triptyque dont *Nous étions jeunes alors* constitue le terme central.

Ce travail sur le mélange des arts n'est pas sans rappeler la performance et peut être perçu comme l'une de ses modalités.

Car la performance est une manière de faire du théâtre qui ne cesse d'évoluer au cours du temps. Elle joue sur le croisement des disciplines, le collage, la fragmentation et la théâtralisation extrême de tout ce qui est en scène. La démarche de Sonntag se rattache

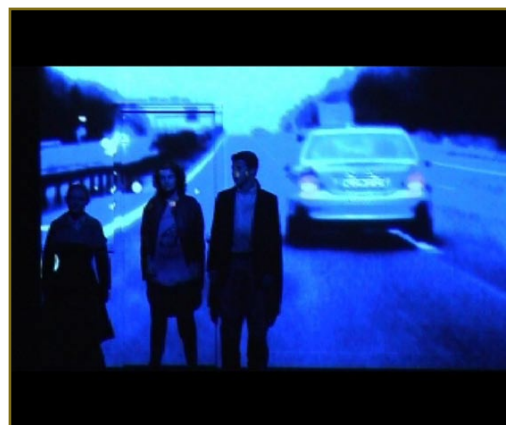
à la performance par l'utilisation qui est faite des projections vidéo et la présence sur scène des musiciens, convoqués sur le plateau dans le même *hic et nunc* que les acteurs.

→ **Demander aux élèves s'ils ont déjà assisté à des performances. Dans quels lieux? En quoi se distinguaient-elles des mises en scène habituelles? Comment les démarquer du happening? Qu'apportait la rencontre de plusieurs arts?**

Une trilogie en cours

Nous étions jeunes alors est donc le deuxième volet d'un triptyque de théâtre-récit. Ce texte nous plonge dans un univers crépusculaire où les images du passé semblent surgir de mémoires balbutiantes qui ne savent plus distinguer le vrai du faux. Dans les trois pièces, on retrouve un certain nombre de motifs communs, comme la figure de l'ennemi omniprésent qui provoque un sentiment tenace de paranoïa, le trouble de l'identité qui nécessite une hasardeuse recherche de soi à travers des emprunts de personnalités, la perméabilité entre réel et fiction, passé et futur, l'imagination comme seul lieu possible de liberté et de résistance, l'identification à la star, la société aliénante et la fuite en avant comme réflexe de survie. Le théâtre-récit et le mélange des arts, par l'effet d'étrangeté qu'ils provoquent, plongent le spectateur dans un univers étrange correspondant bien à la perte de repères des personnages. Cependant, l'ensemble n'a pas été conçu au départ comme une

trilogie. Chaque spectacle réalisé sur le plateau avec les musiciens, les acteurs, le vidéaste donne l'envie de faire évoluer ce théâtre récit dans le spectacle suivant. Le projet se prolonge même sous des formes autonomes: lecture publique du roman écrit par un des personnages de la pièce, concert de rock attribué au personnage de la chanteuse...



UN THÉÂTRE-RÉCIT

Un titre énigmatique

→ Observer une liste de titres de textes dramatiques. Repérer ceux qui annoncent l'intrigue d'un personnage (éponyme ou non). Parmi les phrases verbales, quels titres énoncent des aphorismes ou des proverbes? Quels sont ceux qui semblent appartenir à une réplique? Quelles traces de l'oral ont-ils conservées? Distinguer ceux qui empruntent un style romanesque. Quels indices permettent de les reconnaître?

Victor ou les enfants au pouvoir, Roger Vitrac (1929)

J'étais devant ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Jean-Luc Lagarce (1994)

La Fille bien gardée, Eugène Labiche (1850)

Maman revient pauvre orphelin, Jean-Claude Grumberg (1994)

Le Vrai Elvis, Urmas Vadi (2008)

Nous étions jeunes alors, Frédéric Sonntag (2006)

Et les poissons partirent combattre les hommes, Angélica Lidell (2008)

Nos enfants nous font peur quand on les croise dans la rue, Ronan Chéneau (2006)

Maman est folle, Frédéric Mauvignier (2005)

Et pourtant ce silence ne pouvait être vide..., Jean Magnan (1978)

Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face, Wajdia Mouawad (2008)

L'ensemble des titres récents montre la prépondérance du discours narratif dans le théâtre contemporain.

→ Le pronom « nous » fait-il référence à des personnages précis ou désigne-t-il une vaste communauté humaine qui inclurait le public? L'évocation de la jeunesse et l'emploi de l'imparfait laissent supposer que ce pronom « nous » est générationnel: des personnages seraient les porte-parole de toute une génération éprouvant le besoin de faire le point sur un passé commun.

→ L'imparfait est-il employé pour désigner une époque révolue qu'il s'agirait de ressusciter le temps de la représentation?

Le spectateur n'attend pas une intrigue, une action dans le temps présent qui courrait vers son dénouement.

La phrase-titre suggère une réflexion sur la remémoration, ou une interrogation sur la rupture avec un passé révolu. Cette phrase stéréotypée, qui d'ordinaire vient volontiers conclure le récit de souvenirs personnels, sonne comme la nostalgie d'une jeunesse enfuie ou comme la justification embarrassée d'une faute que l'on chercherait à excuser. En tous cas, le titre indique une posture du locuteur très singulière au théâtre et l'on se demande d'où les personnages vont parler.

Un récit d'initiation

Le titre de la pièce adopte le point de vue de personnes qui ont mûri après une expérience. La lecture des intertitres qui figurent au début de chaque séquence permet d'élaborer d'autres hypothèses de sens.

1 « Une époque épique »

2 « Le Départ sous l'averse »

3 « Le refuge »

4 « Les mauvais jours »

5 « Nous entrerons aux splendides villes »

Les termes « départ », « refuge » et « entrerons » indiquent clairement le récit d'un parcours. Comment le voyage sera-t-il signifié dans la scénographie? Le cœur du récit évoque l'isolement et une expérience éprouvante. Le premier et le dernier titres sont écrits dans un registre soutenu et font référence à des faits glorieux et collectifs, comme dans une épopée. Cependant



ces deux titres peuvent aussi sonner comme des annonces ironiques à cause de la paronomase « époque épique » et de l'acception devenue courante d'« époque peu banale ». La citation du poème *Adieu* de Rimbaud en guise d'intertitre semble préparer un retour triomphal. Le fil narratif qui sous-tend ces diverses étapes laisse deviner un récit initiatique.

Représenter un monde «crépusculaire»

→ Après la lecture de la première page du récit (annexe 6), demander aux élèves d'imaginer, par groupe de deux ou trois, une proposition scénique d'une durée maximale de deux minutes présentant nécessairement un rapport avec l'univers qu'ils viennent de découvrir.

Les propositions peuvent être dialoguées ou muettes, ou même constituer un simple dispositif scénique. L'exercice vise à interroger une forme – le texte dramatique de F. Sonntag – à l'aide d'une autre forme, sans recourir à l'analyse. Chacun pressent des motifs déjà présents dans le premier fragment du récit. L'addition de toutes les propositions constituerait dans l'idéal un premier matériau pour explorer les soubassements de l'œuvre dans un travail de dramaturgie.

→ S'interroger sur les raisons qui excluent généralement la science-fiction ou le récit d'anticipation du théâtre.

La lecture de la première page nous plonge immédiatement dans l'atmosphère d'un récit d'anticipation qui est un genre très rarement représenté au théâtre.

Comment représenter un monde futur en carton-pâte sans tomber dans le ridicule? Même le cinéma d'anticipation qui bénéficie pourtant de nombreux effets spéciaux ne parvient pas toujours à résister au temps. Comment donner une présence sur le plateau à cette société ima-

ginaire? La projection d'images vidéo va jouer un grand rôle à cet égard.

→ Rechercher des images de décors extérieurs à partir de certains mots puisés dans le premier fragment du récit: «propagande», «guerre», «métropoles», «contagion».

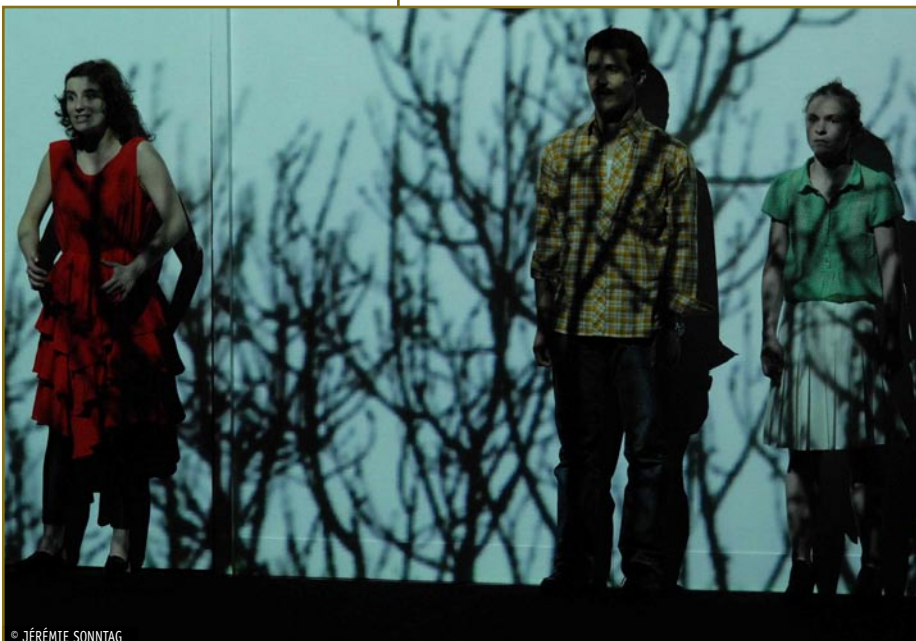
Représenter cet espace c'est sans doute faire des choix et préciser la temporalité du récit qui reste volontairement flou. Faut-il choisir de représenter un monde futuriste, multiplier les signes d'une modernité urbaine ou un monde ancien, «crépusculaire», un désordre pré-apocalyptique ou une société qui nous est familière? Un monde sécuritaire est-il nécessairement militarisé? Faut-il rechercher des images montrant la foule? Des rues désertes? Peut-on donner des couleurs à ce monde?

→ À partir des mots «menaces», «fièvres», «complots», rechercher ensuite des images qui correspondraient à des visions intérieures. Les images doivent être alors beaucoup plus abstraites et subjectives.

Cet exercice vise à aborder de manière concrète la représentation. Ce montage d'images permet aussi de saisir l'importance de l'emprunt et du détournement dans l'esthétique de collage de Frédéric Sonntag. La contre-utopie très singulière qu'il invente sur scène n'est pas créée *ex nihilo*: elle reflète des images de notre monde.

UNE CHORALITÉ ÉCLATÉE

Des récitants tournés vers le public



© JÉRÉMIE SONNTAG

→ Analyser le fonctionnement du dialogue à partir de l'extrait (annexe 2). Repérer la distribution rigoureuse de la parole suivant un même ordonnancement, puis isoler les répliques d'un même personnage et les lire afin de voir si elles forment un texte cohérent.

On constate vite que les répliques fonctionnent comme des monologues fractionnés qui se déploieraient parallèlement à ceux des autres personnages. Chacun décline son interrogation existentielle sans entrer en dialogue avec les autres. La transposition facile des pronoms «je» en «il» ou «elle» montre une parenté très grande avec le monologue intérieur du roman qui pénètre profondément l'intimité des personnages. Mais loin d'être intériorisée, l'introspection est ici proférée.

Ce flux de paroles est adressé à un spectateur actif. En effet, l'auditeur établit rapidement

des liens rythmiques grâce aux anaphores et au rythme ternaire. Il tisse également des liens sémantiques entre les différentes voix : chacun est enfermé dans la solitude d'un « je » qui est le sujet de tous les verbes. Les trois voix expriment le désir d'échapper à soi-même et chacun conclut sur un état (« j'étais »). Le spectateur fait spontanément des rapprochements entre le garçon, créateur de personnages, et les deux filles qui jouent des rôles. Ces personnages seraient-ils les créatures du garçon ? L'auteur et les fictions sont donc mises sur un même plan de réalité. La récur-

rence de certains motifs –paranoïa, schizophrénie, trouble de l'identité– donne l'impression d'un glissement du monologue pur à une autre forme de dialogue par résonance. C'est le cas notamment lorsque la première jeune fille passe, dans son avant-dernière réplique (annexe 2), du motif de la paranoïa à celui de la schizophrénie. Le « changement d'apparence » en guise de refuge fait alors écho au changement d'identité omniprésent chez les autres. Tout ce travail de tissage est effectué par le spectateur qui doit sans cesse remettre en question ce qu'il croyait acquis.

Des énonciateurs indéterminés



→ Comparez le style dans les différentes répliques.

Chaque réplique se construit dans une langue qui tente d'épuiser les mots, qui se corrige sans cesse et s'étire. Ce procédé donne l'impression d'une parole qui s'invente au fur et à mesure, effet qui doit être d'autant plus sensible sur scène à l'écoute des acteurs. La comparaison entre les différentes répliques montre que tous les personnages parlent une même langue, celle de l'auteur, qui serait en surplomb.

→ Distinguer les différents statuts de la parole pour mieux observer leur brouillage.

Une autre instance énonciative rapporte un récit (annexe 6). Fractionné en cinq parties, ce récit conte la fuite d'un « nous » jamais clairement identifié, évoque un « on » qui colporte la rumeur et mentionne des « forces ennemies ». Il s'avère que ce récit de la fuite de jeunes gens rédigé dans un style épique correspond au récit d'anticipation écrit par un des personnages, le garçon. Il est justement en train de fuir avec ses deux amies comme si la réalité venait doubler la fiction. Les frontières généralement bien étanches se brouillent. La description de la fuite et du retour rapportée par les personnages emprunte le même pronom « nous ». À la lecture, la typographie et les didascalies maintiennent

des distinctions entre ces différents statuts du texte, mais qu'en est-il sur scène ?

Le récit de la fuite des jeunes gens serait double, raconté par des conteurs et joué par les acteurs. Ce n'est pas si simple car des répliques communes font parler les trois personnages dans une sorte de chœur (annexe 5) et se confondent rapidement avec le récit, les styles se ressemblant de plus en plus par un effet de contamination. Des signes d'oralité apparaissent dans le récit d'anticipation qui paraissait très écrit au premier abord, tandis que les personnages reprennent dans leurs répliques des phrases du récit. Si les cloisons entre les différentes énonciations s'effacent par glissements successifs et si les propos se fondent en une seule parole quelles que soient leurs sources, est-il alors nécessaire de distinguer sur le plateau ces différentes instances ? On pourra faire le même exercice avec la vidéo énonciatives.

Comment différencier le récit littéraire de ces répliques communes si ces deux types de paroles sont pris en charge par les mêmes acteurs ?

→ Imaginer un procédé technique simple qui permettrait au spectateur de signaler le changement de régime énonciatif : éclairages, musiques, positions des comédiens sur le plateau...

Diverses formes de choralités à l'œuvre : fluidité, dispersion, brouillage

Quelques répliques appartiennent à des personnages individualisés, mais l'essentiel du récit est pris en charge par les trois comédiens qui forment un chœur. Cependant, comme la plupart des auteurs contemporains, Frédéric Sonntag refuse un chœur monolithique qui entonnerait le texte à l'unisson. C'est en effet ce que recommande l'unique didascalie de la pièce présentée en exergue :

« Les parties du texte attribuées aux trois personnages à la fois (LA PREMIÈRE FILLE, LA DEUXIÈME FILLE ET LE GARÇON) n'indiquent en aucun cas un chœur à trois voix simultanées, ce sont des parties du récit qui n'impliquaient pas une distribution spécifique et qui seront donc distribuées entre les trois personnages comme il semblera opportun à la proposition scénique. »

Frédéric Sonntag

Ce procédé permet à la fois de singulariser les personnages et de les fondre dans un anonymat ; la dramaturgie tend donc vers l'oratorio sans renoncer pour autant au dialogue. Conformément à la tradition du chœur antique, elle associe le lyrisme et l'épique. Mais surtout, la référence à « la proposition scénique » suggère que la parole est mouvante ; elle se présente comme un matériau avec lequel les comédiens, les musiciens et le vidéaste peuvent frayer des parcours. Cette écriture très musicale contribue à estomper les frontières entre les trois champs artistiques, musique, théâtre et vidéo. Elle impose aussi aux comédiens des défis à relever pour ne pas uniformiser l'adresse au public tout au long du spectacle.

→ **Expérimenter quelques-unes de ces recherches dans des exercices de mise en voix.**

La réplique collective (annexe 3) est dite par trois voix qui se relaient de manière très fluide comme si elles émanaient d'un corps à trois têtes. La distribution des répliques se fait à l'aide des anaphores, la répétition servant souvent de signe de ponctuation à l'oral. Elle s'appuie sur les adresses au public qui sont en caractères gras.

Ce même extrait est ensuite lu avec des pauses obtenues par des silences. L'adresse au public est alors plus marquée par des positions frontales ou des regards qui accompagnent le changement d'énonciateur. La tension peut s'introduire à l'intérieur de la réplique avec les silences d'un locuteur pendant quelques secondes.

On jouera également à rompre la valse à trois temps en modifiant la distribution des répliques, sur un rythme binaire par exemple.

→ **À partir de l'extrait de l'annexe 4, les élèves essaieront de surenchérir sur la parole de l'autre (« et... et... et... »).**

Dans cet extrait, les personnages se remémorent des souvenirs d'enfance. L'énumération des différentes anecdotes peut se lire comme un surenchérissement dans la narration, chaque anecdote contée par l'un évoquant un autre détail à l'autre. Le lyrisme de ce passage vient en partie de cette redécouverte d'un passé intime et commun. Le récit se confectionne alors ensemble sur le plateau dans l'instant de la parole.

Il arrive parfois que la parole s'emballe et se brouille comme le suggère l'extrait de l'annexe 4. Le rythme s'accélère si les répliques sont fractionnées en petites unités (les groupes infinitifs). Les paroles lues dans une sorte de tuilage se brouillent peu à peu pour exécuter une cacophonie harmonieuse.



Après avoir vu le spectacle

Pistes de travail

→ Restituer la fable et expliciter les liens entre les personnages. Tenter une chronologie, et se livrer ainsi au travail de reconstruction que tout spectateur réalise devant une fiction complexe.

→ Décrire précisément le décor. Montre-t-il un espace homogène, naturaliste ou mêle-t-il des éléments disparates, abstraits et concrets rompant avec le réel? Quelle est la double fonction des murs blancs? La musique et la vidéo viennent-elles illustrer ou souligner un épisode du récit ou sont-elles

présentes tout au long du spectacle? La musique et les images sont-elles enregistrées ou présentées simultanément?

On montrera en réordonnant les éléments du récit que la narration se fait dans un échange constant entre les trois champs artistiques. Les trois murs blancs servent autant d'écrans pour la vidéo que de décor de théâtre. Des sièges sont tour à tour utilisés par les trois musiciens et par les acteurs. Les accessoires de jeu théâtral sont apportés sur scène par les comédiens ce qui donne l'impression que la pièce est en train de se faire.

UNE NARRATION MUSICALE, PLASTIQUE ET THÉÂTRALE



Le spectacle adopte la structure d'une pièce musicale avec son refrain et ses couplets. Chaque séquence correspond à un événement et à une atmosphère particulière caractérisée par une couleur et une musique.

→ Choisir deux séquences et observer les correspondances qui s'établissent entre musique, théâtre et vidéo.

Lorsque les personnages s'adressent directement au public pour évoquer leur vie passée, la musique est plus soutenue, le rythme plus rapide traduisant l'angoisse palpable des personnages. Ce crescendo se poursuit pendant la fuite de la métropole. La musique électrique rythmée par des percussions sonnante l'heure du départ est accompagnée d'une succession rapide d'images

de villes sinistrées qui ponctuent également une énumération de syntagmes courts. Puis la musique trouve un écho dans les images bleutées de *road-movie* qui défilent lentement, les écrans latéraux montrant des paysages de bord de route. Une fois dans la maison, l'atmosphère change, les musiciens entrent en scène et deviennent pour un temps des figurants énigmatiques du tableau. On a alors le sentiment que la musique répond aux personnages, dans un dialogue hétérogène entre les notes et les mots, accompagnant ainsi la perte du réel des trois jeunes gens. Un univers sonore s'installe tout au long de la séquence de la maison et la musique teintée de nostalgie rappelle la compagne. Ainsi, chaque séquence se distingue avec des atmosphères singulières.

→ **Distinguer les différentes fonctions des images projetées.**

Certaines images servent de décors extérieurs : les images de la ville, la route, les ombres de la forêt, la foule, le train, les rues désertes de la métropole. L'accumulation lente d'images fixes ou animées crée un monde suranné et fragmentaire. Elles convoquent dans la mémoire du spectateur une Amérique fantasmée, celle de King-Kong, de Batman ou des attentats. Ces images d'archives réalistes sont progressivement remplacées par des tableaux abstraits très lumineux qui extériorisent les visions oniriques des personnages provoquées par la fièvre, le rêve ou la folie.

Les récitatifs fonctionnent comme des refrains et rassemblent dans des couleurs très vives des mots du récit qui s'impriment, des fragments du

«réel» (l'oiseau de la métropole, par exemple) et des visions intérieures abstraites suggérant la contamination. Comme Frédéric Sonntag, le vidéaste Thomas Rathier crée des images en procédant par détournement ou par collage.



La tension entre le récit et le jeu théâtral

→ **Les élèves ont-ils été gênés ou surpris par les monologues? Comment le récit s'intègre-t-il à la pièce?**

Il y a deux sortes de monologues, ceux qui appartiennent au récit pur, pourrait-on dire, et ceux où les personnages sont tous les trois sur scène dans une disposition équilibrée qui permet de les voir tous en même temps. La parole fonctionne en relais, et ils tissent à trois voix la même histoire chacun isolé dans son cercle de lumière. Ces passages se construisent autour des *Leitmotiv* « Nous étions jeunes alors », « À l'époque », etc. Ces monologues dressent un portrait général de la jeunesse ou de la vie dans la métropole. Lorsque les personnages s'avancent pour intervenir, l'adresse se fait alors

plus directement au public, les intentions des comédiens sont plus nettes et la musique qui accompagne plus rythmée. Ces adresses livrent les informations personnelles.

Les passages du récit au dialogue se font de manière ludique, le dialogue n'apparaît jamais dans la pièce autrement que par des jeux auxquels les trois jeunes gens se livrent. L'engagement du corps des comédiens est alors différent. Ils se tournent les uns vers les autres, se touchent; le dialogue est également dialogue des corps. Ces échanges nous sont restitués sur scène comme des analepses, puis le récit reprend son cours pour continuer la narration. Le passage du jeu au récit impose des ruptures qui soulignent également la théâtralité.

→ **Qu'est-ce qui caractérise les scènes dialoguées? Compléter le tableau suivant.**

| | Récit avant le dialogue | Scènes jouées | Récit après le dialogue |
|--------------------|----------------------------------|---|-----------------------------------|
| Situation | <i>Remémoration</i> | <i>Mise en acte des jeux</i> | <i>Remémoration</i> |
| Lieu | <i>La métropole</i> | <i>La maison</i> | <i>Retour à la métropole</i> |
| Décor | <i>Uniquement les panneaux</i> | <i>Composition d'un salon : abat-jour, divan, télévision...</i> | <i>Retour au décor 1</i> |
| Accessoires | <i>Absents</i> | <i>Apparition des accessoires</i> | <i>Enlevés progressivement</i> |
| Musiciens | <i>Absents</i> | <i>Arrivée des musiciens</i> | <i>En scène derrière le décor</i> |
| Lumières | <i>Douches sur les comédiens</i> | <i>Changement de lumières pour chaque jeu</i> | <i>Douches sur les comédiens</i> |

UNE CONTRE-UTOPIE

Le détournement d'un cinéma de genre

La pièce emprunte de nombreux motifs aux films d'espionnage de la Guerre Froide et aux films catastrophe du cinéma américain des années 1970. Ces genres, nés à l'ombre de l'Histoire, orchestrent chacun à leur manière l'obsession du complot et la paranoïa qui en résulte. Très manichéens, ils mettent en avant l'héroïsme d'un homme ou d'un groupe livrant

un combat contre des ennemis diabolisés, clairement identifiés.

Le film catastrophe se doit de montrer à grand renfort d'effets spéciaux une catastrophe effective afin de ne pas frustrer le spectateur venu se libérer de ses craintes. Il observe un schéma chronologique simple en trois parties, dont voici le schéma.

| Avant la catastrophe | La catastrophe | Après la catastrophe |
|--|---|---|
| Des lieux publics et clos Avion Immeuble Ville Train Centrale atomique | La cause Un cataclysme naturel Un fléau L'attentat Le déroulement Le déchaînement d'un élément naturel L'incendie La défaillance de l'homme ou de la technique | Les lieux Dévasté Désert Endormi Il n'en reste que des vestiges. |
| Les personnages Les officiels représentant le pouvoir Les techniciens (compétition) Les civils (solidarité/ égoïsme) | Réactions des personnages Tentative de fuite Aveux ultimes Suspicion Complot Résistance | Les personnages Les rescapés se retrouvent. Ils se rapprochent et constatent la désolation. Ils se promettent d'agir ensemble. |

→ **Quels éléments retrouve-t-on dans la pièce ? En quoi le récit s'en écarte-t-il ?**

Cette comparaison avec le schéma classique met en valeur les ambiguïtés de l'univers créé.

→ **La catastrophe a-t-elle eu lieu ? Que redoutent les jeunes gens ? Le récit est-il une annonce prophétique rattrapée par la réalité ou le souvenir des personnages ?**

La confusion temporelle implique une conception cyclique et non linéaire du temps.

L'aire du soupçon : ennemis, complots et paranoïa



Le récit du garçon s'inspire également des films d'espionnage et lui emprunte les motifs du complot et de l'ennemi. Les jeunes gens fuient, résistent en se créant des territoires intérieurs puis acceptent de se confronter à la réalité. Mais quel est l'ennemi ? Est-il représenté sur scène ?

Nous ne savons rien des dirigeants ni des idéologies qui régissent ce monde. Les images dans la séquence de la fuite prennent en charge le récit de ce qui se passe dans la métropole. Nous devinons une société sécuritaire très oppressante parce qu'elle développe une

contre-culture. Dans cette métropole verticale, le monde souterrain est évoqué à plusieurs reprises avec les égouts remplis de clandestins et les caves où les jeunes écoutent des musiques ; c'est le lieu où s'amorcent des velléités de résistance. La censure s'abat avec la fermeture des lieux culturels, les réunions sont interdites, mais cette censure se présente insidieusement comme une mesure prophylactique. Les visions intérieures projetées sur les écrans, tout comme les images du récitatif suggèrent la contamination, la fièvre qui envahit les personnages.



→ **Quels sont les rares moments de tension ou de violence dans la pièce ?**

Le seul mouvement violent rapporté est celui de l'enlèvement de la deuxième fille par ses amis décrit comme une véritable arrestation, mais la violence est aussitôt désamorcée. L'ennemi n'est pas celui qu'on imagine : la première fille soupçonne son « prince » et la seconde fille se méfie d'elle-même ; elle accepte de jouer le rôle de l'ancienne amoureuse du garçon.

→ **Analysez le personnage fantasmatique de l'amoureuse, la jeune fille en rouge. Quelle est son ambiguïté ? Comment cela apparaît-il sur scène et sur l'écran ?**

L'ennemi est imaginaire comme le montre la paranoïa de la première fille ainsi que le jeu qui consiste à crier contre des ennemis imaginaires en adoptant des attitudes diverses. Ce qui distingue cette contre-utopie des modèles antérieurs, c'est son absence d'interdit. En effet, les sociétés décrites dans les récits d'anticipation reposent

toujours sur un interdit (lire, mentir, procréer...) imposé au nom d'un bonheur collectif. Ici la menace est sourde et l'ennemi est invisible. Ne subsistent donc plus que les différentes postures des personnages pour fuir ou résister.

→ **À la manière des trois jeunes gens qui s entraînent à hurler contre des ennemis, les élèves s'amuseront avec les nombreuses postures de la fuite puisées dans l'imaginaire héroïque du cinéma : fuir dans les égouts, à travers champs, entre des voitures, parer la fuite en sortant d'une banque, coulisser le long d'un mur, se tapir dans l'ombre... À chaque film de genre, sa fuite !**

→ **S'adresser à l'ennemi, face au public. Faut-il dévisager chaque spectateur dans un rapport de proximité, embrasser l'ensemble du public ou choisir un point de fuite ? Comment moduler la peur : tentative d'intimidation, regard soupçonneux, air narquois, signes de reddition... ?**

Un miroir inquiétant de notre monde

La puissance de ce monde aux contours imprécis réside surtout dans sa manière de réactiver nos peurs collectives.

→ **Quels sujets reconnaît-on dans cet univers qui est à la fois autre et nôtre ?**

- La peur des grands fléaux. «La maladie des chiens et des oiseaux» rappelle la grippe aviaire ;
- la guerre permanente est tellement banalisée qu'elle est mentionnée comme un simple repère historique («Avant la guerre» ou «Après la

guerre»). Elle n'est décidée par personne et n'est motivée par aucune idéologie ;

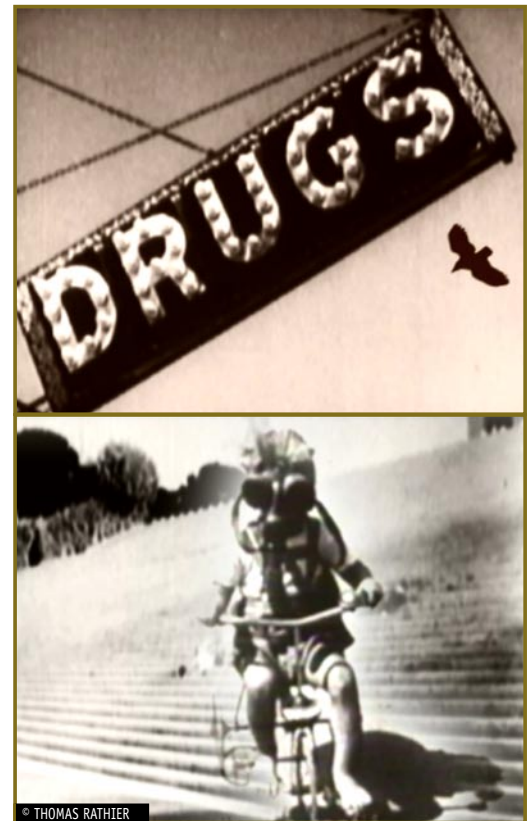
- la hantise des attentats avec la chute des avions ;
- le détraquement de la planète avec ses nombreux cataclysmes ;
- un monde saturé de médias avec ses avatars bien connus : la propagande, le matraquage de slogans ;
- les clandestins, les minorités préservant en marge une contre-culture ;
- l'idée de prévenir la délinquance chez les enfants en bas âge.

→ **Quelles images contribuent-elles à réveiller en nous les peurs du xx^e siècle ?**

Le spectateur reconnaît les gratte-ciels de Manhattan symboles du triomphe américain mais désormais associés aux attentats, l'édifice en ruines photographié à Hiroshima, des panneaux de prévention. L'image de l'enfant jouant sur un tricycle avec un masque à gaz renvoie aux peurs de la bombe atomique et des guerres bactériologiques. La vieille TSF qui permet de transmettre des messages codés rappelle la Résistance installée à Londres. Ainsi, les images montrent un monde ancien qui se voulait futuriste et télescopent plusieurs périodes du xx^e siècle. De l'avenir, elles font table rase !

→ **Un débat pourra être organisé autour de la question de la réalité perçue à travers cet univers paranoïaque : quels éléments de notre temps les élèves ont-ils vus dans la pièce ? Pensez aux signes de délitement du monde.**

La pièce décrit notre monde dans un état de déliquescence avancé : la nature se détraque, la pluie incessante véhicule des maladies, la ville est « poussiéreuse ». On retrouve ainsi les préoccupations écologiques et sanitaires également de notre époque : syndrome de Creutzfeldt-Jakob, virus H5N1, etc. La langue



© THOMAS RATHIER

des habitants s'appauvrit et les identités s'étiolent, questions de société dont on ne cesse de nous parler. C'est bien une société « crépusculaire » qui s'amenuise ou implose lentement et qui n'est peut-être pas si éloignée de la nôtre.

UN UNIVERS DÉRÉALISÉ

Des personnages en quête d'identité

→ **Observer la distribution des personnages. Ces derniers ont-ils une identité bien définie ? Repérer les attributs de chacun sur scène.**

La didascalie initiale annonce des personnages anonymes, numérotés par ordre de prise de parole. Pour autant, ils ne sont pas interchangeables et chacun a des caractéristiques propres, toutes liées à une interrogation sur leur identité. La première fille comédienne joue des rôles. La deuxième fille endosse en permanence des identités qui ne sont pas les siennes. Le garçon-auteur, à force de parodier les romans

des autres, ne sait plus qui il est, ni démêler la fiction du réel.

Sur scène, l'identité des personnages se définit par les costumes : la paranoïaque porte un imperméable, le col souvent remonté, prête à se cacher ; la jeune fille qui s'enfuit porte un caleçon et un Tee-shirt rouge, l'uniforme anonyme de la « jeune » et se montre prête à courir de club en club, d'une peau de chanteuse à une autre ; le garçon a la tenue du jeune intellectuel. Sur scène les personnages ont donc un statut ambigu : ils sont à la fois des récitants et des personnages.

La théâtralité

→ **Comment la mise en scène s'amuse-t-elle à brouiller les pistes avec le spectateur et à rendre floue la frontière entre la représentation et le réel ? Penser notamment au personnage de l'auteur dans la pièce.**

Si le texte seul peut sembler réfractaire au dramatique en raison de la place prépondérante

qui est faite au monologue, lorsqu'on va voir la pièce la théâtralité est présente. Dès que l'on s'assoit dans la salle, il y a un décor, dans lequel on reconnaît déjà des éléments familiers – portes, fenêtres –, puis des projections commencent ; il y a également un travail sur les lumières qui n'éclairent pas toute la scène et

qui jouent sur des variations de couleur ; le jeu des acteurs enfin, le rythme de leurs phrases et leur articulation particulière rendent sensibles au spectateur un matériau très travaillé, une proposition artistique. On voit qu'il ne s'agit pas d'une récitation, mais bien de théâtre.

D'autre part, dans la pièce, les mises en abyme se multiplient à travers les jeux auxquels se livrent les personnages. Le spectateur assiste à une pièce dans laquelle les personnages jouent

à inventer des scènes dont ils sont les acteurs imaginaires. On retrouve également ce procédé dans le personnage de l'auteur écrivant un récit d'anticipation appelé *Nous étions jeunes alors*, comme si l'on assistait à la représentation d'un texte que l'un des personnages serait en train d'écrire. Cet effet est accentué par les projections sur le panneau central de la machine à écrire tapant des bribes du texte qui est en même temps dit sur scène.

La résistance par l'imaginaire

→ Retrouver les différents moyens employés par les trois personnages pour fuir la réalité. Sont-ils efficaces ?

La première façon utilisée par les trois jeunes gens pour échapper ensemble à la réalité du monde qui les entoure, est le chant. Ils évoquent les heures qu'ils passaient à interpréter les chansons des autres, puis à inventer eux-mêmes les paroles. Cette fuite dans l'imaginaire a lieu au moment du départ. Les jeux auxquels on les voit se livrer servent d'abord à tromper l'ennui dans la maison. Ces scènes, qui introduisent des dialogues, allègent l'atmosphère oppressante et offrent comme une respiration. Le premier jeu consiste à crier pour chasser les ennemis imaginaires.

→ Le deuxième jeu dans la maison est celui du doublage. Demander aux élèves de quoi ils se souviennent dans cette scène. Qu'est-ce qui les a marqués dans le décalage entre les images et le texte que les personnages inventent ?

Vient ensuite le doublage d'une scène d'un téléfilm des années 1960 avec des costumes éloignés de ceux des trois jeunes gens, à une époque qui semble bien différente de celle de la métropole moderne et, pourtant, dans toute cette scène chaque parole inventée évoque leur passé. L'imagination les ramène à leur histoire, une histoire d'exil, de clandestinité, de métropole, de menace. Cependant, le passage par la fiction permet un recul et un détachement qui les autorise à plus de dérision que lorsqu'ils parlent d'eux. Une fois de plus, la parodie s'immisce dans la pièce et cette fois-ci, ils se parodient eux-mêmes.

Puis ils tentent de canaliser leur énergie en récitant des mantras, dans un jeu scénique qui rappelle les récitation des élèves des écoles religieuses. La mise en scène nous montre ainsi que ces phrases dérisoires, extraites du quotidien, sont devenues pour eux les derniers éléments d'espoir, élevés en religion de fortune. Mais le pouvoir de la transe ne semble pas opérer seul, ils transforment alors ces phrases répétées en codes imaginaires de résistance qu'ils diffusent sur les ondes, comme des bouteilles à la mer. La tentative de récupération du réel ne peut être efficace puisque ces codes sont des coquilles vides et ne s'adressent à personne.

Enfin, les trois jeunes gens reproduisent des gestes de la vie, le garçon fait porter à la deuxième jeune fille la robe de celle qu'il aimait, et lui demande de l'imiter. Là encore, ils espèrent retrouver le réel mais échouent et sombrent dans le délire : la paranoïa a raison du jeu. Ce vacillement dans la folie est la dernière étape avant le retour à la ville. C'est cette expérience tragique du vide qui leur permet de prendre la décision d'affronter leur réalité.



REBONDS ET RÉSONANCES

→ Comparer la fin du roman de Samuel Beckett avec celle de la pièce.

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.

Samuel Beckett, *L'Innommable*, Éditions de Minuit, 1949

→ En écho au style épique de F. Sonntag, établir des rapprochements avec la prose poétique de Rimbaud qui fait surgir tout un cycle de villes utopiques dans *Illuminations*.

Un des intertitres de *Nous étions jeunes alors* cite le vers de *Adieu* annonçant une entrée triomphale: « Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. » Comme dans la pièce, l'entrée dans les villes grises est peu exaltante. L'inventaire des genres populaires détournés par le garçon fait également songer au bric-à-brac poétique refusé par l'auteur du poème *Alchimie du verbe*.

En écho à l'univers pré- ou post-apocalyptique de la pièce, un autre théâtre d'anticipation: le récit d'anticipation est rare au théâtre, sans doute parce que la singularité de ce genre repose en

partie sur la description d'un ailleurs futur alors que le théâtre se joue ici et maintenant. Le pionnier dans ce domaine est E. Bond qui crée des univers post-apocalyptiques un peu semblables à celui décrit dans *Nous étions jeunes alors*. Les êtres que l'on rencontre dans ces chaos totalitaires tentent de survivre. L'utopie est posée comme un laboratoire où l'on examine les vestiges d'une humanité soumise à une violence extrême.

Dans *Les Enfants*, Joe est contraint par sa mère à quitter son foyer et à errer dans un monde désert, ravagé par une catastrophe. Avec ses amis, il apprend dans un voyage initiatique à survivre et à rester humain.

Les répliques des amis se présentent comme un ensemble de paroles inachevées à improviser et à distribuer aux adolescents comédiens.

LES AMIS: Quoi dans les sacs?

Boîtes. Bouffe.

Fauché dans les maisons vides.

Super! – un vrai repas – je suis affamé.

Pourrait être contaminé.

Faut manger. Il n'y a rien d'autre.

Regardez – les lumières de la rue s'allument. *Ils regardent en direction de la ville contemplatifs.*

Automatique quand il fait noir.

Le courant va pas s'épuiser?

Les centrales éoliennes continuent d'alimenter le réseau.

On pourrait aller vivre là-bas.

Pas moi! Tu l'as pas vue. Ville fantôme. Me fout les jetons.

Faut qu'on continue à avancer jusqu'à ce qu'on rencontre des gens. Faut bien qu'ils soient *quelque part*.

Plus nombreux sont les films d'anticipation bâtissant des contre-utopies. Les métropoles humides rappellent *The Hole* de Tsai Ming-Liang qui décrit un monde frappé par une maladie transformant les hommes en cafards, épidémie étrange véhiculée par une pluie incessante.

On retrouve dans *Blade Runner* de Ridley Scott un certain nombre d'obsessions similaires: l'anticipation, la métropole, la pluie, la vidéo – publicités projetées sur les murs de la ville – et la paranoïa. *Stalker* d'Andrei Tarkovski présente également des parentés puisque l'avenure initiatique se vit à trois et impose un

itinéraire et un passage dans la chambre de la « zone ».

La bande dessinée déploie aussi des mondes parallèles très urbanisés comme les *Cités obscures* de François Schuiten et Benoit Peeters (cf. <http://citesobscures.free.fr/>). Enki Bilal, dans *La trilogie Nikopol*, offre un monde futuriste très travaillé mélangeant mythes antiques et performances technologiques inconnues à ce jour, la métropole y est un des éléments centraux.

Mais le vidéaste s'est davantage inspiré des Comics américains *Batman*, *Superman*...

Autour de Sonntag

Un extrait de la pièce filmée au théâtre Mains d'œuvres à Saint-Ouen en juin 2008 :

http://www.dailymotion.com/video/x6r156_nous-etions-jeunes- alors-frederic-s_creation%20-%2048k

Disparu(e)s, Tapuscrit n° 105, Théâtre Ouvert

Intrusion, Tapuscrit n° 107, Théâtre Ouvert

Toby ou le saut du chien, Tapuscrit n° 115 Théâtre Ouvert

Des heures entières avant l'exil, monologue publié sur le site remue.net

<http://remue.net/revue/TXT0312Sonntag.html>

À propos de la représentation de *Nous étions jeunes alors*

Le journal, publié par Théâtre Ouvert n° 19 et 22

Sur les écritures contemporaines

Ryngaert Jean-Pierre, *Nouveaux Territoires du dialogue*, Actes Sud, 2005

L'Acteur, entre personnages et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, textes réunis par Jean-Louis Besson, Études théâtrales, n° 23, 2003

Szondi Peter, *Théorie du drame moderne*, Circé 2006 (Publié pour la première fois en 1956, ce livre reste un fondamental pour comprendre l'évolution du théâtre en s'appuyant sur l'étude de différents auteurs d'Ibsen à Beckett, Szondi développe l'idée selon laquelle l'histoire du drame moderne est celle de la mort du drame et de l'éclatement de ses codes entre retour à la tradition et expérimentation de nouvelles formes.)

Azama Michel, *Anthologie des auteurs dramatiques de la langue française 1950-2000, T. 1*, Éditions Théâtrales, 2004 (En particulier le chapitre 2 sur « L'éclatement des formes », le monologue, la crise du personnage)

Ouvrage général

Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique théâtral*, Larousse 2003 (Ouvrage très complet sur toutes les définitions du lexique théâtral mais aussi sur les concepts esthétiques ou les auteurs.)

Nos chaleureux remerciements à Frédéric Sonntag et Paul Levis, à Thomas Rathier, ainsi qu'à Valérie Valade et Audrey Houy-Boucheny du Théâtre Ouvert qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

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.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)

Sandrine MARCILAUD-AUTHIER,
chargée de mission lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection nationale
« Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier

Alice BOUCHETARD,
doctorante en littérature française
Agnès LEFILLASTRE, professeur de lettres,
académie de Versailles

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP
de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Responsable de collection

Jean-Claude LALLIAS,
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Éric GUERRIER
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ANNEXE 1= LE PARCOURS DE F. SONNTAG

Frédéric Sonntag intègre le Conservatoire National de Paris en 1998. Comédien, mais aussi auteur et metteur en scène, il fonde en 2001 sa compagnie et travaille à la création de ses propres textes. Il met en scène *Idoles* en 2002, au Jeune Théâtre National, puis les *Disparu(e)(s)* au CDN de Dijon en 2004, il dirige la même année une mise en espace d'*Intrusion* au Théâtre Ouvert ainsi qu'une lecture-concert à Montevideo de la pièce *Des heures entières avant l'exil*. Le Théâtre Ouvert poursuit son partenariat avec ce jeune auteur et lui laisse en novembre 2008 une carte blanche composée des représentations de *Nous étions jeunes alors*, d'une mise en voix de *Toby ou le saut du chien*, ainsi que d'une mise en espace de *Dans la zone intérieure* – dernière partie du triptyque de Sonntag : *Stars also die* réunissant *Des heures entières avant l'exil* / *Nous étions jeunes alors* / *Dans la zone intérieure*.

ANNEXE 2 = EXTRAIT DE «UNE ÉPOQUE ÉPIQUE»

LA DEUXIÈME FILLE. Alors, je modifiais mes inflexions. Je déguisais mes intonations. Je changeais de voix. Je reproduisais les gestes qui n'étaient pas les miens. J'imitais des poses qui ne m'appartenaient pas.

LE GARÇON. Alors, je reproduisais les gestes de mes personnages. Je m'emparais de leurs répliques. Je calquais ma vie sur leurs histoires.

LA PREMIÈRE FILLE. Alors, je sursautais au moindre bruit. J'accélérais souvent mon pas sur le pavé. Je me retournais sans cesse. Je me savais observée et suivie.

LA DEUXIÈME FILLE. J'apprenais à ne plus me reconnaître dans le miroir, à ne plus répondre à l'appel de mon nom, à ne plus penser comme moi.

LE GARÇON. Je m'identifiais à mes héros. Je prolongeais leurs parcours. Je confondais de plus en plus la nature des événements, la réalité des choses.

LA PREMIÈRE FILLE. Je me faisais discrète. Je changeais régulièrement d'apparence. Je parlais toujours à voix basse.

LA DEUXIÈME FILLE. Je déformais mes comportements. Je modifiais mes habitudes. J'empruntais d'autres souvenirs.

LE GARÇON. J'expérimentais mes fictions. Je testais mes récits. J'éprouvais mes hypothèses narratives.

LA PREMIÈRE FILLE. Je ne me confiais à personne. Je me défiais de chacun. J'empruntais des itinéraires toujours différents.

LA DEUXIÈME FILLE. J'étais une fille qui ne se ressemblait plus, une fille multiple et dispersée.

LE GARÇON; J'étais un garçon un peu perdu, un garçon qui flottait entre deux eaux.

LA PREMIÈRE FILLE. J'étais et, par la suite, je serai toujours, toujours et plus que jamais, une fille sur ses gardes, une fille méfiante et suspicieuse.

ANNEXE 3 = FIN DE «UNE ÉPOQUE ÉPIQUE»

LA PREMIÈRE FILLE, LA DEUXIÈME FILLE ET LE GARÇON. **À cette époque, il faut l'avouer**, ça n'allait pas très bien. Nous ne tenions pas une très grande forme, **ça non, on ne peut pas le dire**. Nous étions dans un sale état, **il faut le reconnaître**; nous étions mal en point. **N'ayons pas peur des mots**: nous avons une sale gueule; nous étions secs, exsangues, apathiques, nous faisons peur à voir. On n'était pas à la fête, **ça non, c'est sûr. Il faut le reconnaître**, ça n'était pas glorieux. Nous avons connu des époques plus grandioses, des heures de désinvolture et d'extravagances et **désormais** nous connaissons les fantaisies amères et les torpeurs. **Désormais**, l'inquiétude et les somnolences. **Désormais**, l'hiver.

LA PREMIÈRE FILLE. Tu étais l'un des nôtres. Tu étais un garçon triste et lunatique, solitaire et solaire. Un garçon lunatique et solaire, j'aurais dû me méfier, nous aurions dû nous méfier. Cela n'annonçait rien de particulièrement simple.

ANNEXE 4 = LES SOUVENIRS D'ENFANCE ÉGRENÉS À PLUSIEURS

Les baignades dès les premiers soleils, et les noyades des petites filles, les corps emportés par le courant de la rivière, les incidents malencontreux. Les silhouettes entraperçues dans le jardin, sous les arbres, à la nuit tombée, et ce n'était pas les fantômes attendus, ce n'était pas les silhouettes envisagées, et les secrets qu'il nous fallut alors garder, les secrets longtemps cachés, trop longtemps retenus. Le fugue qui n'en était pas une, qui n'était qu'une façon d'attirer l'attention sur soi, de se faire remarquer, de lancer toute une légende autour de sa propre personne. L'amoureuse retrouvée dans sa chambre chaque soir et c'était toute une organisation pour ne pas éveiller les soupçons, pour ne pas réveiller la famille qui dormait à poings fermés, ne pas donner l'alarme. Les refuges dans des îles oubliées des cartes, et c'était alors des cabanes confectionnées dans les *blockhaus*, c'était alors les guerres entre bandes rivales et les yeux crevés, c'était la nuit qui tombe dans la forêt et les chemins perdus et les prières de s'en sortir vivant.

ANNEXE 5 = IMPROVISER DES PLANS B

Il nous fallut organiser prudemment notre fuite : inventorier des actions multiples, pratiquer des détournements divers, orchestrer des attaques simultanées, préméditer des réactions en chaîne ; il nous fallut répartir les tâches, agencer les répartitions, combiner les opérations, accumuler les contacts, évaluer les risques, anticiper les échecs, amplifier les prévisions, brouiller les entraves, dégager les pistes, récapituler les manœuvres, répertorier les gestes, respecter les directives, ne rien ébruiter, ne pas nous trahir, rester les mêmes alors qu'en fait pas du tout, faire absolument comme si de rien, jouer les fourbes, ne rien paraître, faire les ignorants, faire les ignares, faire les idiots, jouer aux cons, aller de l'avant, jouer aux cons, surveiller nos arrières, rassembler nos forces, ne pas nous surestimer, surveiller nos arrières, ne pas nous sous-estimer, surveiller nos arrières, surveiller nos arrières, surveiller nos arrières ; il nous fallut repérer des itinéraires, mémoriser des parcours, intégrer des contraintes, suivre des informations, opérer des conduites, ourdir des stratagèmes, anticiper des ripostes, mettre en place des plans A, improviser des plans B, observer des silences, analyser des comportements, détourner des dispositifs, improviser des plans B, gagner des délais, prendre des devants, improviser des plans B, développer des processus, improviser des plans B, improviser des plans B, improviser des plans B.

ANNEXE G = INCIPIT DU RÉCIT D'ANTICIPATION

Nous étions jeunes alors. La propagande battait son plein. La guerre depuis longtemps n'était plus l'exception mais la règle. La ville s'étendait à n'en plus finir, la ville n'en finissait plus, grossissait à vue d'œil, allait nous engloutir. Nous marchions apeurés sur les trottoirs des métropoles. Une menace planait. On en parlait, ne parlait que de ça. Plusieurs dangers nous disait-on s'approchaient en silence. Des menaces à venir, peut-être déjà là; sans qu'on le sache, peut-être parmi nous déjà; on ne pouvait savoir. Chacun dévisageait par simple précaution ses voisins et ses frères.

Nous étions jeunes alors. Des maladies nous venaient des oiseaux et des chiens. Des fièvres nous prenaient la nuit venue, ne nous lâchaient qu'à l'aube., le corps lourd, épuisés par des délires nombreux. Au réveil, nous comparions les contenus de nos cauchemars; nous faisons des concours de nos plus belles frayeurs. La fête battait son plein. Le contenu de nos phrases s'appauvriissait de jour en jour, se répétait en boucle, se réduisait au pire; nos rires et nos larmes étaient des contagions; nous ne maîtrisions plus grand-chose. La nuit tombée, les égouts se remplissaient d'étranges assemblées de réseaux clandestins.

Nous étions jeunes alors. Et plusieurs d'entre nous hésitaient sur la marche à suivre, le chemin à prendre, comment poursuivre. Plusieurs prenaient déjà des pentes irréversibles.

Nous étions jeunes alors mais -est-il besoin de le préciser?- bien plus vieux qu'aujourd'hui.

Nous étions vieux alors et la fatigue nous ravageait. La faute nous disait-on aux changements de saison, à la fin de l'Histoire, aux migrations des palmipèdes. Nous refusions d'y croire. Nous inventions des forces ennemies désireuses de nous endormir, de coudre nos paupières. Nous rêvions de complots à l'échelle internationale.

Nous marchions affolés sur les trottoirs des métropoles.

ANNEXE 7 = ENTRETIENS

Entretien avec l'auteur et metteur en scène Frédéric Sonntag

Mon intérêt pour le récit est très empirique, et lié à mon parcours. J'ai d'abord écrit il y a cinq ans un monologue – *Des heures entières avant l'exil* – qui est le récit par une femme de sa vie passée. Ce texte, entre théâtre, récit et poème, a trouvé sa forme scénique à travers son dialogue avec musique et vidéo. C'est cette expérience et la rencontre avec Paul Levis (compositeur et musicien) et Thomas Rathier (vidéaste) qui m'ont donné envie de continuer à travailler sur la forme du récit. Ce n'était pas du tout prémédité. *Nous étions jeunes alors n'aurait pas existé s'il n'y avait pas eu cette rencontre.* À côté de cette expérience du récit, j'ai continué à écrire des fictions plus classiques, avec des dialogues, ce n'est donc pas l'affirmation d'une position formelle. Le récit me permet un travail avec la musique et l'image qui ne soit pas anecdotique, où chaque partition se complète et où il ne s'agit pas d'habiller une pièce par un peu de musique et de vidéo (comme ça peut être souvent le cas au théâtre). Par ailleurs, le récit permet au contraire de s'ancrer davantage dans la réalité du plateau, si ce qui est raconté est en effet passé et loin («là-bas, à cette époque»), la prise de parole est ici et maintenant dans une adresse directe au public, et le temps et le lieu de cette prise de parole coïncident avec celui du plateau, on est ici et maintenant et on vous parle. Le style épique n'est pas vraiment un choix, plutôt le résultat d'un processus d'expérience du plateau lié à l'utilisation de la musique. Par exemple, il était évident qu'on ferait vraiment la scène de doublage, il fallait donc l'appui d'un texte ; ensuite on a réécrit le texte en fonction des images. Il faut éviter les redondances. Si le texte raconte une chose, la musique doit-elle la raconter également ? S'il y a une tension particulière créée par la musique, est-ce que le jeu a besoin d'être dans cette tension-là ?

Réalisé par Alice Bouchetard et Agnès Lefillastre

Entretien avec le compositeur Paul Levis**Qu'est-ce qui vous a influencé pour composer la musique ?**

Les influences sont extrêmement nombreuses, la première reste le texte lui-même, ce qui s'y raconte comme la langue utilisée, mais également des scènes de films, la façon dont résonne un hall de gare, une photo, etc. Sur le plateau, il s'agit de ne pas créer de cacophonie, il faut que chaque élément participe au tout sans créer de déséquilibre.

Reste-t-il une part d'improvisation pour les musiciens sur scène ?

Il reste effectivement une part d'improvisation sur scène. Dans certains cas, les séquences sont écrites à la note prêt et ne permettent pas de s'en éloigner. D'autres fois, l'un des musiciens a une partie très précise, et les deux autres peuvent improviser dessus. Enfin, dans certaines séquences, nous avons des phrases-clés pour nous repérer, et entre lesquelles la musique évolue plus librement. Cela permet d'être au plus près de ce qui se passe sur le plateau.

Comment définiriez vous ce travail que vous avez fait en collaboration avec le texte mais également la vidéo ?

Le risque que l'on prend à vouloir raconter une histoire via plusieurs champs artistiques est de sur-signifier les choses. Chacun de ces éléments est assez riche pour raconter seul une histoire. J'ai essayé de créer des correspondances avec la vidéo. Pour prendre un exemple concret, la musique peut faire écho au texte tandis que la vidéo informe sur l'espace, le lieu de l'action et inversement. Toutes ces combinaisons permettent de raconter l'histoire de façon vivante, souvent elliptique, de créer différentes dimensions du récit.

Réalisé par Alice Bouchetard

ANNEXE 7 = ENTRETIENS

Entretien avec le vidéaste Thomas Rathier**Dans les spectacles que vous voyez, il y a des pratiques de la vidéo dont vous vous sentez proche ?**

J'ai vraiment commencé à faire de la vidéo au théâtre avec une haine farouche de la vidéo au théâtre ! Il y a deux choses qui peuvent être un peu pénibles : le côté « hi-tech » pour « hi-tech » et le côté « toile peinte » un peu pauvre... J'aime bien cet outil quand il est assumé comme outil de théâtre, quand ça produit des appuis de jeu. Je pense que c'est parce que je suis comédien, mais je fais d'abord de la vidéo pour les gens qui sont sur le plateau. La première chose, c'est de voir comment les acteurs peuvent s'en emparer. Et d'essayer que ça s'intègre toujours à l'ensemble, que ça reste toujours du théâtre.

L'image sur un plateau a une présence très forte par rapport aux acteurs. L'équilibre ne doit pas être facile à trouver.

Le regard de Frédéric m'a permis de trouver une temporalité juste pour les images. On les a beaucoup étirées : il y a beaucoup d'images, mais elles restent longtemps, donc elles ne happent pas le regard en permanence. Une fois qu'on l'a vue, l'image bouge, mais c'est suffisamment lent pour que le regard, naturellement, revienne sur les acteurs. Ce n'est jamais stroboscopique.

Avec les acteurs, comment ça se passe ? Ils commencent à répéter alors que les images ne sont pas tout à fait terminées ?

Oui, je commence à envoyer des images, Frédéric répète avec les acteurs, et quand il arrête, il dit ce qu'il a à dire aux acteurs, à moi, aux musiciens, et puis on reprend.

Ca peut être très fatigant pour un acteur si la technique de la vidéo impose son temps, parce que le théâtre ce n'est pas du cinéma, qu'on ne peut pas dire aux acteurs de revenir dans une heure, le temps de régler la technique. Il faut que ça puisse aller très vite et que ça respecte le temps du théâtre qui est un temps particulier. Il faut être au service des acteurs, et être le plus attentif possible, parce que les énergies se perdent vite. [...] La vidéo, ça peut être très mort, très figeant, et ça peut vraiment empêcher que le théâtre arrive. C'est surtout ça qu'il faut préserver, la possibilité que le théâtre ait lieu.

Réalisé par Mariette Navarro et Valérie Valade
et publié dans *Le Journal du Théâtre Ouvert* n° 22.