

# 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]



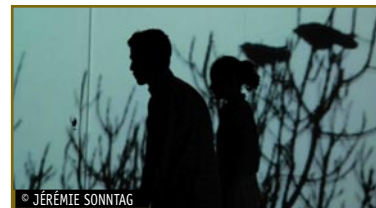
© JÉRÉMIE SONNTAG

**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

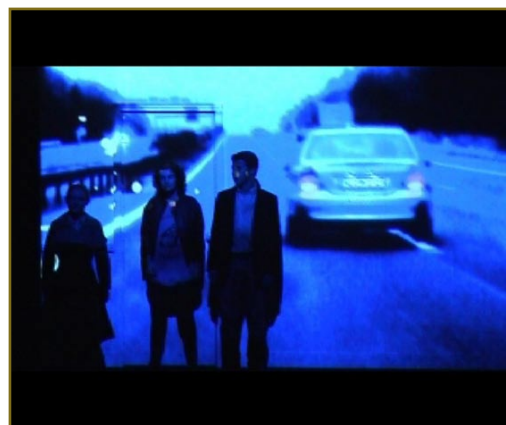
à la performance par l'utilisation qui est faite des projections vidéo et la présence sur scène des musiciens, convoqués sur le plateau dans le même *hic et nunc* que les acteurs.

→ **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



© JÉRÉMIE SONNTAG

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».

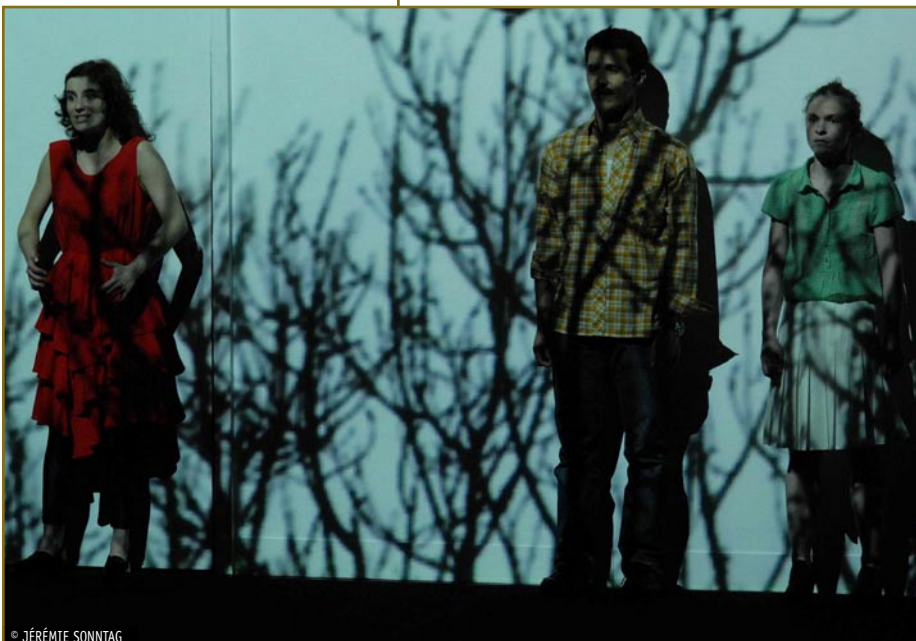
Représenter cet espace c'est sans doute faire des choix et préciser la temporalité du récit qui reste volontairement flou. Faut-il choisir de représenter un monde futuriste, multiplier les signes d'une modernité urbaine ou un monde ancien, «crépusculaire», un désordre pré-apocalyptique ou une société 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.

