



rien de moi

la colline

théâtre national

de Arne Lygre

mise en scène Stéphane Braunschweig

du 1^{er} octobre au 21 novembre 2014

Petit Théâtre

rien de moi

Sommaire

A. De <i>Je disparaïs</i> à <i>Rien de moi</i>	
Note d'intention de Stéphane Braunschweig	4
1. L'écriture d'Arne Lygre	
– <i>Rien de moi</i> , Arne Lygre, extrait	5
– <i>Je disparaïs</i> , Arne Lygre, extrait	6
– Le processus d'écriture par Arne Lygre	7
– “Des personnages qui s'échappent de leur moi” par Anne-Françoise Benhamou	8
– “Quand on lit une pièce on en devient metteur en scène” par Anette Therese Pettersen	10
2. La scénographie	
– “Chambre de la conscience” : photographies des scénographies de <i>Je disparaïs</i> et <i>Jours souterrains</i>	12
– “Une scénographie qui joue sur la trace et la disparition de la trace” : Notes prises lors d'une rencontre avec Stéphane Braunschweig le 11 septembre, pendant les répétitions de <i>Rien de moi</i>	14
– “Évoquer le cadre de vie mental des gens” entretien avec Stéphane Braunschweig	15
– Dramaturgie et scénographie, “deux piliers de mise en scène” par Christian Biet et Christophe Triau	18
B. Autour de <i>Rien de moi</i> : sources et influences pour une mise en scène	
1. Quitter son foyer	
<i>Rien de moi</i> , Arne Lygre, extrait	19
<i>Intimité</i> , Hanif Kureishi, extrait	21
<i>Les Revenants</i> , Henrik Ibsen, extrait	22
2. Le retour du passé	
<i>Rien de moi</i> , Arne Lygre, extrait	24
<i>Rêve d'Automne</i> , Jon Fosse, extrait	25
3. L'enfant qui meurt	
<i>Rien de moi</i> , Arne Lygre, extrait	27
<i>Petit Eyolf</i> , Henrik Ibsen, extrait	29
L'enfant qui meurt: traumatisme personnel et symbolique collective par Georges Banu	30
Annexes	
Repères cinématographiques	31
<i>Cris et chuchotements</i> d'Ingmar Bergman	
<i>Intimité</i> de Patrice Chéreau	
<i>Oslo 31 août</i> de Joachim Trier	
Biographie Arne Lygre	34
Biographies équipe artistique	35

Rien de moi

de Arne Lygre

traduction du norvégien **Stéphane Braunschweig**

avec la collaboration d'**Astrid Schenka**

mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

costumes **Thibault Vancaenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

avec

Luce Mouchel, Chloé Réjon, Manuel Vallade, Jean-Philippe Vidal

création à La Colline

du 1^{er} octobre au 21 novembre 2014

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h, le dimanche à 16h

production La Colline – théâtre national

Le texte de la pièce paraîtra en octobre 2014 à l'Arche Éditeur

tournée

Théâtre de la Manufacture – Nancy

du 2 au 5 décembre 2014

Rencontre avec l'équipe artistique
mardi 14 octobre à l'issue de la représentation

Rencontre avec Stéphane Braunschweig
et l'équipe du spectacle à la bibliothèque Oscar Wilde.
samedi 25 octobre 2014 à 15h
12, rue du Télégraphe, Paris 20^e

Rencontre avec Stéphane Braunschweig
animée par
lundi 17 novembre à 20h30
en partenariat avec Philosophie Magazine

Lectures de textes contemporains norvégiens,
suivies d'une rencontre avec les auteurs et traducteurs
samedi 15 novembre à 15h

Extraits de:

Retours de Frederik Brattberg, traduit par Terje Sinding

Londinium de Demian Vitanza, traduit par Terje Sinding

Épreuve nationale de Maria Tryti Vennerød, traduit par

Jean-Baptiste Coursaud

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00

en collaboration avec l'ambassade de Norvège et la Maison Antoine Vitez

Revue OutreScène

Le volume 13 de la revue OutreScène consacré à Arne Lygre a paru le 4 novembre 2011
avec des textes et entretiens de Roberto Alvim, Stéphane Braunschweig,
Maria Joanna Kjaergaard-Sunesen, Alexander Mørk-Eidem, Claude Régy, Udo Samel, Anne Sée,
Eirik Stubø, Jean-Philippe Vidal et Jacques Vincey.

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline - théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

A. De *Je disparaiss* à *Rien de moi*

Note d'intention de Stéphane Braunschweig

Une femme et un homme plus jeune se sont rencontrés récemment. Elle décide de s'installer chez lui, dans un appartement quasi vide, une sorte de page blanche. Ils se referment l'un sur l'autre et se lient à travers des mots qui les isolent du monde extérieur et de ce qui fut leur réalité jusque-là; pour elle un mari et un enfant qu'elle a quittés, pour lui une histoire avec laquelle il ne veut plus rien avoir affaire. Leur relation symbiotique est d'abord perturbée par la visite de figures de leur vie passée: mères respectives, enfants, mari. Puis par le danger que chacun fait courir à l'autre dans cette relation...

Dans *Rien de moi*, Arne Lygre a renoncé au système des hyper-répliques qui caractérisaient toutes ses dernières pièces: ces répliques écrites en caractère gras, faisant état d'indications d'espace et de temps, d'actions scéniques, de pensées intérieures, ou encore de dialogues rapportés sur le mode du récit. Ici une seule typographie. Ce n'est pourtant pas que ces hyper-répliques aient réellement disparu: elles ont au contraire tellement contaminé le dialogue "normal" qu'on dirait qu'elles ne forment plus qu'un tout indistinct avec lui. Dans les textes précédents, les hyper-répliques accompagnaient en particulier de fréquents glissements dans la temporalité, retours vers le passé ou projections vers le futur.

Ici c'est le dialogue même qui est tramé par ces glissements.

Moi et Lui décrivent/inventent/commentent/créent leur nouvelle vie ensemble: ils donnent parfois l'impression de parler de ce qu'ils vivent plus qu'ils ne le vivent réellement. Comme s'ils se projetaient dans cette vie. Mais non, cette projection n'est pas que fantasmatique: elle est au contraire performative. Ce qui est dit arrive ou arrivera. "Nous sommes comme ça. Nous disons quelque chose, et ensuite nous le faisons", dira Moi dans l'avant-dernière scène. Et lorsque l'on demande à Arne Lygre s'il y a une réalité dans ce qui est raconté par les personnages, il répond sans hésiter que "tout est réel". Plus que jamais il explore le pouvoir des mots, la capacité d'une pensée, d'une parole ou même d'un simple vocable, à influencer sur la réalité de nos existences et de nos êtres; et à travers cela, ce qu'Arne Lygre vise, c'est la façon – le plus souvent destructrice – dont nous influons sur les autres, surtout nos plus proches, amours et enfants, les enfermant et les marquant dans les représentations que nous avons d'eux, les faisant littéralement devenir ce que nous voyons d'eux ou ce que nous voulons qu'ils soient.

Ce pouvoir réel des mots, Lygre nous le fait d'autant plus concrètement ressentir, à nous spectateurs, qu'il ne demande aucun soutien à l'image. Puisque ce qui est dit a lieu ou aura lieu, nul besoin de le voir ou le représenter. Sinon peut-être sous la forme de traces, de traces dans le réel de ce qui a bien eu lieu... De ce point de vue, l'écriture de Lygre n'a sans doute jamais été si suggestive, si envoûtante – ni si inquiétante.

Stéphane Braunschweig février 2013

1. L'écriture d'Arne Lygre

Rien de moi, extrait

ÉTÉ

LUI. – Un petit appartement. Des pièces vides. Presque aucun meuble.
Toi et moi.

MOI. – Oui.

LUI. – Voilà.

MOI. – J'ai pensé la même chose. Voilà la réalité, ai-je pensé.
Je suis là.

LUI. – Nous sommes là.

Nous sommes deux. Nous nous décidons. Nous disons que c'est ici
que nous devons vivre notre vie. Ce n'est encore rien, ici, mais nous
avons de la volonté : ça compte, ce que nous disons.
Nous n'avons qu'à nous décider. Nos paroles signifient quelque chose.

MOI. – Oui.

J'abandonne tout à la maison.

LUI. – Il le faut. Ce n'est rien, ici sans toi.
Tu peux être à moi, maintenant.

MOI. – À toi.

LUI. – Oui.

MOI. – Est-ce que je le veux encore une fois ? Être à quelqu'un ?

LUI. – Tu ne veux pas ?

MOI. – J'y ai souvent pensé. Si je n'y arrive pas, ai-je pensé, si je ne peux
pas vivre avec cet homme et cet enfant qui me reste, alors je
n'essaierai plus.
Jamais.

LUI. – Et puis tu m'as rencontré.

MOI. – Oui.

LUI. – J'en suis heureux.

MOI. – Moi aussi.

Je crois que je suis heureuse. [...]

Arne Lygre

Rien de moi, trad. du norvégien Stéphane Braunschweig, avec la collaboration d'Astrid Schenka,
L'Arche Éditeur, 2014, p. 11-13

***Je disparais*, extrait**

Il y a trois niveaux textuels dans la pièce. La suite habituelle des répliques, des sortes d'indications scéniques en gras, et le texte en italique: la parole de ceux dont il est fait mention.

Ça commence

Je suis une femme. Je suis seule dans une pièce. Je suis assise dans un fauteuil.

MOI. – C'est ma maison.

C'est ici que je vis cette vie qui est la mienne.

À certaines périodes, j'ai habité d'autres endroits, mais la plupart du temps, ç'a été cette maison et ce jardin. Ç'a été le point de départ de tous mes faits et gestes.

C'est ici que je m'endors le soir, c'est ici que je me réveille le lendemain. Le plus souvent, je prends une douche et me prépare, ensuite je bois un café et pour finir mange quelque chose. Les jours où j'ai une course ou quelque chose à faire, c'est cet endroit que je quitte.

J'ai vécu ici quand j'étais enfant, durant mon adolescence, et durant la majeure partie de ma vie d'adulte.

C'est ici que je baise, c'est ici que je pleure, c'est ici que je ris s'il m'arrive de penser ou d'éprouver quelque chose de drôle. Pour mes 50 ans, c'est ici que j'ai réuni mes proches. Nous avons trinqué, nous nous sommes soulés, quelques-uns ont dansé, personne ne voulait que la soirée finisse.

Je suis heureuse.

C'est ma maison. C'est ma chance et ma limite. De temps à autre, je réfléchis aux expériences que je n'ai pas, du fait que je ne m'éloigne pas beaucoup de cette propriété. Les paysages que je ne vois pas, les gens que je ne rencontre pas, les pensées que je n'ai pas l'occasion d'affronter. Parfois, le manque de ces expériences me suffoque, d'autres fois j'en suis contente.

Qu'ai-je à faire du reste du monde ?

Je me lève. Je déplace le fauteuil près de la fenêtre.

J'aime m'asseoir ici quand je suis seule. La vue n'est pas exceptionnelle, mais malgré tout, il y a la nature. Quelques arbres, des buissons, des fleurs.

Et les foyers des autres gens. Des maisons côte à côte et aussi quelques blocs d'immeubles. Des appartements.

Nous n'étions pas très contents quand on les a construits. Nous avons protesté.

Pas assez fort, peut-être.

Je m'y suis habituée maintenant.

Je reste silencieuse un moment. Je me lève de mon fauteuil. Je m'éloigne de la fenêtre.

Je pense souvent à ce qu'on appelle la simultanéité. À ce qui arrive à d'autres gens précisément maintenant. À cet instant. Au fait que je sois assise ici et qu'à un autre endroit soit assise une femme pour qui ça ne va pas si bien.

Je vais bien.

Mais cette femme. Elle regarde droit devant elle, et elle dit qu'elle est forte. Je suis forte, dit-elle à haute voix.

C'est elle, là, dans cette pièce. Toute seule.

Moi aussi, je suis seule là maintenant.

Arne Lygre

trad. du norvégien Éloi Recoing, L'Arche Éditeur, 2011, p. 9-10

Le processus d'écriture par Arne Lygre

Il est rare que je puisse expliquer ou dire exactement pourquoi et comment les idées et les pensées me viennent, mais le processus d'écriture commence habituellement par l'image d'une personne dans une situation particulière, et, à partir de ce début, j'essaie de développer mes pensées et de suivre mon inspiration sur cette personne / situation. Pour *Je disparaiss*, c'était l'image d'une femme dans une maison, une maison où elle n'est plus en sécurité, où elle a vécu toute sa vie et qu'elle doit maintenant quitter. À partir de là, il s'est agi essentiellement pour moi d'explorer le langage de cette femme, la façon dont il se manifestait à travers ses relations avec les gens qui l'entourent. Pour explorer les possibilités d'un texte, qu'il s'agisse de la forme ou du sujet, je me sers surtout de mon intuition: comment dans la pièce les répliques de la femme finissent par construire un monde autour d'elle; et je ne commence jamais une pièce avec l'idée d'un thème précisément défini, je ne me prépare pas à écrire sur tel ou tel sujet, pas plus que je n'élabore un synopsis pour échafauder la pièce. Je rédige juste de courtes notes qui rassemblent les idées dont je pourrais me servir plus tard au cours de l'écriture. À ce stade, je ne pense pas tellement au développement du récit, même si c'est bien sûr une part importante du travail, qui se concrétisera lentement au fil de ma progression, mais je ne sais pas où la pièce me conduira, cela fait partie de l'exploration; le récit, jusqu'à un certain point, compte moins que les situations / le langage / le rythme qui se sont déjà manifestés.

Arne Lygre

Extrait de "Bagage incorporé?", entretien avec Anne-Françoise Benhamou, trad. Laure Hémain, *OutreScène* n° 12, "Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui", La Colline - théâtre national, mai 2011, p. 11

“Des personnages qui s’échappent de leur moi” par Anne-Françoise Benhamou

Arne Lygre a voulu être acteur avant de devenir écrivain. Peut-être est-ce pour cette raison que ses pièces, surtout les plus récentes, se développent comme si les personnages improvisaient au fur et à mesure leur propre fiction : l’auteur semble les avoir personnellement chargés de construire leur monde. À travers cette collaboration particulière avec ses créatures, Lygre nous rend complice d’une écriture qui souvent à partir de très peu – quelques mots, une situation de base – , explore progressivement ses propres possibles¹, et en fait surgir des univers imaginaires puissants. Car il s’agit bien de fiction, même s’il n’est pas toujours facile de distinguer dans ce théâtre ambigu ce qui advient “réellement” et ce qui est la projection fantasmatique des personnages – ou leur propension à se démultiplier dans leurs propres virtualités... Si on voulait le dire autrement – rendre compte de cette forme brillamment théâtrale sur le plan de sa signification psychique – on pourrait dire des personnages de Lygre qu’ils ne cessent de s’échapper de leur moi. Ce n’est sans doute pas un hasard si la protagoniste de sa pièce, *Je disparaïs*, s’appelle “Moi” ; et si l’auteur engage ce personnage dans un exode où elle va disparaître, c’est-à-dire perdre la vie, mais aussi ses contours, ce qui faisait son identité. L’identité est aussi au cœur d’*Homme sans but*, où l’on découvre au milieu de la pièce que ceux qu’on croyait le frère et la femme de Peter ne lui sont rien : il les payait pour jouer ces rôles depuis des dizaines d’années... Dans *Puis le silence*, trois personnages presque indéfinis, Frère, Un, Un autre, se livrent dans dix scènes successives à autant de jeux de rôles, où une situation première esquissée à trois se développe parfois jusqu’à une extrême violence. Une violence d’un ordre très particulier, puisque Lygre revendique pour son écriture une retenue qui le rend capable d’aborder les déchirures les plus profondes et les catastrophes les plus effrayantes en alliant distance et angoisse.

[...]

Cette œuvre [de Lygre] est clairement contemporaine d’un monde où l’identité ne se veut plus unique, où dans l’espace virtuel on peut multiplier ses avatars ou ses pseudos, où l’on bricole son moi et ses images sur les réseaux sociaux. Pourtant, rien de cela n’est présent explicitement dans le théâtre de Lygre : il préfère désigner notre réalité de façon indirecte – souvent par des paraboles ou par des images oniriques, poétiques, qui bien qu’elles ne soient qu’esquissées, sont assez denses pour habiter longtemps notre mémoire. On n’oublie pas la maison de *Jours souterrains*, avec son bunker sous la cave et sa fenêtre ouverte sur un précipice ; ni les habitations jumelles de *L’Ombre d’un garçon* où un orphelin grandit dans une maison séparée par une cloison de celle, désormais vide, de ses parents. On reste hanté par la chambre d’enfant devenue chambre froide de *Rien à quitter* : cette maison ouverte à l’hiver qu’on laisse derrière soi sans se retourner, en y oubliant ses chaussures d’été mais en sachant déjà qu’on en rachètera de nouvelles, “meilleures et plus belles” ; car on renaîtra.

“Être juste ça. Nouveau.” dit Mon Mari dans *Je disparaïs* – lui aussi a perdu un enfant. L’idée de la conversion est récurrente dans ce théâtre, et ce n’est pas le moins étrange, ni le moins intéressant, que cette diffraction de l’identité et cette authenticité impossible – si contemporaines – n’excluent pas le retour de ce très ancien motif. C’est aussi une renaissance que, dans *Jours souterrains*, Propriétaire veut offrir aux drogués qu’il séquestre. Salvation pour le moins ambiguë... De même, quand Mon Mari se définit à plusieurs reprises comme un “homme nouveau”, on ne sait s’il faut y entendre la fin de son deuil, ou, de façon plus sinistre, l’effacement de

1. Comme Arne Lygre s’en explique dans “Bagage incorporé”, *Outrescène* n°12, “Rôles féminins dans le théâtre d’aujourd’hui”, mai 2011.

l'individu par un environnement totalitaire. Les deux sans doute, et c'est bien en superposant ces deux formes d'arrachement à ce qu'on était, l'une positive, l'autre négative, que Lygre nous renvoie à une question : qu'est-ce, au fond, que d'accepter de se séparer de ce qu'on était ? Ce n'est d'ailleurs pas la seule question éthique que pose cette œuvre, qui par bien des côtés semble plonger ses racines dans Ibsen et dans Brecht...

[...]

Autre centre perdu, l'enfant qui meurt est un thème récurrent chez Lygre, comme chez beaucoup d'auteurs d'aujourd'hui.² Cet événement devenu pour nous le scandale le plus inacceptable n'est pas qu'un thème mélodramatique : ce motif est aussi une figure du non-sens qui menace notre monde et fait de nous des "hommes sans but" – l'allégorie, peut-être, d'un occident qui ne soit plus d'avenir. Mais à rebours d'une tendance contemporaine, l'œuvre de Lygre n'est pas nihiliste ; dans les catastrophes qui se multiplient, certains personnages se laissent mourir mais d'autres croient jusqu'au bout à l'arrivée des secours, à la possibilité d'un salut.

Anne Françoise Benhamou

in *OutreScène* N° 13 consacré à Arne Lygre, La Colline – théâtre national, 2011, p. 3-5

² Cf. *L'enfant qui meurt*, motif et variations, ouvrage collectif dirigé par Georges Banu, coordonné par I. Ansart, L'Entretemps, 2010

“Quand on lit une pièce on en devient metteur en scène”

par Anette Therese Pettersen

Lygre a lui-même expliqué lors d'un entretien avec *Aftenbladet* qu'il "essaie seulement de trouver des noms archétypaux, des noms que [lui]-même, [il] n'associe avec rien. Des noms sans attaches."³ En revanche, dans sa première pièce, *Maman et moi et les hommes* (1998), les noms et le cadre de l'action sont clairement norvégiens. Mais au fur et à mesure, Lygre nous éloigne de ces lieux déterminés, de ces relations proches et familiales, de ce cadre familier pour nous entraîner dans un paysage plus archétypal, plus existentiel, plus universel. Des relations de couple ou de famille, on se rapproche peu à peu du monde, si dangereusement qu'on en vient à craindre de rencontrer l'apocalypse au coin de la rue. Un autre texte dramatique serait en cours d'écriture, et si son évolution se précise, nous risquons d'y découvrir un paysage pareil à celui de *La Route* de McCarthy.

Quand j'ai entrepris la lecture des six pièces de Lygre, je dois avouer que j'avais quelques réticences vis-à-vis de l'auteur, en partie dues à ce côté "elle, lui et une troisième personne dans le canapé" récurrent dans le théâtre norvégien contemporain. En outre, il se trouve que les premières œuvres de Lygre thématisent davantage les relations familiales et les histoires de couple que ses pièces plus récentes (même si l'ironie du sort veut que nous retrouvions dans la dernière, *Puis le silence*, trois personnages dont deux sont assis un peu à l'écart du troisième). Les six pièces publiées ont toutes fait l'objet de mises en scène. Mais la représentation théâtrale étant une forme moins ouverte que la littérature, je m'appuierai, pour cet article, sur les textes qui sont à ma disposition. Quand on lit une pièce, on en devient metteur en scène. L'on pourrait dire, il est vrai, que toute littérature permet au lecteur de créer des images et de se faire ses propres films. Mais l'écriture dramatique est conçue dans l'optique d'une représentation, c'est une œuvre qui s'accomplit dans sa rencontre avec la scène. En tant que lecteur, cette scène surgit à l'intérieur de votre tête – d'autant plus pour les pièces de Lygre qui contiennent de nombreuses indications scéniques.

Commençons par les débuts de Lygre. Même s'il publie de plus en plus de récits, il a d'abord et surtout écrit pour le théâtre. *Maman et moi et les hommes* a paru en 1998, mais la pièce avait déjà été présentée, en un acte, lors du Dramarikkfestival au Norske Teatret en 1996. Deux ans plus tard, elle fut publiée dans son intégralité et représentée au Rogaland Teater.

Cette pièce est conçue pour trois acteurs, qui interprètent six personnages. Lygre se sert ici de prénoms assez caractéristiques : Liv, Gudrun et Sigurd (mais plusieurs personnages portent le même nom, ce qui les rend finalement anonymes et leur donne une portée plus universelle). Dès l'année suivante, en 1999, paraît sa deuxième pièce, *Brått evig [Éternité soudaine]* où les personnages n'ont plus de nom propre. Comme souvent chez Lygre, l'aspect épique s'y exprime par la façon dont les personnages alternent entre dialogue et monologue intérieur. Ce méta-niveau prend par la suite des allures de commentaire et d'analyse qui ne sont pas sans rappeler la technique de distanciation d'un Bertolt Brecht. Dans son introduction à *Maman et moi et les hommes*, Lygre précise le style de jeu qu'il souhaite voir adopter pour sa pièce en indiquant au lecteur/metteur en scène qu'"à la lecture, mais aussi sur scène, [les nombreux monologues] doivent créer un effet de rupture et nous permettre d'entendre les pensées intimes du personnage. Dans ces monologues, les personnages semblent se regarder à une certaine distance, puisqu'ils parlent d'eux-mêmes à la troisième personne"⁴.

3. Entretien avec Arne Lygre dans *Aftenbladet* 20.10.2002, www.aftenbladet.no/kultur/932550/Dramatikerens-vender-tilbake-til-aastedet.html

4. Arne Lygre, *Maman et moi et les hommes*, traduction Terje Sinding

On retrouve ce trait dans tout le théâtre de Lygre, mais s'il se donne la peine de s'en expliquer au début de sa carrière, ces indications deviennent plus laconiques au fil des œuvres. Ainsi, dans *Puis le silence*, elles se réduisent à trois phrases en quatre lignes.

L'équilibre entre ce qui est écrit et ce qui est mis en scène est peut-être ce qui caractérise le mieux Arne Lygre. Il s'adresse au lecteur, tout en ayant en tête une mise en scène à venir, ce qui, dans *Maman et moi et les hommes*, se traduit à l'intérieur de la pièce par un monologue :

SIGURD. – Ici il lui aurait fallu un monologue !

C'était ça qui manquait.

Mais est-ce que quelqu'un y avait pensé ?

Est-ce qu'on lui avait seulement laissé un peu d'espace pour jouer ?⁵

Quelques pages ou scènes plus loin, c'est au tour du personnage de Liv de s'adresser au lecteur/spectateur et en même temps au personnage de Sigurd dans la pièce :

LIV. – Tu parles tout seul ?

SIGURD. – Je... J'improvisais. Juste quelques réflexions.

Tu me voles la vedette !

Tu sais bien que je déteste que tu me joues ce tour là.

C'est moi qui suis importante ici,

c'est moi le personnage principal.

Tu n'as qu'à demander à Lygre. [...]

SIGURD

f...! tu le connais?

Je suis sa *leading Lady*.⁶

Anette Therese Pettersen

in *OutreScène* 13, La Colline – théâtre national, 2011, p. 106-109

⁵ *ibid.*, p. 51

⁶ *ibid.*, p. 59

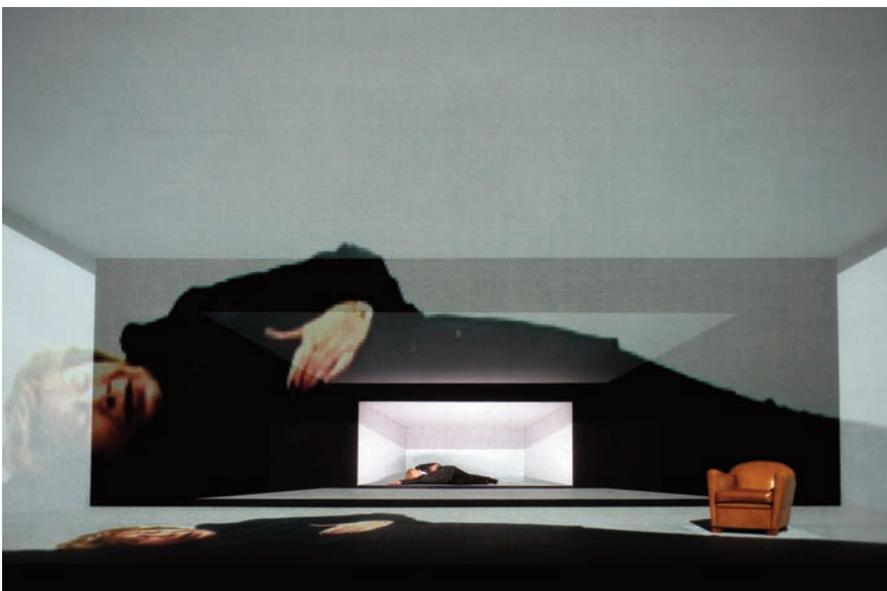
2. La scénographie

**“Chambre de la conscience” : photographies des scénographies
de *Je disparaiss* et *Jours souterrains***

Qui se sent en sécurité, aujourd’hui, à la fois sur le plan intime et sur le plan politique ? Ce sentiment d’insécurité repose-t-il uniquement sur des bases réelles, ou largement fantasmatiques ? C’est tout cela qu’Arne Lygre tisse avec la question de l’exil et celle de l’identité, amenée de manière tout à fait bouleversante. Qu’est-ce qui la constitue, cette identité ? La maison ?, interroge Lygre comme en lointain écho *La Cerisaie* de Tchekhov (car qui vit encore dans la maison de son enfance, de nos jours ?). Le pays, le territoire ? Le corps ? Ou l’imaginaire, un imaginaire contemporain qui fait de nous des “moi” qui disparaissent ? Vertiges [...]

La scénographie, [...] signée par le metteur en scène lui-même, installe les “personnages” dans un espace mental démultiplié en blanc, gris et noir, une série de cadres ou d’à-plats lumineux en ligne de fuite, comme autant de chambres de la conscience. La vidéo est utilisée avec une pertinence rare, permettant de figurer, en un des moments les plus émouvants du spectacle, le moment où “Moi” perd les contours de son identité.

Fabienne Darge Le Monde, 27 novembre 2011



Je disparaiss de Arne Lygre, mise en scène de Stéphane Braunschweig (novembre-décembre 2011)



Jours souterrains de Arne Lygre, mise en scène de Stéphane Braunschweig (février 2012)

Une scénographie qui joue sur la trace et la disparition de la trace

Notes prises lors d'une rencontre avec Stéphane Braunschweig le 11 septembre, pendant les répétitions de *Rien de moi*

LUI. – Nous avons un lit. Il est installé dans le living. (p. 19)

LUI. – Nous sommes là. Nous avons un lit. Nous achetons une table de cuisine. (p. 28)

LUI. – Nous déménageons.

MOI. – Ah oui ?

LUI. – Nous trouvons un endroit mieux. Tout près du port.

MOI. – J'ai toujours voulu avoir une vue sur la mer. (p. 35-36)

Arne Lygre

Rien de moi, trad. du norvégien Stéphane Braunschweig, avec la collaboration d'Astrid Schenka, L'Arche Éditeur, Paris, 2014

Chez Arne Lygre, les didascalies sont intégrées au langage. Les choses dites deviennent réelles après coup, comme des traces. Aussi, chaque objet prononcé dans une scène (comme le lit, la table de cuisine, la vue sur le port) apparaît toujours la scène d'après dans les décors. C'est une scénographie qui joue sur la trace et la disparition de la trace.

Dans les deux dernières scènes du spectacle, alors que le couple Moi/Lui se déconstruit, les traces disparaissent, jusqu'à ce que le plateau lui-même finisse par disparaître.

“Évoquer le cadre de vie mental des gens”

entretien avec Stéphane Braunschweig

Dans l'interview qui suit datant de 2012, Stéphane Braunschweig évoque son travail sur l'espace dans différentes mises en scène et sa collaboration avec le scénographe Alexandre de Dardel.

La première lecture d'un texte ne fait-elle pas du metteur en scène le premier scénographe de la pièce ?

Certains metteurs en scène visualisent des images sans pour autant avoir un rapport concret à l'espace et, en ce sens, ils ont véritablement besoin d'un scénographe. Quand je lis une pièce, je ne visualise pas immédiatement. Je dirais même que si je visualise trop, c'est mauvais signe, c'est que tout se donne d'emblée et ça ne m'intéresse pas. Il faut que la pièce soit un peu énigmatique pour que j'ai envie de la monter. Je commence à me représenter l'espace seulement au moment du travail sur la scénographie. En premier lieu, je m'intéresse au sujet, aux personnages, aux problématiques, aux questions existentielles, philosophiques que la pièce peut poser. Je sais si cela peut fonctionner de manière intuitive, sans avoir d'idées très concrètes. Puis, je fais la distribution et seulement ensuite je travaille la scénographie, conçue environ six à huit mois en amont du spectacle, en ayant recours à relativement peu de dramaturgie à ce stade. Ce n'est pas la dramaturgie qui détermine la scénographie, cela peut être même parfois le contraire. Dans ce travail, il y a à la fois un geste intuitif et un geste structurant. Mes scénographies sont la plupart du temps évolutives et comportent des mouvements à vue. Je m'emploie à repérer des structures dans la pièce, une architecture qui n'est pas forcément celle du texte, quelque chose de plus souterrain, des moments de bascule, de déséquilibre, qui ne correspondent pas forcément à un changement de décor ou d'espace indiqué par le texte. Quand je commence à travailler, je me demande dans quel cadre représenter cette histoire et ces problématiques. Je peux prévoir une sorte de story-board et tout bouleverser lors des répétitions, même de manière radicale. Les cadres que je me donne restent des virtualités. Le scénographe peut parfois coïncider le metteur en scène. À l'opéra, c'est un peu différent, on est un peu plus obligé de prévoir. Mais il m'est quand même arrivé de tout remettre en question.

Quel est le rôle de votre collaborateur Alexandre de Dardel ?

Il peut varier beaucoup d'un projet à l'autre. Au minimum, il réalise les maquettes, assure le suivi de la construction et s'occupe de la partie décorative, cherche les patines, les matériaux. En général, j'arrive avec des croquis qu'il met en volume, ou je lui décris juste ce que je veux, parfois jusqu'aux dimensions précises. Mais il arrive que ma première idée ne soit qu'un point de départ ; en s'en éloignant, sa part d'intervention sera plus grande. Mes scénographies s'appuient généralement sur une base très conceptuelle à partir de laquelle il travaille et détaille. Par exemple, pour *Tartuffe* (2008), je lui ai apporté trois croquis qui représentaient les trois étapes de l'élévation des murs. Il a ensuite travaillé sur la dégradation des parois, la forme des fenêtres, la texture du plancher... Il y a des spectacles où le concept s'impose très vite, ce qui était le cas pour *Tartuffe* ; pour *Lulu* de Frank Wedekind (2010), le concept a été vite assez clair, mais l'ensemble a énormément évolué.

Selon les spectacles, le vocabulaire scénographique diffère, mais est-il possible d'identifier des constantes ?

D'abord, Alexandre travaille avec moi depuis 1995, il a fait tous mes spectacles au théâtre et à l'opéra, une trentaine en tout. Au fil de notre collaboration, s'est élaboré un référentiel commun, une sorte de palette. Quand on travaille à un projet, je lui dis : "Là, ce sera le gris de *Brand* (2005), là le bleu de *Peer Gynt* (1996), là le sol de *Woyzeck* (2003)..." Ensuite, il y a des lignées de décors : les boîtes et les espaces gigognes, les perspectives, les plateaux inclinés, les tournettes, les citations réalistes... avec une préoccupation constante et presque cinématographique : le cadrage. Et puis les lignes peuvent se croiser : par exemple, *Lulu* s'inscrit dans la série des spectacles à tournette, cependant le petit décor du cinquième acte reprend le principe de la maison dans la suite de *Tartuffe*, un espace réaliste abstrait. Je cherche de plus en plus le mélange abstrait/concret pour évoquer le cadre de vie mental des gens, au-delà d'un point de vue historique. Dans *Tartuffe*, les gens sont coincés dans des cadres. La maison disparaît à mesure qu'elle s'agrandit pour faire place à un espace mental, à une descente dans l'âme d'Orgon.

Stéphane Braunschweig

Propos recueillis par Corinne Denailles, Théâtre d'aujourd'hui n° 13, *La Scénographie*, CNDP, 2012, p. 85

Dramaturgie et scénographie, “deux piliers de mise en scène”

par Christian Biet et Christophe Triau

Machine à jouer

Il est significatif que le théâtre de Stéphane Braunschweig se fonde en premier lieu sur les deux piliers de la dramaturgie et de la scénographie – Braunschweig conçoit lui-même ses dispositifs scéniques, primordiaux dans la mise en scène, généralement imposants et fonctionnant comme de véritables “machines à jouer”. Pour lui, la mise en scène est bien affirmation d’un point de vue, à l’inverse de toute prétention au retrait ou à l’effacement ; elle consiste à donner un point de vue sur une pièce qui permette aux spectateurs d’entrer en dialogue imaginaire avec cette pièce et son auteur. Le rôle du metteur en scène est de préparer l’arrivée des spectateurs, de leur creuser une place par avance. Il s’agit bien de “maîtriser les signes qui produisent le sens”, et le metteur en scène est “un lecteur actif et un interprète”, instaurateur d’un parti pris herméneutique, un regard qui met en œuvre un point de vue critique, dans le refus de ce que Braunschweig appelle “la “polysémie” généralisée” mais par une activité de choix qu’il juge nécessaire à la réception : “Pour que le spectateur choisisse, il faut qu’il y ait un repère [...] qu’il faut affirmer¹”, et il est nécessaire “qu’il puisse entrer dans la complexité de l’œuvre avec un sentiment de clarté²”.

Surplomb

C’est donc un théâtre de la lisibilité que celui de Braunschweig, depuis ses premiers spectacles au début des années 90. L’acte de mise en scène, fondé sur une lecture dramaturgique affirmée, y revendique un surplomb, en vertu duquel le plateau est un lieu d’exposition, sur un mode quasi *graphique* (il s’agit bien d’une écriture, s’affichant comme telle) dans lequel les corps, les positions, les déplacements, le jeu sont des signes visibles qui explicitent des rapports de force, des positions stratégiques et/ou idéologiques, clarifient, voire commentent les points de vue des personnages pour le spectateur qui “peut dès lors les regarder de haut”³ – voir en particulier leurs dénis, leurs lapsus, leur éventuel aveuglement. Il est d’ailleurs significatif que Braunschweig ait à plusieurs reprises fondé ses scénographies, au cours des années 90 (à partir du *Conte d’hiver*, de Shakespeare, 1993), sur le principe du plateau incliné, celui-ci fonctionnant comme un procédé d’artificialisation mais surtout d’amplification de la signification et de la lisibilité de chaque élément scénique : avec un tel dispositif, expliquait-il alors, “plus aucun geste n’est naturel ; rien n’est anecdotique. Chaque mouvement de décor est perçu au décuple ; tout y signifie de manière presque graphique : les corps s’inscrivent [...] un peu comme des lettres sur une page. [...] Le surplomb que cela donne permet de prendre de la distance, d’avoir une perception claire du point de vue de chaque personnage : on n’est plus noyé parmi eux, perdu dans leur confusion. Toutes les relations de force surgissent à nu...” C’était par exemple le cas lors de la scène du procès du *Marchand de Venise* (Shakespeare, 1998), à l’occasion de laquelle le plateau s’inclinait, permettant d’écrire par les relations spatiales les rapports de force engagés au cours de cette séquence judiciaire, tout en jouant bien évidemment avec le déséquilibre et la complexité propres aux corps des acteurs (tout particulièrement celui de Philippe Clévenot, qui jouait Shylock).

1. “Mises en scène du monde”, supplément publié à l’occasion du colloque organisé à Rennes par le Théâtre national de Bretagne (novembre 2004)

2. “La mise en scène : un art de l’interprétation”, in Théâtre d’aujourd’hui, n°10, CNDP, 2005

3. “Le réel retrouvé”, entretien avec A.-F. Benhamou, *Théâtre/Public*, n° 115, Gennevilliers, janvier-février 1994

Théâtre critique

Une spatialisation clarifiante, une visibilité affirmée (et donc, par conséquent, destinée à être interrogée), la revendication d'un point de vue spécifique, une démarche profondément dramaturgique, une écriture scénique agençant des signes pour amener le spectateur à "en savoir plus que les personnages"⁴ : on le voit, le théâtre de Braunschweig conçoit l'exposition scénique comme l'élaboration l'une lisibilité (ce qui en fait, aussi, un metteur en scène d'opéra très reconnu). Il n'en reste pas moins qu'il ne s'agit cependant pas exactement d'un "théâtre critique" comme celui des années 60, que la conception même de la lisibilité que permet l'espace de la scène (et, plus largement, le rapport au réel) a changé. Braunschweig pouvait ainsi constater, en 1994 : « Le théâtre n'est plus, me semble-t-il, un organe "critique", même s'il reste essentiellement "politique", parce que "poétique" : un lieu de vigilance et de parole. » La clarification braunschweigienne ne prétend alors pas à une évidence immédiate du théâtre, dans la conviction de produire un sens qui pourrait être effectif ou éclairant en soi ; elle se voudrait plutôt un processus consistant à faire apparaître des symptômes, à dévoiler des masques, en particulier la part du fantasme à l'œuvre dans toute représentation du réel. Il n'est pas anodin que Braunschweig s'attache, depuis plusieurs années aussi bien à travers la folie shakespearienne qu'à travers des figures comme *Le Misanthrope* de Molière (2004) ou le pasteur *Brand* d'Ibsen (2005), à une sorte de critique de l'idéalisme et à la déconstruction des radicalités éthiques. La scène est pour lui un lieu de démystification et d'aiguïsement du regard, mais elle ne prétend pas pour autant être un lieu de vérité. À l'image de l'outil psychanalytique, qui est très important dans sa dramaturgie, le surplomb chez Braunschweig permet de lire, de distinguer et d'interpréter des symptômes et la complexité du réel, et, simultanément, la mise en scène met en jeu la conscience que le regard butera toujours sur cette complexité du réel sans pouvoir la résorber. Il s'agit, de Shakespeare à Ibsen (*Les Revenants*, 2003, *Brand*), de faire apparaître les contradictions des personnages tout en faisant éprouver l'irréductible complexité qui régit leurs aveuglements. Le réel reste donc un "réel perdu", "parce que la vie elle-même met en échec toute tentative de lui donner un sens cohérent" (comme il le dit à propos de *La Cerisaie* et du *Conte d'hiver*⁵) – la question, pour lui, étant alors comment, après le théâtre, retourner au réel. C'est donc bien sur le constat premier de "la capacité de résistance de la réalité aux discours, aux interprétations, aux significations qui voudraient la recouvrir" que se fonde ce théâtre, qui s'emploierait à "faire surgir dans le langage cette résistance du réel à tout effort de représentation". Ainsi, même une pratique aussi dramaturgique que celle de Stéphane Braunschweig témoigne d'un déplacement des enjeux du théâtre critique. Le rapport à la représentation, au sens, au réel n'est plus le même.

Christian Biet, Christophe Triau

Qu'est-ce que le théâtre ?, Éditions Gallimard, 2006, p. 811-815

4. "La mise en scène : un art de l'interprétation", *op.cit.*

5. "Le réel retrouvé", *op.cit.*

B. Autour de *Rien de moi* : sources et influences pour une mise en scène

1. Quitter son foyer

Dans *Rien de moi*, Moi se sépare de son mari et de son fils pour aller vivre avec son nouveau compagnon, Lui. Une situation que l'on retrouve dans *Intimité* d'Hanif Kureishi, adapté pour le cinéma par Patrice Chéreau, et *Les Revenants* d'Henrik Ibsen.

Rien de moi, extrait

... MOI. – Il ne faut pas que je sois faible, maintenant, dis-je en chuchotant.

LUI. – Tu es forte.

MOI. – Je ne vais pas tarder.

LUI. – Oui.

MOI. – Je suis cette femme qui roule vers chez elle, qui se gare devant sa maison et y entre, qui fait la cuisine pour son enfant, qui passe une dernière soirée avec lui et lui souhaite une bonne nuit, qui lui dit qu'elle l'aime, n'oublie jamais ça, dit-elle, et c'est ce qui se passe. Il n'oubliera pas. Elle, c'est moi. Cette femme.

LUI. – Oui.

MOI. – Je ne suis rien sans toi.

LUI. – J'attends ici.

MOI. – Je suis prête, me dis-je en entendant mon mari ouvrir la porte d'entrée. Il jette un coup d'œil dans le living, je suis assise sur le canapé, et il me sourit, me demande si j'ai eu une bonne journée. Je l'entends dans la cuisine. Je l'entends dans la salle de bain. Je l'entends dans la chambre à coucher. Au bout d'un moment je l'entends dormir profondément. Je prends la valise que j'ai cachée, et où j'ai déjà empaqueté quelques vêtements. Je prends mes dernières affaires, celles que je n'ai pas pu empaqueter avant sans éveiller de soupçon. Je m'en vais.

LUI. – Tu reviens ici. J'ouvre la porte, je te donne un baiser, je dis : Bienvenue.

MOI. – Je pose ma valise.

HIVER

LUI. – Bienvenue.

MOI. – J'ai fini par le faire. Je suis partie.

LUI. – Oui.

MOI. – Je suis ce genre de personne. Quelqu'un qui laisse tout derrière soi.

LUI. – Je crois que je t'aime.

MOI. – Mon mari ne m’aurait jamais laissé partir. Nous resterons toujours ensemble, a-t-il dit une fois.

Toujours.

LUI. – Je suis là.

MOI. – Je ne réponds pas tout de suite. Je te regarde.

Ça m’aide.

Arne Lygre

Rien de moi, tra. du norvégien Stéphane Braunschweig, avec la collaboration d’Astrid Schenka, L’Arche Éditeur, 2014, p. 20-24

Intimité, extrait

C'est la plus triste des soirées, car je m'en vais et ne reviendrai pas. Demain matin, lorsque la femme avec qui je vis depuis six ans sera partie au travail sur sa bicyclette et qu'on aura emmené nos enfants au parc avec leur ballon, je mettrai quelques affaires dans une valise, je quitterai discrètement ma maison en espérant que personne ne me verra et je prendrai le métro pour aller chez Victor. Là, pendant une durée indéterminée, je dormirai par terre dans la pièce minuscule qu'il a aimablement mise à ma disposition, à côté de la cuisine. Chaque matin, je rangerai le matelas mince et étroit dans le chauffe-linge. Je fourrerai dans un coffre le duvet qui sent le mois.

Je ne reprendrai pas cette existence. C'est impossible. Peut-être devrais-je laisser un mot pour le lui dire. "Chère Susan, je ne reviendrai pas..." Peut-être sera-t-il préférable d'appeler demain après-midi. À moins que je ne lui rende visite durant le week-end. Je n'ai pas encore décidé des détails. Mais je suis presque certain de ne pas lui révéler mes intentions ce soir ni cette nuit. Je vais repousser ce moment. Pourquoi ? Parce que les mots sont des actes et qu'ils déclenchent des événements. Dès qu'ils sont prononcés, on ne peut plus les retirer. Une chose irrévocable a été accomplie. Pas question de retourner en arrière, même si j'ai peur et si j'hésite. En fait, je tremble.

Il s'agit donc sans doute de notre dernière soirée familiale, innocente et pacifique ; de ma dernière nuit avec une femme que je connais depuis dix ans, une femme dont je sais presque tout et dont je ne veux plus. Bientôt, nous nous comporterons en étrangers. Non, nous ne pourrons jamais être ainsi. Blesser quelqu'un, c'est entrer par effraction dans son intimité. Chacun devient pour l'autre une relation dangereuse, chargée d'histoire. Cette première fois où elle a posé la main sur mon bras – comme je regrette de ne pas m'être détourné. Quel gâchis ; quelle perte de temps et d'émotions. Elle a dit une chose similaire sur moi. Mais parlons-nous vraiment sérieusement ? Je tergiverse sans arrêt à ce sujet.

[...] un bruit au-dehors me fait sursauter. Je retiens mon souffle.

Déjà !

Elle pousse sa bicyclette dans l'entrée. Elle prend les sacs de provisions dans le panier. Depuis des mois et surtout ces derniers jours, où que je sois, – que je travaille, m'habille ou attends le bus –, je contemple cette rupture sous tous les angles possibles. Plusieurs fois j'ai raté ma station de métro ou je me suis retrouvé dans un lieu familier que je ne reconnaissais pas. Je ne sais pas toujours où je suis et c'est parfois une expérience agréablement fatigante.

Mais ces jours-ci, j'ai l'impression de regarder le monde en ayant la tête à l'envers. J'ai tenté de me convaincre que quitter quelqu'un n'est pas la pire chose qu'on puisse lui faire subir. C'est parfois douloureux, mais ce n'est pas forcément une tragédie. Si l'on ne quittait jamais rien ni personne, il n'y aurait pas de place pour la nouveauté. Bien sûr, passer à autre chose constitue une infidélité – aux autres, au passé, aux conceptions anciennes de soi. Peut-être, alors, chaque journée devrait-elle contenir au moins une infidélité essentielle, une trahison nécessaire. Il s'agirait donc d'un acte optimiste, plein d'espoir, garantissant la foi en l'avenir, l'affirmation que les choses peuvent non seulement être différentes, mais meilleures.

Moyennant quoi j'échange Susan, mes enfants, ma maison, le jardin plein de plantations illicites et de fleurs de cerisier que j'aperçois par la fenêtre de la salle de bains, contre un endroit chez Victor où il y aura des courants d'air et de la poussière sur le plancher.

Hanif Kureishi

Intimité, trad. de l'anglais Brice Matthieussent, Christian Bourgois Éditeur, collection 10/18, 1998, p. 7-10

Les Revenants, extrait

M^{ME} ALVING. – Dans ma solitude, j’en suis arrivée à penser comme lui, pasteur. Seulement, je n’ai jamais osé en parler. Eh bien, mon fils parlera pour moi.

MANDERS. – Vous êtes bien à plaindre, madame Alving.

Il faut que je vous parle sérieusement. Ce n’est plus votre homme d’affaires et votre conseiller, ce n’est plus votre ami de jeunesse et celui de votre défunt mari qui se tient devant vous. C’est le prêtre, tel qu’il est déjà intervenu au moment le plus désespéré de votre vie.

M^{ME} ALVING. – Qu’a-t-il à me dire, ce prêtre ?

MANDERS. – Je dois d’abord remuer vos souvenirs madame. Le moment s’y prête. Demain, ce sera le dixième anniversaire de la mort de votre mari. Demain, on dévoilera un monument à sa gloire; demain je m’adresserai à la foule; – mais aujourd’hui, c’est à vous seule que je m’adresse.

M^{ME} ALVING. – Eh bien, pasteur; parlez !

MANDERS. – Vous rappelez-vous qu’à peine un an après votre mariage vous étiez au bord de l’abîme ? Que vous avez quitté votre foyer, – fui votre mari – oui, fui, madame Alving, et refusé de retourner auprès de lui malgré ses prières et ses supplications ?

M^{ME} ALVING. – Vous avez donc oublié à quel point j’étais malheureuse pendant cette première année ?

MANDERS. – C’est de la rébellion d’exiger d’être heureux dans cette vie. Quel droit avons-nous au bonheur ? Non madame, nous devons faire notre devoir. Et votre devoir était de rester auprès de l’homme que vous aviez choisi et à qui vous étiez liée par des serments sacrés.

M^{ME} ALVING. – Vous connaissez la vie que menait Alving à cette époque, les dépravations dont il se rendait coupable.

MANDERS. – Je connais les bruits qui ont couru à son sujet; et je suis le dernier à approuver sa conduite, si tant est que ces bruits fussent fondés. Mais ce n’est pas le rôle d’une épouse de s’ériger en juge de son mari. Il eût été de votre devoir de supporter avec humilité la croix qu’une volonté supérieure avait trouvé bon de vous infliger. Au lieu de cela, vous vous révoltez, vous rejetez votre croix, vous abandonnez l’être défaillant que vous auriez dû soutenir, vous allez jusqu’à risquer votre réputation, et – à nuire à la réputation des autres.

M^{ME} ALVING. – Des autres ? D’un autre, voulez-vous dire.

MANDERS. – C’était inconsidéré de votre part de venir chercher refuge chez moi.

M^{ME} ALVING. – Chez notre pasteur ? Chez l’ami de la maison ?

MANDERS. – Justement. – Vous pouvez remercier notre Seigneur et Maître; j’ai eu la fermeté nécessaire, – j’ai su vous détourner de vos projets déments, j’ai réussi à vous ramener dans les chemins du devoir et dans la maison de votre époux légitime.

M^{ME} ALVING. – En effet, pasteur Manders; tout cela est votre œuvre.

MANDERS. – Je n’ai été qu’un humble instrument dans les mains du Très-Haut. D’ailleurs, n’avez-vous pas, chaque jour de votre vie, béni cette soumission à laquelle vous avez consenti ? Les choses ne se sont-elles pas passées comme je vous l’avais dit ? Alving ne s’est-il pas détourné de ses erreurs, comme il sied à un honnête homme ? N’a-t-il pas, ensuite, mené jusqu’à la fin de ses jours une vie conjugale exemplaire ? N’a-t-il pas été un bienfaiteur pour la région ? Ne vous a-t-il pas élevée jusqu’à lui pour faire de vous sa collaboratrice dans toutes ses activités ? Et quelle collaboratrice, – si, si, madame Alving, je suis au courant, et je vous dois cet éloge. – Mais j’en arrive à la deuxième erreur de votre vie.

M^{ME} ALVING. – Que voulez-vous dire ?

MANDERS. – De même que vous avez renié vos devoirs d’épouse, vous avez renié vos devoirs de mère.

M^{ME} ALVING. – Ah !

MANDERS. – Vous avez toujours été animée par une déplorable volonté d’indépendance. Vous avez toujours aspiré à une vie sans lois ni contraintes. Vous n’avez jamais pu supporter de vous sentir liée. Tout ce qui vous gênait dans la vie, vous l’avez rejeté sans scrupules, comme un fardeau dont vous pouviez disposer à votre guise. Le rôle d’épouse ne vous convenait plus, et vous avez quitté votre mari; le rôle de mère vous a paru trop lourd, et vous avez confié votre fils à des étrangers.

M^{ME} ALVING. – C’est exact; j’ai fait cela.

MANDERS. – Et vous êtes devenue une étrangère pour lui.

M^{ME} ALVING. – Non, non; ce n’est pas vrai !

MANDERS. – Si; il ne peut en être autrement. Dans quel état ne vous est-il pas revenu ! Réfléchissez, madame Alving. Vous avez fait du tort à votre mari; –vous le reconnaissez en élevant ce monument à sa gloire. Reconnaissez maintenant que vous avez également fait du tort à votre fils; peut-être est-il encore temps de le détourner des chemins de la perdition. Faites votre examen de conscience, et aidez-la à se relever, si ce n’est pas trop tard. Car (*levant l’index*) en vérité, vous êtes une mère coupable ! – Je considère qu’il était de mon devoir de vous le dire.

Henrik Ibsen

Les Revenants, in “Les Douze Dernières Pièces”, vol. I, trad. du norvégien Terje Sinding, Imprimerie nationale, coll. “Le spectateur français”, mars 2003, p. 307-310

2. Le retour du passé

Dans *Rien de moi*, le passé resurgit dans le quotidien amoureux de Lui et Moi à travers notamment la figure de l'Ex-mari de Moi. Une situation qui rappelle celle de *Rêve d'automne* de Jon Fosse où deux anciens amants se retrouvent.

Rien de moi, extrait

MOI. – Pendant longtemps c'est comme ça que je me voyais moi-même. Je ne vivrai pas vieille, pensais-je. Mais je suis encore là.

EX. Elle et moi nous vieillirons ensemble, ai-je toujours pensé à propos de nous.

MOI. – J'ai pensé la même chose pendant un moment. Lui et moi, pensais-je, et je te regardais et j'étais heureuse.

EX. – Je te regarde, maintenant. Je voudrais qu'elle revienne, c'est ce que je pense mais je ne dis rien. Tu t'es assise à côté de moi. Tu te tais. Qui est-ce, celui avec qui tu vis maintenant ? Je te demande.

MOI. – Je ne sais pas, dis-je. Mais je ne peux plus m'imaginer sans lui, dis-je.

EX. – Il est jeune ?

MOI. – Oui.

Je peux à peine croire qu'il veuille de moi. Pour quelques années, a-t-il dit. En tout cas pour quelques années, a-t-il dit.

EX. – Et après tu reviendras avec moi.

MOI. – Je ne crois pas.

EX. – Je te connais. Un jour tu reprends contact. Ça ne me dérange pas, et même ça me plaît. Je vais lui montrer cette maison qui n'est plus la sienne, me dis-je, je vais lui faire la cuisine comme on ne la lui fait plus, et lui témoigner une proximité qui n'est plus vraie.

Plus tard dans la soirée je couche avec toi une dernière fois avant de te prier de partir. Ne te montre plus jamais ici, dis-je.

MOI. – Tu n'es pas si fort. Tu aimerais être comme ça, mais tu n'as pas ça en toi. Si je revenais, tu n'aurais pas la force de résister à tout ce que je suis pour toi. Avant je n'avais jamais eu un tel pouvoir sur quelqu'un.

EX. – Ça passera. Maintenant c'est difficile, me dis-je, mais un jour je ne comprendrai plus celui que j'étais, mes pensées et mes actes dans tout ça.

MOI. – Ta pire période.

EX. – Oui.

MOI. – Tu es seul.

Tu ressens ça à tout moment. C'est la première chose à laquelle tu penses quand tu te réveilles, et la dernière que tu essaies de te sortir de la tête avant de t'endormir, et toute la journée, en boucle, ce sentiment de solitude, de deuil.

Arne Lygre

Rien de moi, trad. du norvégien Stéphane Braunschweig, avec la collaboration d'Astrid Schenka, L'Arche Éditeur, Paris, 2014, p. 81-83

Rêve d'Automne, extrait

LA FEMME. – C'est ici que nous nous sommes rencontrés que nous nous sommes mis ensemble

C'était bien ici

L'HOMME. – Oui

c'était bien ça

LA MÈRE. – *entrant, crie*

Il faut venir maintenant

La femme retire son bras

Venez maintenant

ne restez pas là

LE PÈRE *entrant, prend la mère par le bras*

Il crie dans leur direction. –

Venez maintenant

On ne peut plus attendre

C'est l'heure

LA MÈRE. – *crie*

Venez

S'il vous plaît

Venez

Le père sort en emmenant la mère

LA FEMME. – Tu ne veux pas assister à l'enterrement

L'HOMME. – C'est si loin

Il met son bras autour de ses épaules, la serre contre lui

C'est si loin

si terriblement loin

tout est si loin

si terriblement loin

LA FEMME. – Tout est si loin

si terriblement loin

Bref silence

Et tant de choses se sont passées

L'HOMME. – *retire son bras*

Tout s'est passé

et rien

LA FEMME. – Tant de choses se sont passées

L'HOMME. – Oui nous avons fait tant de choses ensemble tous les deux

LA FEMME. – Et nous sommes restés ensemble

Envers et contre tout

nous sommes restés ensemble

L'HOMME. – Toi et moi

LA FEMME. – Toi et moi

Et qui l'aurait cru

Pas moi en tout cas

L'HOMME. – Il y a eu tant de choses

LA FEMME. – *se lève*

Nous nous sommes installés et nous avons voyagé et déménagé

Nous avons vécu et lutté

Nous avons été unis et désunis

mais nous sommes restés ensemble toi et moi

L'HOMME. – Nous sommes restés ensemble

LA FEMME. – Et tant de choses il y a eu

L'HOMME. – Mais rien ne peut être dit

tout était là dans le présent

et si on le dit

il n'en reste rien

LA FEMME. – Mais nous avons été ensemble

L'HOMME. – Comme le vent

et les vagues

Jon Fosse

Rêve d'automne, trad. du norvégien Terje Sinding, L'Arche Éditeur, 2005, p. 97-99

3. L'enfant qui meurt

Rien de moi, extrait

UNE PERSONNE. – [...] C'est le moment de dire ce que tu as à dire. Après je m'en irai, ou plutôt nous, et tout sera fini.

MOI. – Ma fille.

UNE PERSONNE. – Oui.

MOI. – Je te revois sans cesse.

[...]

UNE PERSONNE. – Tu viens vers moi. Tu me fais signe.

MOI. – Je te l'ai déjà dit cent fois. Jamais au-delà de la ligne de sécurité. Plus loin la glace n'est pas sûre. Tu as compris ? demandais-je. Oui, disais-tu. Tu me promets ? demandais-je. Oui, disais-tu.

UNE PERSONNE. – Tu tombes.

MOI. – Tu me vois et fais demi-tour. Patines vers moi. Je vais y arriver, je te crie.

UNE PERSONNE. – Je me rapproche. Je n'ai pas besoin d'aide, dis-tu.

MOI. – Tu t'arrêtes.

UNE PERSONNE. – Je te regarde.

MOI. – Tu ne dis rien, mais tu hésites un instant avant de repartir glisser au loin.

UNE PERSONNE. – Elle va me suivre, me dis-je.

MOI. – J'essaye de te rattraper, mais quand tu le remarques, tu ne fais qu'aller plus vite.
Pas plus loin, je te crie.

UNE PERSONNE. – Encore un petit peu, me dis-je.

MOI. – Stop ! je te hurle.

UNE PERSONNE. – Je vois que tu t'es arrêtée à la ligne tracée sur la glace.

MOI. – Je suis lourde. Je n'ose pas continuer.

UNE PERSONNE. –

Je suis légère.

Je continue de glisser. Il fait froid, je ne suis pas assez couverte, mais ça me plaît, je me grise de la vitesse. Je suis glacée, mais ça m'est égal, je continue de glisser et très vite la couche de glace devient plus fine sous mes pieds, c'est comme du miroir,

chatoyant, sombre, sans autre trace que les miennes, et je me retourne, je te vois toute petite au loin, tu ne bouges pas de là et tu agites les deux bras alors que brusquement la glace cède sous mes pieds, tu me vois et puis tu ne me vois plus, je suis dans l'eau, je suis trempée, congelée, lourde, je suis trop couverte et je ne peux pas m'alléger de mes vêtements.
Je ne me maintiens pas très longtemps à la surface.

MOI. – On ne te retrouvera jamais.

Ils te cherchent pendant quelques jours, les équipes de plongeurs se relaient, mais comme c'est la victime d'un accident qu'ils cherchent à remonter, ils ne peuvent pas continuer indéfiniment.

Nous n'aurons pas de tombe où nous recueillir.

Ton corps se dissout dans l'eau de mer et se laisse absorber.

Arne Lygre

Rien de moi, trad. du norvégien Stéphane Braunschweig, avec la collaboration d'Astrid Schenka, L'Arche Éditeur, Paris, 2014, p. 73-78

Petit Eyolf, extrait

ALLMERS (*serrant le poing contre la table*).- Peux-tu comprendre le sens de tout cela ?

ASTA (*le regardant*).- De quoi ?

ALLMERS.- De ce qu'on a fait à moi et à Rita.

ASTA.- Le sens de tout cela ?

ALLMERS (*avec impatience*).- Oui, le sens. Car cela doit quand même avoir un sens. La vie, l'existence, – le destin ne peuvent pas être totalement absurdes.

ASTA.- Qui peut parler avec certitude de ces choses-là, mon cher Alfred ?

ALLMERS (*avec un rire amer*).- Non, non; tu as peut-être raison. Peut-être que tout se passe à l'aveuglette. Que tout va à vau-l'eau, comme une épave sans gouvernail. C'est bien possible. – Parfois il me semble qu'il en est ainsi.

ASTA (*pensive*).- Et si tu te trompais, Alfred ?

ALLMERS (*avec véhémence*).- Alors, tu peux peut-être me donner une explication ? Car moi, je n'en trouve pas. (*Avec une voix plus douce.*) Voici qu'Eyolf est sur le point d'accéder à l'âge de raison. Qu'il porte en lui des possibilités immenses. Des possibilités infinies, peut-être. Qu'il allait remplir ma vie de joie et de fierté. Et il suffit qu'arrive une vieille folle – qui lui montre un chien dans un sac –

ASTA.- Mais nous ne savons rien de ce qui s'est passé.

ALLMERS.- Si, nous le savons. Les garçons l'ont vue traverser le fjord à la rame. Ils ont vu Eyolf à l'extrémité de l'embarcadère. Il la fixait des yeux – et il a été pris de vertige. (*La voix tremblante.*) Et c'est ainsi qu'il est tombé – et qu'il a disparu.

ASTA.- Oui, oui. Et pourtant –

ALLMERS.- Elle l'a attiré dans les profondeurs. Tu peux en être sûre.

ASTA.- Mais pourquoi l'aurait-elle fait ?

ALLMERS.- Ah, voilà le problème. Pourquoi l'aurait-elle fait ? Il n'y a aucune vengeance là-dessous. Rien à faire expier, je veux dire. Eyolf ne lui avait jamais fait de mal. Il n'avait jamais crié après elle. Jamais jeté de pierres à son chien. Il ne l'avait jamais vue, ni elle, ni le chien, jusqu'à hier. Pas de vengeance, donc. Il n'y a pas de raison. C'est parfaitement absurde, Asta. – Et malgré cela, c'est nécessaire à l'ordre de l'univers.

Henrik Ibsen

Petit Eyolf, in "Les Douze Dernières Pièces", vol. IV, trad. du norvégien Terje Sinding, Imprimerie nationale, coll. "Le spectateur français", 1993, p. 50-51

L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective

À l'origine de ce livre, une intuition : la mort de l'enfant comme motif récurrent. À force de revenir, il finit par se constituer en centre rayonnant, en thème avec variations, pour emprunter un terme musical. Le noyau s'organise autour d'un personnage, l'enfant, défini toujours par son âge, sans identité propre ni biographie fournie, enfant voué à la mort, par meurtre ou accident. Il est soit rattaché, par des liens de sang, à une cellule familiale, soit impliqué, malgré lui, dans le champ du politique. La mort de l'enfant, par-delà tout ce qu'elle procure comme désarroi et deuils personnels, cristallise un rapport au monde, révèle des stratégies de pouvoir, concentre les peurs d'une époque. C'est dans cette perspective que nous l'approchons ici, convaincus du bien fondé de ce constat : par-delà l'intime, la mort de l'enfant, à force de traverser l'histoire du théâtre, s'érige en motif aux constellations multiples qui, selon les époques, a connu des priorités de sens successives. Les motivations de sa présence diffèrent selon les moments de l'histoire et la place accordée à l'enfant dans une société donnée, mais, régulièrement, pendant la durée d'un créneau de temps, plus ou moins long, malgré la diversité des auteurs, des constantes se dégagent. Cela explique pourquoi "la mort de l'enfant" peut parfois prendre le sens d'un symptôme diffus, révélateur secret du *Zeitgeist*, l'esprit du temps, avec tout ce qu'il comporte comme crainte et relation aux valeurs propres à une époque. À travers "la mort" de l'enfant nous pouvons, grâce à l'effort d'interprétation fourni ici, déceler certaines de ses données. Dans "la mort de l'enfant" se donne à lire la relation qu'entretient une société à sa régénération possible et à ses perspectives d'avenir.

[...]

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle la mort de l'enfant n'a rien de fortuit, elle revient constamment et se constitue en véritable symptôme. Au terme du XIX^e siècle, circule d'œuvre en œuvre le motif de "l'enfant mort". Il se retrouve dans *Le Petit Eyolf* ou *Brand* d'Ibsen dans *Intérieur* ou *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, dans *La Mouette* ou *La Cerisaie* de Tchekhov ou même, plus tardivement, chez Pirandello dans *Vêtir ceux qui sont nus*. Les raisons de ces décès divergent mais elles semblent toujours échapper à la volonté des humains : maladies, plus ou moins diagnostiquées, accidents, noyades, chutes... L'imprévu tragique intervient chaque fois pour désorganiser des vies, briser des alliances, officielles ou pas, bref dérouter les êtres qui subissent le choc de cette disparition d'enfant. Elle comporte des conséquences extrêmes car, pour les protagonistes, chaque fois, il s'agit de subir l'effondrement des projets d'existence aussi bien que d'éprouver la cassure du lien organique fondateur, le lien parental. Et ainsi, la mortalité infantile, courante à l'époque, mortalité bien réelle qui, selon certains, pourrait expliquer la multiplication de ces décès, se trouve intégrée – il faut y insister – sur le mode symbolique dans les textes de l'époque. Ce qui frappe justement concerne cette mutation significative qui intervient à un moment historique bien précis. Les siècles précédents avaient connu aussi une importante mortalité infantile – Montaigne, particulièrement prolifique, ne se souvenait plus du nombre de ses enfants disparus. Et les exemples sont fréquents. Les compositeurs, pour rester parmi les artistes, sont frappés aussi par des deuils d'enfants, sans parler des gens du peuple. Et, pourtant, c'est seulement dès la fin du XIX^e siècle que les données concrètes qui persistent encore se convertissent en motif dramatique récurrent. Cette conversion, par son unicité, fait sens. Il y a changement de mentalité – l'enfant est valorisé! – mais aussi prise en compte de ce deuil qui pèse dès lors sur les familles de la bourgeoisie qui ne cultivent plus la même fécondité que le peuple et l'aristocratie auparavant. La mort de l'enfant prend désormais un caractère différent, autrement plus dramatique.

Georges Banu

in *L'enfant qui meurt*, Éditions L'Entretiens, 2010, p. 10-18

Annexes

Repères cinématographiques

Cris et chuchotements d'Ingmar Bergman (1972)

avec Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullman, Kari Sylwan

Dans une immense demeure patricienne perdue au milieu d'un parc, à la fin du XIX^e siècle, Agnès va mourir, assistée par trois femmes : ses deux sœurs et une servante dévouée. Chacune, à sa manière, subit la contagion de la douleur.

Huis clos somptueusement funèbre, le film s'attarde tour à tour sur chaque personnage, entre souvenir et cauchemars. Jamais Bergman n'aura aussi finement ciselé ses thèmes de prédilection : le carcan des conventions sociales, le poison des liens familiaux et, surtout, la fuite du temps, la souffrance et la Mort.

Adeptes du noir et blanc, Ingmar Bergman se résout à contrecœur à adopter la couleur, en 1964, avec le film *Toutes ses femmes*. En 1973, pour *Cris et Chuchotements*, cette réticence a fait place à un parti pris esthétique éblouissant : Agnès et ses compagnes baignent dans un rouge carmin. Tentures, murs, sol, tout évoque le sang ou, peut-être, une immense matrice qui enserme les personnages et leurs tourments. Le rouge envahit aussi l'écran, lorsque le récit bascule dans le souvenir : Bergman a confié, un jour, que dans ses rêveries d'enfance c'était la couleur de l'âme, qu'il imaginait comme "une sorte de dragon, une énorme créature ailée, mi-poisson mi-oiseau".

En contrepoint, le cinéaste a peaufiné l'éclairage, entièrement naturel, préparant durant des semaines avant le tournage, avec son complice Sven Nykvist, la manière dont l'ombre et la lumière se disputeraient l'ascendant sur les visages et les corps. La beauté hautaine de l'image, son mélange unique de crudité et d'onirisme, lui valurent un Grand Prix technique au festival de Cannes de 1973, bien que le film y fût présenté hors compétition...

[...]

Deux séquences presque antagoniques ont marqué à jamais les mémoires des cinéphiles. Celle où Karin, la sœur puritaine, terrifiée par son corps et ses émotions, se mutile le sexe avec un morceau de verre. Comment ne pas évoquer l'influence de cette scène glaçante sur le comportement de Charlotte Gainsbourg dans le récent *Antéchrist*, de Lars Von Trier, ou encore sur les coupures que s'inflige Isabelle Huppert dans *La Pianiste* ? Aux antipodes de cette violence, il y a une étreinte aussi tendre que dérangeante, entre la mourante et sa bonne, qui lui offre son sein, comme une ultime caresse de la vie...

Cécile Mury Téléràma, 19 août 2009

Intimité

Drame réalisé en 2000 par Patrice Chéreau

avec Mark Rylance, Kerry Fox, Philippe Calvario...

Un mercredi, à Londres, le cri de la sonnette réveille Jay. Il ouvre à une femme, Claire, qu'il a déjà vue une fois. Elle inspecte distraitemment la maison puis l'embrasse. Ils font l'amour, avec urgence et passion, sans autre forme de procès. Claire disparaît, pour revenir le mercredi suivant. A nouveau, ils font l'amour, sans échanger un mot. Jay finit par confier ses angoisses à Ian, l'un de ses collègues barman. Il évoque son ex-femme, ses enfants qu'il ne voit plus, cette relation purement physique avec une femme qu'il ne connaît même pas et qu'il n'a d'ailleurs pas envie de connaître mieux. Il hésite : faut-il prolonger cette liaison ?...

Comment raconter, en 2001, une histoire d'amour au cinéma ? Pas une blquette à deux balles ni un sublime mirage, mais une histoire tangible, charnue, complexe, de plain-pied avec l'époque. Comment s'y prend-t-on ? On ignore si Patrice Chéreau s'est posé la question en ces termes, avant d'entreprendre son huitième long métrage, mais il est certain que le film, lui, y répond sans ambages. D'abord par son point de départ : le sexe, et rien que le sexe, comme préalable à toute esquisse de sentiment. Les mercredis après-midi, Jay reçoit la visite de Claire dans son appartement décrépit. Ils échangent à peine quelques mots, ne se connaissent pas, mais ils se jettent l'un sur l'autre et font l'amour à même le sol, comme on livre une bataille. Ce n'est qu'un début, mais où se joue, déjà, l'un des paris du film : la représentation du désir physique, qui taraude si fort aujourd'hui le cinéma d'auteur, en France et ailleurs. Pari réussi, puisque ces scènes possèdent une beauté inédite : fébriles mais pas frénétiques, impudiques sans être obscènes, elles donnent à suivre, dans la durée, la déformation troublante des visages, le rougissement des peaux, la concentration quasi douloureuse des regards... Toutes choses habituellement occultées. Le second pari de Chéreau consiste à mettre en scène l'histoire sur les lieux et dans la langue où elle a été imaginée, à l'origine, par l'écrivain anglo-indien Hanif Kureishi (1). Scénarisé, éclairé, monté par des Français, *Intimité* est joué à Londres, et en anglais, par des acteurs que l'on découvre : la Néo-Zélandaise Kerry Fox et le Britannique Mark Rylance. Elle, grave, impérieuse, d'une beauté mûre et légèrement abîmée qui se révèle au fil des minutes ; lui, blafard, défait, inquiet, séduisant. Sans préjuger de ce qu'aurait été le film avec des vedettes françaises et un décor parisien, il est flagrant que ces visages vierges (pour nous) et cette ville filmée avec l'avidité de l'étranger concourent à faire lever la pâte. Puisque rien n'est familier, tout est possible. Pourtant, la première scène d'amour passée, un doute affleure. Claire est partie, Jay reste seul dans son désordre cafardeux, puis se rend à son travail il est barman de nuit. Il retrouve ses collègues, son vieil ami Victor, complètement dégingué. Ces choses de la vie quotidienne qui renseignent sur le passé de l'homme et sur son sentiment de précarité (il a quitté femme et enfants sur un coup de tête, un an plus tôt), Patrice Chéreau les tire vers l'excès de style. La musique, ou plutôt les chansons (Clash, Iggy Pop, Bowie, etc.) envahissent la bande-son, couvrent les mots. La sophistication de la lumière et des mouvements de caméra, comme les prouesses du montage, sous influence Wong Karwai, sautent aux yeux. Rappelant certaines scories de *Ceux qui m'aiment prendront le train*, son précédent film, Chéreau paraît de nouveau en proie à son penchant vénial : le cinéma pour le cinéma. On voudrait lui souffler qu'il n'en faut pas tant pour nous accrocher aux tourments de ses amants anonymes. Cette impression n'a pas le temps de s'installer, récusée par quelques séquences magiques de filature dans les rues de Londres. Cette fois, la manière fiévreuse du cinéaste fait corps avec la substance du film, de plus en plus fluide. Jay transgresse son pacte tacite avec Claire. Il suit la jeune femme, à son insu et, de fil en aiguille, découvre sa vie : comédienne de seconde zone, mariée, un enfant. En secret, il fait connaissance avec son mari, Andy, chauffeur de taxi au trente-sixième dessous, qu'il prend un étrange plaisir à humilier, à coups de sous-entendus. Le jeu de cache-cache et d'étreintes clandestines se mue alors en un subtil affrontement à cœurs perdus où se mêlent la jalousie, le désespoir, la peur et le désir. Coécrits avec Anne-Louise Trividic, les dialogues brillent par leur habileté à fouiller les motifs secrets des personnages et leurs blessures existentielles. Paradoxalement, c'est lui, l'homme, qui n'a pas supporté d'en rester à une relation strictement sexuelle avec Claire. C'est lui qui s'ingénie à déprécier, à ruiner le couple de la jeune femme. Par dépit. Ou par nostalgie de ce à quoi il a renoncé lui-même. Ou par regret de l'ivresse des mercredis, déjà évanouie. Ou par amour. Ce film, peut-être le plus personnel de Chéreau depuis *L'Homme blessé*, porte bien son titre. L'intimité avec un(e) autre, c'est ce à quoi chaque personnage aspire, s'accroche désespérément ou se blesse. Il y a même quelqu'un qui prétend en être mort : une vieille amie de Claire, campée avec beaucoup de charme par Marianne Faithfull. Toute la question est

de savoir en quoi cette intimité consiste et à quel point elle peut durer... Commencée dans l'extase sensuelle et passée par toutes les couleurs de la cruauté et de la passion, l'aventure de Jay et de Claire se termine dans un climat de mélancolie et de deuil, une accalmie. Pourtant, une étincelle de vie s'est rallumée chez l'un comme chez l'autre, et il suffit peut-être, désormais, d'attendre le prochain orage.

Louis Guichard Télérama, 6 septembre 2008

Oslo 31 août

Drame réalisé en 2011 par Joachim Trier

avec Anders Danielsen Lie, Hans Olav Brenner, Ingrid Olava...

Anders sort d'une cure de désintoxication. Il s'est débarrassé de la drogue mais pas de la tristesse incurable qui le ronge. Saura-t-il revenir dans la vie ? Il fait une tentative pour retrouver un poste de journaliste. Sans beaucoup de conviction et sans succès. D'anciennes petites amies ranimeront-elles la flamme du désir ? Et cette femme sereine qui semble posséder le secret de la joie de vivre, pourra-t-elle le lui communiquer ? Ses vieux copains, toujours prompts à lever le coude, quelle tranquillité d'âme peut-il encore partager avec eux ?...

Voilà un film qui, au lieu de nous divertir comme tant d'autres, nous demande pourquoi on vit, nous rappelle pourquoi on meurt. Son héros au bord du vide est du genre inoubliable. De retour à Oslo, la ville de ses frasques, ce trentenaire fêtard solde ses années de jeunesse. Il revoit ses proches, recherche une amoureuse perdue de vue, se glisse dans l'une de ces soirées qui étaient son milieu naturel, quelques années auparavant. Retrouvailles à haut risque, suspense existentiel dans une douceur de fin d'été : cette balade norvégienne, signée par un jeune prodige francophile, Joachim Trier, est librement adaptée du *Feu follet*, de Pierre Drieu la Rochelle (1931).

La question du suicide hante le film, comme jadis le roman. Prince déchu, dégrisé, Anders, c'est désormais monsieur Tout-le-Monde ou presque, à la recherche d'une raison de garder sa place parmi les vivants. Les années sauvages sont derrière, il s'agit de faire l'adulte. Encore faut-il en avoir envie. C'est donc une journée probatoire : la vie doit faire ses preuves aux yeux du revenant. Le film balance sans cesse entre la tentation sensuelle et une distance irrévocable aux choses et aux êtres.

Dans la sublime adaptation du même texte par Louis Malle (1963), la parole prenait peu à peu le dessus, le mal qui rongait le héros était explicité, ressassé. *Oslo, 31 août*, lui, brille par une dernière ligne droite étourdissante, tout en sensations et décibels, piètres remparts contre la solitude. L'ivresse nocturne, les débordements dionysiaques, le sel même de la jeunesse du personnage sont interrogés, mis à l'épreuve. Le film y gagne l'attrait supplémentaire d'une fête un peu fêlée.

Louis Guichard Télérama, 2 février 2013

Biographies

Arne Lygre

Dramaturge et romancier né à Bergen en 1968, Arne Lygre grandit dans l'Ouest de la Norvège. D'abord attiré par le métier d'acteur, il commence à écrire pour le théâtre à l'âge de 25 ans. *Mamma og meg og menn* [Maman et moi et les hommes], pièce créée à Stavanger en 1998, le fait connaître en Norvège. Elle paraît en 2000 en France aux éditions Les Solitaires Intempestifs, avec une traduction de Terje Sinding. Suivent *Brått evig* [Éternité soudaine], *Skygge av en gutt* [L'Ombre d'un garçon] et *Mann uten hensikt* [Homme sans but], créée en France par Claude Régy à l'Odéon (2007). Puis il écrit *Dager under* [Jours souterrains], *Så stillhet* [Puis le silence], *Jeg forsvinner* [Je disparaîs], créé par Stéphane Braunschweig à La Colline en 2011. En 2013, sa dernière pièce *Ingenting av meg* [Rien de moi], est publiée en Norvège. Elle est créée pour la première fois en avril 2014 au Stadsteatern, à Stockholm par Eirik Stubø. La traduction française de Stéphane Braunschweig est à paraître à l'Arche Éditeur.

Actuellement et pour deux ans, il est en résidence au Théâtre national d'Oslo.

En 2004 Arne Lygre a écrit son premier recueil d'histoires courtes, *Tid inne* [Il est temps], pour lequel il reçoit le prestigieux Prix Brage. Il a écrit deux nouvelles *Et siste ansikt* [Un dernier visage], 2006 et *Min døde mann* [Mon homme mort], 2009 qui ont toutes deux été saluées par la critique. Il a reçu le prix littéraire Mads Wiels Nygaards' Legacy en 2010 et le prix Ibsen pour la meilleure pièce en 2012.

“Chez Arne Lygre, on ne voit pas le travail de l'écrivain”, note Claude Régy. Le style sobre, l'écriture précise, réduite à l'essentiel et prodigieusement suggestive, font sourdre une violence souterraine et une force d'angoisse haletante. Ses “pièces de chambre”, comme il les qualifie, déploient des fictions étranges d'une construction dramatique implacable et d'une recherche formelle toujours inattendue. S'il construit des univers chaque fois autonomes, sans référence explicite à la réalité, celle-ci s'y réfracte pourtant avec une force d'évidence rarement atteinte. À leur manière si singulière, ses textes sont au diapason de l'évolution de notre société et de la façon dont nous y vivons.

Les pièces d'Arne Lygre sont traduites dans de nombreuses langues, et jouées en Angleterre, Italie, Belgique, Serbie, Lituanie, Hongrie, République tchèque, Norvège, Suède, Danemark, Estonie, Suisse, Portugal, Brésil, Allemagne et France.

Stéphane Braunschweig

Après des études de philosophie, il rejoint l'école du Théâtre national de Chaillot, dirigé par Antoine Vitez. Depuis 1988, au théâtre, il a mis en scène des œuvres de Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Molière, Kleist, Büchner, Ibsen, Tchekhov, Wedekind, Pirandello, Brecht, Horváth et, parmi les contemporains, Hanokh Levin, Olivier Py et Arne Lygre.

À l'opéra, il présente des œuvres de Fénelon, Bartók, Beethoven, Dazzi, Janáček, Verdi, Strauss, Berg et le *Ring* de Wagner. Récemment, on a pu voir *Pelléas et Mélisande*, Debussy (2010 et repris 2014), *Idoménée* et *Don Juan*, Mozart (2011 et 2013). Après avoir dirigé le CDN d'Orléans (1993-1998) et le Théâtre national de Strasbourg (2000/2008), il est depuis 2010 à la tête de La Colline – théâtre national. Il y a notamment mis en scène *Une maison de poupée* et *Rosmersholm* d'Ibsen, *Lulu* de Wedekind, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello et, la saison dernière, *Le Canard sauvage* d'Ibsen et *Glückliche Tage (Oh les beaux jours)* de Beckett.

D'Arne Lygre, il a déjà monté *Je disparaiss*, créé en 2011 à La Colline, et *Tage Unter* créé à Berlin en 2011 et présenté à La Colline en langue allemande en février 2012.

Il est également l'auteur d'un recueil de textes et entretiens sur le théâtre : *Petites portes, grands paysages* (Actes Sud, 2007).

Anne-Françoise Benhamou

collaboration artistique

Universitaire, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher. Elle rencontre Stéphane Braunschweig en 1993, à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare et depuis, participe à toutes ses productions théâtrales ainsi qu'à certaines de ses mises en scène à l'opéra. Elle a également travaillé avec Giorgio Barberio Corsetti et Michael Thalheimer. De 1990 à 2001 puis de 2008 à 2010, elle est maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III. De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au Théâtre national de Strasbourg auprès de Stéphane Braunschweig. Ensemble, ils ouvrent à l'École du TNS la section dramaturgie/mise en scène dont elle devient la responsable pédagogique, et ils créent la revue *OutreScène* dont elle est la rédactrice en chef. Elle accompagne Stéphane Braunschweig à La Colline après sa nomination comme directeur en 2009. En 2012, elle est nommée professeur en Études théâtrales et directrice du Département d'Histoire et Théorie des Arts à l'École Normale Supérieure.

Ses travaux de recherche portent sur la mise en scène contemporaine, sur la dramaturgie, sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau.

En juin 2012, elle publie aux Solitaires Intempestifs un ouvrage consacré à sa pratique de dramaturge : *Dramaturgies de plateau*.

Thibault Van Craenenbroeck costumes

Il crée scénographies et costumes pour les différents univers que sont la danse, le théâtre et l'opéra.

Il collabore avec Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin et Didier Payen, Nathalie Mauger, Pascale Binnert, Yves Beaunesne, Sybille Cornet, Sofie Kokaj, Marc Liebens, Françoise Berlinger, Cindy van Acker, Alexis Moati, Anna van Brée, François Girard, Andréa Novicov, Rolando Vilazon et Maya Boësch, Pierrick Sorin et Christophe Honoré.

À partir de 1996, il entame une collaboration avec Stéphane Braunschweig pour qui il crée les costumes, au théâtre et à l'opéra.

Il réalise par ailleurs deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot et mène un projet de photographie en collaboration avec Grégoire Romefort. De 2001 à 2008 il intervient régulièrement à l'École supérieure d'art dramatique du TNS comme enseignant et membre du jury pour la section "scénographie et costumes", ainsi qu'à l'Académie royale d'Anvers pour la section "costumes".

Marion Hewlett lumières

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains, tels que Sidonie Rochon, Hella Fattoumi ou Éric Lamoureux, elle rejoint le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations. Elle collabore régulièrement avec Anne-Laure Liégeois, Sylvain Maurice ainsi qu'avec Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin, Mariame Clément pour l'opéra. Elle travaille également avec Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel... Elle crée notamment les décors et lumières de plusieurs pièces de Claude Duparfait ainsi que ceux *du Château de Barbe-Bleue* à l'Opéra de Rio de Janeiro et de *Rigoletto* à l'Opéra de Metz. À l'opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières pour Angelin Preljocaj, Roland Petit, avec qui elle poursuivra sa collaboration. Récemment, elle a travaillé avec Kader Belarbi, *Le Corsaire* d'après Lord Byron ; Mariame Clément, *La Flûte enchantée* ; Isabelle Lafon, *Une mouette* d'après Tchekhov...

Xavier Jacquot son

Sorti de l'École du TNS en 1991, il travaille avec Daniel Mesguich et Éric Vigner. De 2004 à 2008 il intègre l'équipe permanente du TNS et crée les bandes son et les vidéos des spectacles de Stéphane Braunschweig et la vidéo de *Titanica* mis en scène par Claude Duparfait. Revenu au free-lance, il collabore à tous les spectacles Stéphane Braunschweig à La Colline et poursuit un compagnonnage de longue date avec Arthur Nauzyciel. Dernièrement, il travaille notamment avec Macha Makeïff (*Ali Baba*) ; Marc Paquien à la Comédie-Française (*Antigone*) ; Lucas Hemleb (*Les Arrangements* de Pauline Sales) ; la Compagnie Jamaux-Jacquot (*Maryse à minuit*) et nombre de compagnies indépendantes. En mars 2014, Xavier Jacquot crée le son de *Comment vous raconter la partie*, mis en scène par Yasmina Reza. Xavier Jacquot intervient régulièrement en tant que formateur à l'École du TNS et au sein du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans le cadre des Journées de juin pour les classes de Jean-Damien Barbin et Sandy Ouvrier.

Alexandre de Dardel collaboration à la scénographie

Architecte, il a collaboré au bureau d'études de décors du Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du Théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre de Stéphane Braunschweig. Il signe aussi les scénographies de Laurent Gutmann ; Jean-François Sivadier ; Antoine Bourseiller ; François Wastiaux ; Alain Ollivier, Noël Casale ; Vincent Ecrepont... Dernièrement, il a travaillé avec Guillaume Vincent, *L'Éveil du printemps* de Wedekind ; J.-F. Sivadier, *Carmen*, *La Traviata*, *Le Barbier de Séville* ; Claudia Stavisky, *La Mort d'un commis voyageur*, *Chatte sur un toit brûlant* ; Marion Vernous, *Les Bulles* de Claire Castillon... Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucia*, réalisé par Alain Gomis. De 2001 à 2008, il enseigne la scénographie à l'École du TNS. Depuis février 2010 il enseigne la scénographie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon.

Manon Worms assistante mise en scène

Elle intègre la section théâtre de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm en 2010. Dans le cadre d'ateliers de mise en scène, elle y travaille avec Brigitte Jaques-Wajeman et François Regnault (*Vie et Destin* de Vassili Grossman en 2011), puis avec Daniel Mesguich sur (*Rouen, la trentième nuit de mai '31* d'Hélène Cixous en 2013). Elle y suit aussi à partir de 2012 les cours d'Anne-Françoise Benhamou et d'Alexandre de Dardel. Parallèlement à sa scolarité, elle participe à des créations d'élèves, dont un *Macbeth* monté en 2014. En 2013, elle est stagiaire à la dramaturgie pour *Elle brûle*, par la compagnie des Hommes Approximatifs, mis en scène par Caroline Guiela Nguyen. Elle assure par ailleurs des interventions artistiques auprès de publics scolaires dans le cadre du projet Éducation et Proximité 13/14.

avec

Luce Mouchel

Elle a suivi la formation du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Au théâtre, elle a récemment joué avec Jacques Nichet, *La Ménagerie de Verre* de Tennessee Williams ; Philippe Adrien, *Le Dindon* de Georges Feydeau ; Claudia Stavisky, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, *Jeux doubles* de Christina Commencini et *Projection privée* de Rémi Devos ; Jean-Pierre Vincent, *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, *Les Antilopes* d'Henning Mankell. Elle a également travaillé sous la direction de Daniel Mesguich, Agathe Alexis, Bernard Lévy, Gildas Bourdet, Xavier Maurel (*Le Moine* de M.G. Lewis), Alain Bézu, Éric Vigner, Catherine Delattres... On a pu la voir plus récemment à La Colline dans *Je disparaiss* d'Arne Lygre (saison 2011/2012) et dans *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen (saison 2013/2014), tous deux mis en scène Stéphane Braunschweig.

Au cinéma, elle a joué dans *Et soudain tout le monde me manque* de Jennifer Devoldère ; *Protéger et servir* d'Éric Lavaine, *Prête-moi ta main* d'Éric Lartigau, *Le Couperet* de Costa-Gavras, *L'Outremangeur* de Thierry Binisti, *Dix-huit ans après* de Coline Serreau, *Trois huit* de Philippe Le Guay, *Délit mineur* de Francis Girod... Elle a également travaillé à la télévision et participé à de très nombreuses émissions pour Radio France, dont elle a rejoint en 2008 le comité de lecture de France Culture.

Également musicienne, elle a composé des musiques de scène pour divers spectacles (Théâtre national de Lille, Comédie-Française, Théâtre national de Marseille-La Criée, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers), ainsi que la musique originale de trois téléfilms (*Passion interdite*, France 2, *Au bout du rouleau*, Arte et *Le Cœur du sujet*, réalisés par Thierry Binisti).

Chloé Réjon

D'abord formée à l'école de Pierre Debauche, Chloé Réjon a dix-neuf ans lorsqu'elle est engagée comme permanente dans la troupe de la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti. Pendant trois ans, elle y joue Calderón, Pirandello, Brecht, Vitrac, Witkiewicz, Vinaver, Badiou. De 1995 à 1998, elle est élève au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, où elle suit l'enseignement de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Catherine Marnas. Au théâtre, elle a joué notamment sous la direction de Catherine Marnas (*Fragments Koltès*) ; Jean-Louis Benoît (*Les Ratés* d'Henri-René Lenormand et *Du malheur d'avoir de l'esprit* d'Alexandre Griboïedov) ; Brigitte Jaques-Wajemann (*L'Énéide*) ; Christian Rist (*Aminte* de Torquado Tasso) ; Sandrine Anglade (*Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen) ; Philippe Calvario (*La Mouette* d'Anton Tchekhov et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès) ; Bernard Sobel (*Troïlus et Cressida* de Shakespeare, *Don, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski, *La Mort de Zand* de Iouri Olecha) ; Juliette Deschamps, (*Rouge Carmen* d'après Prosper Mérimée).

Sous la direction de Stéphane Braunschweig, elle a joué dans *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, *Lulu – une tragédie-monstre* de Frank Wedekind et dernièrement dans *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen.

On l'a également récemment vue dans *Dénoimé Gospodin* de Philipp Löhle, mis en scène par Benoît Lambert, et dans *Le Dernier Jour du jeûne* de et mis en scène par Simon Abkarian. Au cinéma, elle a joué dans *Les Yeux bandés*, premier long-métrage de Thomas Lilti (2008).

Manuel Vallade

Formé à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, Manuel Vallade a travaillé, au théâtre, sous la direction de Yann-Joël Collin (*Violences* de Didier-Georges Gabily), Hubert Colas (*Sans faim puis Sans faim & sans faim 2*, d'Hubert Colas, *Hamlet* de Shakespeare, *Face au Mur* de Martin Crimp, *Mon Képi Blanc* et *GRATTE-CIEL* co-mis en scène par Sonia Chiambretto), Bernard Sobel (*Innocents coupables* d'Alexandre Ostrovski), Stéphane Braunschweig (*Les Trois Sœurs* de Tchekhov et *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello), Mathieu Bertholet (*Case Study Houses* de Mathieu Bertholet), Éric Masse (*Macbeth* de Shakespeare) et Yan Duyvendak (*Please, Continue Hamlet* de Roger

Bernat et Yan Duyvendak). Dernièrement, il a joué dans *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck, mis en scène par Cécile Pauthe. Il a aussi participé à des lectures : *Cicatrices* d'Alain Kamal Martial et *Les Névroses sexuelles de nos parents* de Lukas Bärfuss.

Au cinéma, il a notamment tourné sous la direction de Jean-Pascal Hattu (*Cadeaux*), Nicolas Engel (*Les Voiliers du Luxembourg*), Lionel Mougin (*Infrarouge*), Isabelle Czajka (*D'amour et d'eau fraîche*), Daniel Sicard (*Drift away*), Sébastien Betbeder (*La Vie lointaine, Toutes les montagnes se ressemblent* et *Yoshido*), Christelle L'Heureux (*La Maladie blanche*), David Maye (*Angela*), Pascale Ferran (*Bird People*), Damien Gault (*Footing*) et Nicolas Philibert (*La Maison de la radio*).

Dans le domaine de la danse, il a travaillé sous la direction des chorégraphes Vincent Dupont (*Incantus, Plongée*) et Olivia Grandville (*Le Cabaret Discrépant, 5 ryoanji*).

Il a aussi travaillé pour la radio, sous la direction de Jean-François Peyret et de Jacques Taroni.

Jean-Philippe Vidal

Après le cours de Madeleine Marion, il entre à l'école du Théâtre national de Chaillot, dirigé alors par Antoine Vitez, qui est son professeur de 1986 à 1989. Il joue, entre autres, au théâtre sous la direction de Michel Didym, Éloi Recoing, Wolfgang Handsch, Antoine Vitez, Christian Colin, Jean-Claude Amyl, Jean-Pierre Jourdain, Ludovic Lagarde, Christian Schiaretti, Arthur Nauzyciel, Éric Vigner, et au cinéma avec Pierre Jolivet et Nicole Garcia.

De 1992 à 1995, il est acteur permanent à la Comédie de Reims, puis il rejoint Ludovic Lagarde en résidence au Théâtre du Granit de Belfort.

En 1998, il devient acteur permanent à la Comédie de Clermont-Ferrand.

À partir 2002, il est acteur associé au CDDB – Théâtre de Lorient, CDN dirigé par Éric Vigner et travaille avec la Compagnie 41751 dont Arthur Nauzyciel était le directeur artistique.

En 1997, il se met pour la première fois en scène dans *Le Nécrophile* de Gabrielle Wittkop produit par la Comédie de Reims. En 1999, il met en scène *Les Soliloques d'un Chœur* d'après Jean-Pierre Siméon. En 2000, il met en scène avec Didier Galas *Monnaie de Singes* qui est joué au Festival d'Avignon (Cloître des Célestins) ainsi que dans des festivals étrangers.

En 2005, il crée la compagnie Sentinelle 0205 et débute l'année suivante une résidence de cinq ans au Salmanazar, scène de création et de diffusion d'Épernay. Pendant cette résidence, il crée en 2007, *John a disparu* de Horovitz (2007), *L'Anniversaire* de Pinter (2008), *Rêve d'automne* de Jon Fosse (2009), *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2010), *Maman et moi et les hommes* d'Arne Lygre (2011).

En 2012, il crée au Théâtre de l'Ouest Parisien, *Le Système Ribadier* de Feydeau, joué ensuite à la Comédie de Reims, et repris en 2013-2014.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



un événement
Télérama



TRANSFUGE
Choisissez le GEPF de la Culture