

[jours souterrains]

Tage unter

de Arne Lygre

mise en scène Stéphane Braunschweig

La Colline – théâtre national



OutreScène 13 Arne Lygre

Dans ce numéro publié par La Colline en décembre 2011, des acteurs, des metteurs en scène, des critiques s'expriment sur l'œuvre théâtrale d'Arne Lygre. Cette livraison comprend également des inédits : un récit, *Rien à quitter*, et des extraits de deux pièces inédites en français, *Jours souterrains* dans la traduction de Terje Sinding, et *L'Ombre d'un garçon* dans la traduction d'Éloi Recoing.

Textes et entretiens de Roberto Alvim, Stéphane Braunschweig, Keld Hyldig, Maria Kjaergaard-Sunesen, Alexander Mørk-Eidem, Anette Therese Pettersen, Claude Régy, Udo Samel, Anne Sée, Jean-Philippe Vidal, Jacques Vincey.

Cycle Arne Lygre sur France Culture

En partenariat avec La Colline, un cycle consacré à Arne Lygre sera diffusé sur France Culture les 20 et 27 mai 2012 de 21h à 23h dans l'émission Fiction Théâtre et Compagnie.

Au programme, une captation d'une représentation de *Je disparaïs* à La Colline ; une lecture de *L'Ombre d'un garçon*, pièce inédite en français, traduite par Éloi Recoing.

Enregistrements co-réalisés par Stéphane Braunschweig et Cédric Aussir.

DVD *Je disparaïs*

L'édition du DVD de *Je disparaïs* d'Arne Lygre dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, spectacle créé le 14 novembre à La Colline, sera disponible à partir de la fin avril 2012.

Tage unter

(Jours souterrains)

de **Arne Lygre**

traduction du norvégien **Hinrich Schmidt-Henkel**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

costumes **Thibault Vancaerenbroeck**

lumière **Marion Hewlett**

dramaturgie **Astrid Schenka, Almut Wagner**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

avec

Udo Samel Besitzer (Propriétaire)

Claudia Hübbecker Frau (Femme)

Bettina Kerl Mädchen (Fille)

Daniel Christensen Peter

spectacle en allemand surtitré en français

Le surtitrage a été établi par Stéphane Braunschweig à partir de la traduction française de Terje Sinding.

production **spielzeit/europa | Berliner Festspiele, Düsseldorfer Schauspielhaus**
en coréalisation avec **La Colline - théâtre national**

Le spectacle a été créé le 17 décembre 2011 aux Berliner Festspiele et repris au répertoire du Schauspielhaus de Düsseldorf depuis le 14 janvier 2012.

durée du spectacle : 1h40

régie **Malika Ouadah** régie lumière **Nathalie de Rosa**

régie son **Élise Fernagu** régie vidéo **Sébastien Marrey**

machinistes **Thierry Bastier, Yann Leguern** électricien **Pascal Levesque**
habillage **Sophie Seynaeve**

du 8 au 12 février 2012

Grand Théâtre

du mercredi 8 au vendredi 10 à 20h30

le samedi 11 à 15h30 et 20h30

le dimanche 12 à 15h30

Si l'on pouvait prévoir tout le mal qui peut naître du bien que nous croyons faire !

Luigi Pirandello

Six Personnages en quête d'auteur

Je rêvais depuis longtemps de retrouver Udo Samel, que j'avais mis en scène dans *Woyzeck** de Büchner à Munich en 1999 et dans *Les Revenants** d'Ibsen à Frankfurt en 2003.

Quand j'ai découvert le personnage de Propriétaire dans *Jours souterrains (Tage unter)* d'Arne Lygre, j'ai tout de suite pensé que c'était un magnifique rôle pour Udo.

Un homme étrange, à la fois naïf et pervers, qui enlève et séquestre des jeunes gens dans un bunker pour les sortir de la drogue, qui se voit en sauveur quand les autres le prennent pour un fou furieux, et qui dans son idéalisme aveugle terrorise et fait rire en même temps – une de ces figures tragi-comiques comme Udo les affectionne.

Une espèce d'ogre de conte aussi, qui menace de couper les doigts des enfants, mais comme transplanté dans un film de Michaël Haneke : on pense au *Ruban blanc*, qui montre la perversion de l'éducation puritaine protestante, cette "pédagogie noire" comme l'appelle aussi Alice Miller dans un livre terriblement intitulé en français *C'est pour ton bien*, où pour le prétendu bien de l'enfant on justifie les pires sévices et cruautés.

* DVDs disponibles à La Colline

"C'est pour ton bien", ne cesse aussi de marteler Propriétaire dans la pièce de Lygre, qui navigue en eaux troubles entre épouvante et grotesque, conte cruel et fable existentielle, et brouille avec une évidente jubilation théâtrale la frontière du réel et du fantasme.

Jours souterrains a été le point de départ de mon exploration de l'œuvre de Lygre. On y trouve déjà ces jeux de rôles, ces fictions dans la fiction, qui seront au centre de *Je disparaïs*, et aussi cette figure récurrente d'un homme ou d'une femme qui fait d'autres êtres des objets pour lui-même : "Tu es là pour moi. Ceci est mon histoire".

Ce thème est en particulier au cœur d'une pièce antérieure de Lygre, *L'Ombre d'un garçon*, encore inédite en français, et dont je viens de diriger une version radiophonique pour France Culture (avec Chloé Réjon, Luce Mouchel, Bénédicte Cerutti, Jean-Charles Clichet et Sharif Andoura) : une femme recueillie chez elle un adolescent, dont les parents sont morts dans un accident de voiture, et lui fait occuper tout d'abord la place de l'enfant qu'elle n'a pas eu, puis celle du mari qu'elle a perdu...

Le théâtre de Lygre me semble particulièrement stimulant pour les spectateurs, dont le regard est sans cesse troublé et déplacé ; c'est aussi un formidable défi pour les acteurs, obligés de lire entre les lignes de son écriture minimale et musicale pour en faire surgir les arrière-plans imaginaires et les figures de chair. Après Annie Mercier, Luce Mouchel, Pauline Lorillard, Irina Dalle et Alain Libolt (dans *Je disparaïs*), c'est ce défi qu'ont relevé ici Udo Samel, Claudia Hübbecker, Bettina Kerl et Daniel Christensen.

Stéphane Braunschweig

Le pouvoir des mots

Entretien avec Arne Lygre

Astrid Schenka : La plupart des lecteurs de *Jours souterrains* ont tendance, à première lecture, à associer la pièce aux terribles histoires de Natascha Kampusch, Fritzl à Amstetten, Marc Dutroux et autres... Est-ce que des faits réels similaires ont été une source d'inspiration pour vous ?

Arne Lygre : Oui, il est vrai que beaucoup de gens font le lien entre la pièce et ces histoires, pour des raisons évidentes. Mais pour moi, la pièce est complètement différente. Je me rappelle exactement le moment où j'ai eu les premières idées qui m'ont plus tard mené à l'écrire. C'était en 2001 – j'habitais à Oslo à l'époque – et je me trouvais à la station de tramway située juste à côté de mon appartement. Un jeune homme de 17-18 ans faisait la manche auprès des personnes qui attendaient le tram. J'ai compris en l'écoutant qu'il venait de Bergen, ma ville natale, et il était clair qu'il venait d'arriver à Oslo, tout juste "descendu du train". Il avait l'air drogué, mais pas trop. Je me rappelle m'être dit qu'il était encore temps à ce moment-là de le sauver de cette vie de sans-abri. De là m'est venue l'idée d'un homme riche utilisant sa vie et ses moyens pour sauver des personnes dans cette situation. Pendant des années j'ai continué à voir ce jeune homme de temps en temps dans les rues d'Oslo, de plus en plus malade, de plus en plus drogué et défait. Puis j'ai perdu sa trace pendant quelques années, jusqu'à récemment. Enfin je pense que c'est lui que j'ai vu de loin. *Jours souterrains* n'est pas une pièce sur ce jeune homme, mais c'est lui qui m'en a donné l'idée de départ en quelque sorte. En ce sens on peut dire qu'il y a une personne réelle derrière tout ça, mais pas vraiment, car il n'a pas fait partie du travail depuis, il m'a juste insufflé une idée qui m'a mené vers d'autres choses. Il m'a fallu du temps avant de commencer réellement à travailler, je me souviens



Claudia Hübbecker, Udo Samel



Claudia Hübbecker, Udo Samel



Claudia Hübbecker, Bettina Kerl, Udo Samel



Udo Samel, Bettina Kerl



Bettina Kerl, Udo Samel



Claudia Hübbecker

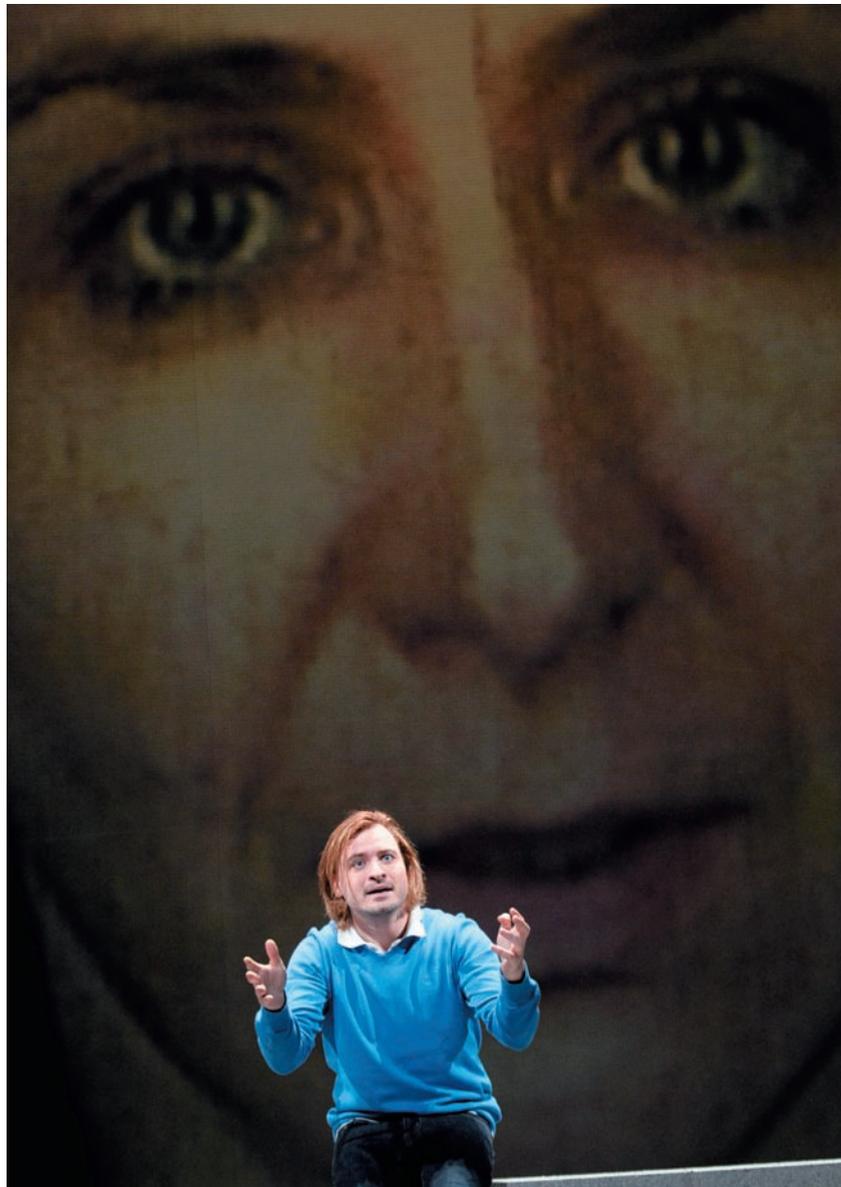
Udo Samel



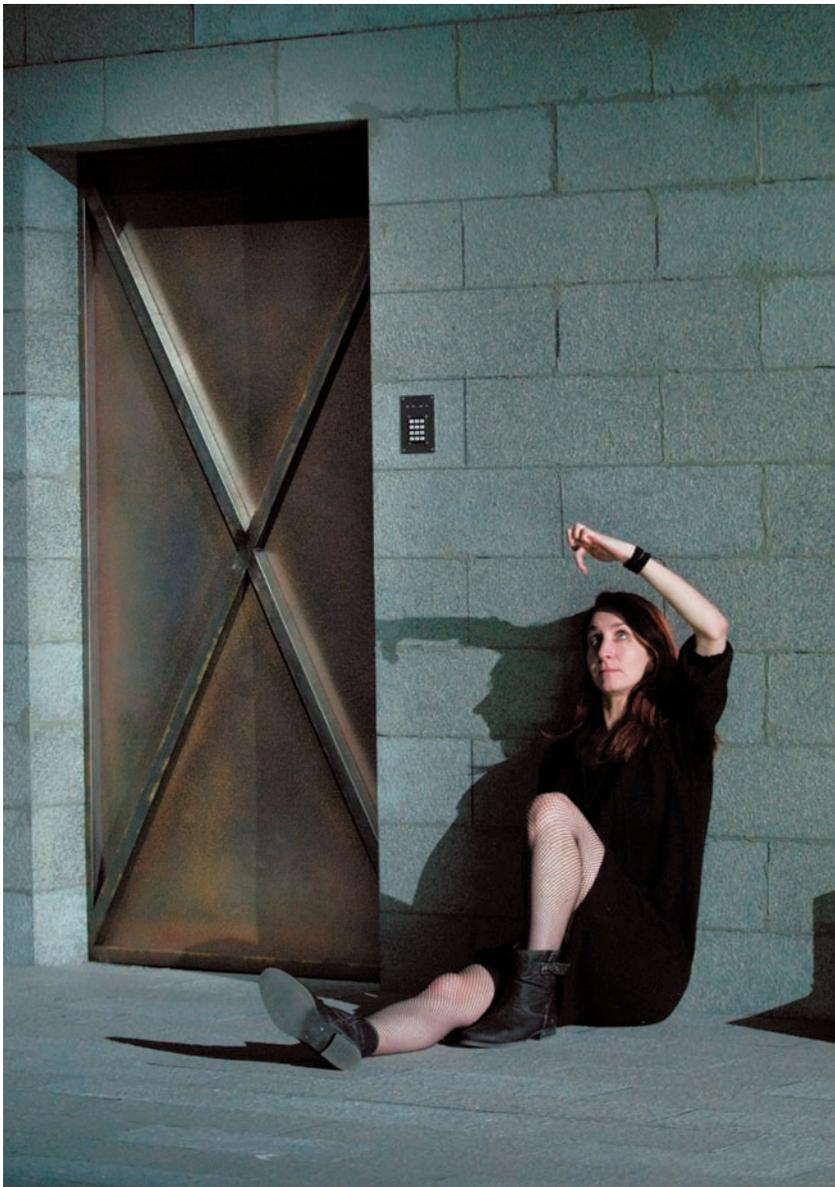
Daniel Christensen, Bettina Kerl



Daniel Christensen, Bettina Kerl



Daniel Christensen



Claudia Hübbecker

avoir hésité, tant cette idée – qui servait de base à la pièce – était “inimaginable”. J’ai commencé à écrire en 2003, pendant différentes périodes entrecoupées de pauses pendant lesquelles je travaillais à d’autres pièces. Cela m’a pris beaucoup de temps, et j’ai finalement envoyé la version finale de la pièce à mes contacts en juin 2006. L’affaire Kampusch a éclaté en août de la même année, l’affaire Fritzl au printemps 2008. J’ai retravaillé la pièce à l’automne 2006, je voulais y apporter quelques modifications, notamment dans la scène où Propriétaire meurt, et bien sûr j’ai pensé à cette histoire terrible survenue en Autriche, mais ce qui s’était passé était très éloigné des enjeux que je voulais aborder dans ma pièce, au-delà du fait premier de l’enlèvement. Je suis quasiment sûr que je n’aurais pas écrit la pièce si ces affaires avaient été mises à jour avant en Autriche.

A. S. : Vous avez publié sept pièces de théâtre, un recueil de nouvelles et deux romans. Que pensez-vous de ces différentes formes littéraires, comment choisissez-vous celle que vous allez travailler et pourquoi ?

A. L. : J’ai toujours été très soucieux du genre, de la forme et de la structure de mes écrits. Quand je commence un texte, j’essaie toujours de produire quelque chose d’un peu différent de ce que j’ai pu faire avant. Essayer de développer et d’explorer ma propre forme littéraire est un élément clé de mon écriture. Pendant de nombreuses années, je n’ai travaillé que le genre dramatique, toutes mes idées y étaient connectées. Au bout d’un moment j’ai fini par avoir l’impression que le théâtre m’handicapait un peu en tant qu’artiste, que j’étais trop dépendant d’autres personnes dans la réalisation de mon travail. C’est une des raisons importantes pour lesquelles j’ai commencé à écrire des récits. Écrire dans un autre genre m’a énormément inspiré, c’était comme si je découvrais un nouveau langage. Après la publication de mon premier recueil de

nouvelles en 2004, j'ai finalement continué à alterner écriture dramatique et récits. Quand je finis une pièce, j'ai une forte envie de retourner au récit, et vice versa.

Cela dit, une idée ne peut être développée de manière similaire dans les deux genres, ils ont chacun leurs spécificités. Je sais tout de suite à quel genre correspond une idée. En fait, je choisis d'abord le genre, et c'est en réfléchissant au genre que de nouvelles idées me viennent. Et il est clair qu'une idée pour une pièce de théâtre ne peut en aucun cas servir pour une nouvelle ou un roman. Je n'ai pas l'impression que le roman me donne plus de possibilités pour essayer différents éléments de structure ou de style, il m'en donne d'autres, c'est tout. Je pense que cela est dû à mon obsession de la forme, de la structure et de la différence entre les genres. Mes idées y sont intimement liées. Le développement narratif lui-même n'est pas ce qui m'inspire le plus dans mon travail. L'une des questions clé que je me pose quand je commence à travailler sur une nouvelle pièce ou un nouveau texte est la suivante: que puis-je écrire dans ce genre qui ne pourrait être écrit dans aucun autre? J'ai le sentiment que la littérature d'aujourd'hui peut se décliner dans n'importe quel genre, un roman, une pièce ou un scénario de film, les possibilités spécifiques qu'offre chaque genre ne sont pas prises en compte. Pour moi, cela constitue une source d'inspiration majeure dans ma recherche d'une nouvelle écriture.

A. S. : Lorsque l'on observe la structure et le style de votre œuvre, ils semblent constamment se développer en une forme de plus en plus abstraite et complexe; vos deux premières pièces suivent une trame narrative plutôt classique alors que les dernières présentent différents niveaux de dialogue et de réalité. Avec *Je disparaiss* vous semblez avoir atteint un degré encore supérieur d'abstraction.

A. L. : Cela tient peut-être au fait que j'écris des pièces depuis plus longtemps que des récits et que je suis allé plus loin dans le genre dramatique; quoiqu'il en soit, je me sens plus libre avec le théâtre. C'est une forme très ouverte et je pense que c'est la raison pour laquelle j'y suis aussi attaché. Il y a quelque chose avec ce genre littéraire qui me donne sans cesse de l'inspiration pour explorer de nouvelles possibilités, pour trouver comment faire évoluer mon écriture dramatique. C'est un processus continu, comme si chacune de mes nouvelles pièces mordait sur la précédente; j'aime les imaginer comme une longue chaîne de textes de théâtre, connectés à la fois par le style de langage, la forme dramatique et la structure, et qui tournent autour de mêmes thèmes. Mes deux premières pièces sont assez différentes des plus récentes, elles présentent un développement narratif plus classique. Enfin, on ne peut pas vraiment parler de classique, mais disons qu'elles utilisent chacune le temps d'une manière spécifique. Elles présentent aussi les éléments formels les plus constitutifs de mon œuvre, à savoir la possibilité pour les personnages de s'exprimer par deux niveaux de dialogue, et de pouvoir jouer avec deux différentes formes de langage. Un niveau classique, et un second niveau, des hyper-répliques, par lesquelles les personnages peuvent se regarder de l'extérieur, mais tout en restant *des personnages*. Tout au long de mon œuvre j'ai expérimenté ces deux niveaux, je les ai utilisés un peu différemment d'une pièce à l'autre, et en ce moment je ressens l'envie de peut-être fusionner ces deux langages/formes de narration. Peut-être.

S'il y a une chose qui a pu faire évoluer mon écriture tout au long de mon œuvre, c'est la façon dont je perçois le langage, et ma foi dans le pouvoir des mots. Je pense qu'aucune forme littéraire ne permet de mettre cela en avant mieux que le théâtre. Un mot prononcé par un acteur peut changer toute la scène, tout l'univers de la pièce. Si l'un d'eux dit tout à

coup “ceci n’est pas une plage”, alors ce n’en est pas une, ou il se peut que ce n’en soit pas une, quand bien même les personnages auraient passé toute la pièce à prendre un bain de soleil jusqu’à ce moment précis. Je suis fasciné par le pouvoir du mot prononcé, et comment tout lui est inférieur, la scène, le décor, l’univers de la pièce.

A. S. : Une question de théâtre typique concernant la relation entre le texte et la mise en scène : comment définiriez-vous votre œuvre en tant qu’auteur dramatique ? En tant qu’auteur, produisez-vous du théâtre avec votre texte – dont la mise en scène serait une possibilité, pas une nécessité – ou bien écrivez-vous spécifiquement pour la scène ? Vous avez aussi évoqué la dépendance vis-à-vis d’autres personnes dans la réalisation de votre travail : souhaitez-vous être plus impliqué dans la mise en scènes de vos pièces ?

A. L. : Le théâtre est une forme d’art collectif, et ma pièce est un élément dans le processus de réalisation scénique d’une œuvre. La dépendance s’instaure donc de façon multiple, à la fois sur un plan artistique et économique bien sûr, mais, et c’est encore plus important pour moi : dans ce qui touche à l’inspiration. Les contacts que j’ai avec les théâtres ou les gens de théâtre sont déterminants dans le genre que je choisis de travailler. Mes romans, eux, n’ont besoin de personne pour être créés, et parfois ça aussi c’est très important. Selon moi, je ne *fais* pas de théâtre. J’écris de la littérature, dans un genre – le genre dramatique – qui permet à d’autres de faire du théâtre. J’essaie d’utiliser ce genre pour lancer de nouveaux défis aux gens de théâtre en leur soumettant mes perspectives et mes choix artistiques – langage, structure, ton, atmosphère – qui peuvent éventuellement mener à quelque chose d’un peu différent de ce qui a déjà été vu, une nuance. Je vois mon texte comme une forme d’art à part entière, une œuvre littéraire, qui peut être lue ou mise

en scène, mais qui ne devient théâtre qu’à partir du moment où on la met en scène. Quand cela se produit, je deviens alors l’un de ceux qui font le théâtre, mon texte étant l’un des éléments qui font le spectacle. Mais la direction des acteurs, le jeu, le décor, les lumières, le son, tous ces éléments ont autant d’importance.

Plus jeune, j’étais plus “branché théâtre”. J’allais voir beaucoup de choses, et j’ai aussi suivi beaucoup de projets de mise en scène du début à la fin. Je pense que c’est la raison pour laquelle quand j’ai commencé à écrire, j’ai commencé par le théâtre. Cela faisait plusieurs années que j’évoluais dans un environnement de théâtre, et toutes mes idées étaient liées à l’image scénique. Mais j’aime travailler seul ; je ne collabore pas au processus de création d’une nouvelle pièce. La création du texte doit se faire dans la solitude ; puis je présente une version finie de la pièce au théâtre. Il y a bien quelques personnes à qui je montre mon travail en cours, deux dramaturges avec qui je travaille depuis des années, et mon éditeur. Cela se produit généralement quand j’arrive au deux tiers de la pièce, juste pour me forcer à réfléchir tout haut sur le travail et sur le reste du processus, et également pour réfléchir aux contributions apportées par ces lecteurs. Je ne souhaite pas être plus impliqué dans la mise en scène de mes pièces. Je me considère comme un écrivain, et je pense qu’il est important que je me concentre sur cette partie du processus de création théâtrale. Je suis bien sûr ouvert aux metteurs en scène s’ils souhaitent discuter de la pièce et du processus de mise en scène, et j’aime ça, mais je ne suis pas un écrivain qui suit les répétitions jour après jour.

A. S. : Lisez-vous des auteurs de théâtre contemporain ?

A. L. : Je ne peux pas dire que je suive de près le théâtre contemporain, mais j’ai lu pas mal de nouvelles pièces, et j’ai aussi vu pas mal de spectacles. Au début de ma carrière

J'étais très intéressé par Werner Schwab. Il y avait quelque chose dans son univers et son langage que j'aimais vraiment, que je trouvais inventif et *mis en scène*. J'aimais aussi la première pièce de David Harrower, *Des couteaux dans les poules*, encore une fois pour son langage, poétique, simple et clair. Cette pièce était aussi très différente de beaucoup d'autres pièces de la nouvelle vague britannique des années quatre-vingt-dix dont beaucoup étaient surréalistes, politiques et sans grand intérêt. Qui d'autre ? Je connais les travaux de Koltès, Crimp, Kane, Fosse et Mayenburg entre autres. Je ne pense pas qu'il serait juste de mentionner ces auteurs comme des influences fortes, pas dans le sens où leur œuvre aurait directement influencé la mienne, mais c'est stimulant de travailler dans un domaine qui comprend autant de bons auteurs contemporains.

Je pense que ce qui m'a le plus directement inspiré, c'est le chœur dans le théâtre grec. Si je devais analyser le deuxième niveau narratif que j'ai développé tout au long de mon œuvre théâtrale, je pense que son origine vient de cet élément du théâtre le plus ancien. Ou peut-être que j'ai pris ça de Brecht ? Sa distanciation. C'est possible. Je n'ai jamais été un grand admirateur de son œuvre, mais j'étais intéressé par cet aspect formel. Enfin, j'ai toujours aimé l'espace clos et le vide chez Beckett, ainsi que le ton du langage et l'atmosphère chez Williams. J'aime les pièces qui sont de petits mondes à elles seules, qui ne se situent pas dans un temps ou dans un lieu donnés, et qui ne comportent pas de références ou de faits étrangers à l'univers du texte. Des pièces autonomes.

Arne Lygre / Astrid Schenka

Entretien réalisé par écrit, décembre 2011

Traduit de l'anglais par Ninon Leclère

Arne Lygre

Dramaturge et romancier né à Bergen en 1968, il grandit dans l'ouest de la Norvège. D'abord attiré par le métier d'acteur, il commence à écrire pour le théâtre à 25 ans.

Maman et moi et les hommes (trad. Terje Sinding), pièce créée à Stavanger en 1998 et parue la même année, le fait connaître en Norvège. Suivent *Brått evig* (*Éternité soudaine*), 1999, *Skygge av en gutt* (*L'Ombre d'un garçon*), 2003 et *Homme sans but* (trad. Terje Sinding), 2005, créée en France par Claude Régy à l'Odéon (2007). Puis il écrit *Jours souterrains*, 2006 et *Puis le silence*, 2008 (trad. Terje Sinding), et dernièrement, *Je disparaïs*, 2011 (trad. Éloi Recoing). 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. Ses œuvres romanesques sont encore inédites en français : *Min døde mann* (*Mon homme mort*) paru en 2009, reçoit le prix littéraire Mads Wiels Nygaards' Legacy, *Tid inne* (*Il est temps*), recueil de nouvelles distingué par le prestigieux Prix Brage 2004, et *Et siste ansikt* (*Un dernier visage*), paru en 2006.

Titres disponibles en français :

Maman et moi et les hommes, trad. Terje Sinding, Les Solitaires Intempestifs, 2000

Homme sans but, trad. Terje Sinding, L'Arche Éditeur, 2007

Je disparaïs, trad. Éloi Recoing, L'Arche Éditeur, 2011

Les partenaires du spectacle



Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Anne-Françoise Benhamou**

Réalisation **Fanély Thirion, Florence Thomas**

Photographies de répétitions **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-1035814

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Développement durable, La Colline s'engage

Merci de déposer ce programme sur un des présentoirs du hall du théâtre, si vous ne souhaitez pas le conserver.

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr