

ARNE LYGRE ET LE THÉÂTRE DU DISPARAÎTRE

Comme chez Fosse, l'identité lygrienne est engagée dans un exode : « on pourrait dire des personnages d'Arne Lygre qu'ils ne cessent d'échapper à leur moi⁴⁴³ ». mais contrairement à la théâtralité foséenne, qui interroge le mouvement d'exode et de disparition dans sa dimension affective, la dramaturgie lygrienne se caractérise par sa capacité à reconstruire le réel depuis le lointain d'un effacement.

Il y a sans doute des parentés aussi avec le théâtre de Jon Fosse : une écriture assez minimale, un espace-temps un peu suspendu, une tendance à s'abstraire du réel – une dimension symbolique. Mais dans le minimalisme de Fosse, le silence me paraît essentiel : c'est un peu comme si le texte bordait du silence. La fonction du langage chez Lygre est différente : c'est une fonction de nomination – je pense que chez lui, le langage nomme ; et donc le silence est beaucoup moins important. Ce qui importe [chez Lygre], c'est la façon dont les mots prononcés sur scène dessinent une réalité – je crois que l'idée de dessin est très importante, en opposition à ce qui serait de la peinture – une écriture réaliste⁴⁴⁴.

Le réel n'est donc jamais une donnée stable mais le fruit d'une fabulation dont les mouvements sont exhibés dans leur facture, et d'une convention consciente qui interroge

⁴⁴³ Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁴ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessinent le monde », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène* n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 44.

la politique de la représentation. Quelle éthique et quelle politique la dramaturgie lygrienne du disparaître engage-t-elle ?

la fabulation du moi

La dramaturgie lygrienne se développe à partir d'un trait stylistique récurrent, l'usage de commentaires de l'action signalés textuellement, qui introduisent un dédoublement énonciatif et ouvrent une distance réflexive. Les « hyper-répliques » lygriennes font penser à la dramaturgie brechtienne, mais acquièrent une fonction plus introspective que didactique, ainsi que l'a repéré le metteur en scène brésilien Roberto Alvim.

Le déplacement de l'adresse des discours [...] d'une manière générale, dans l'héritage brechtien, vise à casser l'instance du drame et à créer une distance critique par rapport à la situation fictionnelle. Chez Arne Lygre, ce procédé est utilisé avec des intentions très différentes : il vise, paradoxalement, à nous rapprocher et à nous plonger dans la subjectivité des personnages. Cela vient de la perception de l'auteur qu'aujourd'hui, le drame est déjà regardé de manière distanciée (plus personne n'a une relation de croyance en l'illusion scénique comme à l'époque de Brecht) ; ainsi la parole à la troisième personne, opérant comme une instance témoin, résonne en nous plus crédible et plus intime (par la destruction délibérée de l'illusion). C'est comme si la subjectivité pouvait seulement s'exprimer de manière absolument non personnelle⁴⁴⁵.

Le moi lygrien est donc une instance médiale, il se constitue de l'extérieur dans la distance du commentaire et de la fabulation.

Soi-même comme un autre : l'expérience lygrienne de la simultanéité

La pensée de l'altérité est fondatrice chez A. Lygre, mais contrairement au théâtre de L. Norén par exemple, qui fait intervenir une relation empathique à l'autre et sollicite l'attachement dans une perspective éthique, la dramaturgie lygrienne scelle l'aporie de cette relation empathique, comme l'explique *Moi* au début de *Je disparaïs*, pièce écrite en 2011.

⁴⁴⁵ Roberto Alvim, « Homme sans but – déplacements, réinventions du sens, et croyance dans le pouvoir de création (de temps, d'espaces, de sujets et de réalités) par les mots », *Outrescène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 96.

Je pense souvent à ce qu'on appelle la simultanéité. A ce qui arrive à d'autres gens
Précisément maintenant. A 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 aussi 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 seule là maintenant.
Je pense aussi à ce qu'on appelle la compassion. J'en ai la capacité, je pense, mais en réalité non. Pas parce que je suis froide ou cynique ou méchante, mais parce que ce n'est pas possible.
Je peux soupçonner quelque chose de l'état de quelqu'un d'autre, je peux avoir un instant l'impression, peut-être, de comprendre, d'être triste ou affligée de ce que je sais qu'une autre personne éprouve, mais vraiment prendre à cœur ce que la personne traverse, c'est au-delà de mes capacités⁴⁴⁶.

Chez A. Lygre, l'autre est une énigme, une place vide qui nous regarde, comme le suggère la mise en scène de Stéphane Braunschweig.



[Fig. 39 a et b] Annie Mercier dans *Je disparaïs*, mise en scène Stéphane Braunschweig, Théâtre de la Colline, 2011.

⁴⁴⁶ Arne Lygre, *Je disparaïs*, Paris, L'Arche, 2011, p. 10.

Au début de la pièce, s'ouvre un espace de l'altérité en tout point semblable à celui où se trouve *Moi*, à cela près que le second siège est laissé vacant. La femme imaginée par *Moi* apparaît comme une virtualité que le jeu ultérieur va faire exister. Annie Mercier, qui joue le rôle de *Moi*, expérimente ainsi une gamme de gestes, de déplacements et de phrases qui construisent ce personnage absent, retenant parmi ces propositions celles qui lui paraissent les plus satisfaisantes pour créer le personnage, les plus conformes à ce qu'elle imagine de cette femme fantasmée.

Je m'allonge [...]. Je me relève. J'erre dans la pièce, comme si j'étais dans celle de l'autre femme. J'adapte ma propre démarche, comme si cette pièce était aussi petite que la sienne⁴⁴⁷.

Ces phrases sont traitées scéniquement comme des didascalies et, essayées sur scène, elles construisent peu à peu l'histoire de la femme fantasmée. Le jeu se substitue ainsi à l'empathie et à la compassion comme mode d'accès à l'altérité.

8-2-2 Le jeu lygrien ou la co-construction du moi

L'arrivée de *Mon amie* dans *Je disparaîs* relance le mouvement fantasmant mis en place au début de la pièce. La fabulation se prolonge dans l'interaction entre *Moi*, qui prend en charge la fabulation, et *Mon amie*, qui interroge *Moi* sur l'histoire qu'elles sont en train d'inventer, émet des hypothèses sur la femme qu'elles imaginent. L'histoire se constitue dans l'interaction et le jeu du « comme si », et s'enrichit des évolutions qui affectent l'existence de *Moi* et de *Mon amie*, dans une collusion du jeu et de la vie.



⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.



[Fig. 40 a et b] Luce Mouchel et Annie Mercier dans *Je disparaiss*, mise en scène Stéphane Braunshweig Théâtre de la Colline, 2011.

Est ainsi imaginée une maladie qui bouleverse la vie de cette femme et de son amie.

MON AMIE

Qu'est-ce qu'elles font maintenant ?

MOI

La bien portante regarde son amie. Elle ne sait pas quoi dire. Elle cherche ses mots, mais en même temps, elle pense qu'elles n'ont pas besoin de parler. C'est un moment délicieux, voilà tout.

La malade penche la tête. Elle regarde ses genoux. Les mains posées là.

Je ne suis pas si vieille qu'on me fasse une telle annonce, pense-t-elle.

MON AMIE

C'est si grave que ça ?

MOI

Oui.

MON AMIE

Au moins n'est-elle pas toute seule.

MOI

J'aurais dû être seule, pense-t-elle. Je ne devrais pas avoir besoin d'être accompagnée d'une amie.

MON AMIE

Il en est peut-être ainsi ? Quand on est certain de son propre décès.

MOI

Oui.

Je crois qu'on a besoin d'être seul à ce moment-là. Ce sentiment que la vie des autres n'a rien à voir avec ta propre réalité⁴⁴⁸.

L'écriture à deux voix fait affleurer des possibles narratifs, des scripts d'action qui pourraient être au centre d'une histoire autonome, à l'instar du passage au cours duquel *Moi* et *Mon amie* imaginent ce que deviendront les deux enfants de la femme malade lorsqu'elle sera morte :

MOI

La femme malade a aussi des enfants.

Deux garçons. Elle en souhaitait davantage, mais les pères des enfants l'ont quittée, et ça ne s'est pas passé comme elle l'avait pensé. Les garçons vont ensemble à l'école. Ils ont presque le même âge, seulement quelques années d'écart, et ils ne savent pas qu'ils seront bientôt orphelins. Ils ne savent pas non plus que, dans quelques mois, ils prendront chacun des routes séparées, et parce que leurs pères ne s'entendent pas, ne se verront plus l'un l'autre dans les années qui viennent.

Quand ils seront assez grands pour décider eux-mêmes qui ils veulent fréquenter, ils n'arriveront pas à surmonter le sentiment d'être devenus des étrangers l'un pour l'autre⁴⁴⁹.

Ce script, qui constitue la suite de l'histoire que les deux amies sont en train d'imaginer, et qui rappelle l'univers du mélodrame, fait apparaître le plaisir et l'énergie dont procède le mouvement fictionnel. Si l'écriture d'Arne Lygre peut être considérée comme une écriture virtualisante, elle n'est en revanche pas abstraite. Elle libère les potentialités narratives et les soumet à l'épreuve du plateau. Nominaliste et pragmatique, elle écriture procède par essais, ruptures, recommencements, faisant affleurer la dynamique de production de la représentation. Ainsi, l'écriture lygrienne « interroge beaucoup le spectateur sur ce qu'il a envie ou peur de voir, sur ses attentes et ce qu'il refoule de son désir de voir⁴⁵⁰ ».

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁵⁰ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessine le monde », entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 43.

8-2- un théâtre de la convention consciente

Comme chez Pinter, l'écriture d'Arne Lygre est riche en situations de jeu données comme telles et appelées à être expérimentées par les acteurs, créant un espace réflexif pour le travail de l'acteur.

8-2-1- La dramaturgie lygrienne et le travail de l'acteur

Anne Sée, qui a joué le rôle de *Femme* dans *Jours souterrains* lors de la création française de la pièce par Jacques Vincey, en 2011, évoque ainsi la manière dont l'écriture épiciée de Lygre affecte le travail de l'acteur.

C'est un théâtre habité d'angoisse, de vertige, de folie, mais l'écriture de Lygre interdit le pathos et l'hystérie, aux personnages ainsi bien qu'aux acteurs... Tous ces petits paliers de mise à distance créent du jeu – un espace pour penser, pour s'arracher à cette condition humaine difficile – ils ouvrent des possibles, de l'espoir⁴⁵¹.

De même, Udo Samel, qui tient le rôle de *Propriétaire* dans la mise en scène de *Jours souterrains* par Stéphane Braunschweig, confie avoir été marqué par la simplicité apparente de l'écriture lygrienne - « les mots, les phrases se présentent nus, sans enrobage⁴⁵² » - avant d'en évoquer la force d'évocation :

J'ai laissé le texte de côté quelques jours pour y réfléchir et je me suis rendu compte qu'avec le recul, j'avais commencé à me raconter une histoire. Au-delà de ce qui est écrit. Mon imagination était stimulée. Le peu que dit le texte déclenchait des histoires entières, qui se mélangeaient bien sûr avec mes propres fantasmes, y compris les plus effrayants, avec tout ce dont je crois les hommes capables⁴⁵³.

Face au texte de Lygre, une forme de passivité est nécessaire pour que l'écriture, malgré son apparente simplicité, fasse son oeuvre dans l'esprit du lecteur. Le texte lygrien implique aussi une retenue dans le jeu, afin que la même alchimie opère dans l'esprit du spectateur. Samel mentionne ainsi l'importance, pour l'interprète, de laisser exister l'écriture sans la charger d'intention :

⁴⁵¹ Anne Sée, « Vertiges », propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵² Udo Samel, « Faire vivre l'air autour des mots », entretien avec Astrid Schenka, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 51.

Autour des mots et entre les mots, il y a beaucoup d'air. Il faut faire vivre cet air, je crois, en laissant les mots à eux-mêmes, sans les ciseler, sans les envahir [...]. La langue allemande a cette qualité magnifique : elle laisse se dégager beaucoup de choses autour des mots, si on les fait vibrer d'une certaine façon. Chacun en dégagera quelque chose de différent, mais pas au point de ne plus pouvoir être ensemble. Cela m'évoque le théâtre antique, tel que je l'imagine : les vibrations devaient jouer un rôle essentiel pour le sens. Dans cette langue ancienne, la façon d'envoyer les mots dans l'air détermine leur signification. C'est fascinant de pouvoir retrouver cela avec ce texte de Lygre⁴⁵⁴.

Comme dans la théâtralité symboliste et néo-symboliste, l'effacement de l'interprète vise donc à faire affleurer le mot, et avec lui sa force d'évocation. Samel insiste donc sur la polysémie ouverte par le déploiement scénique du texte lygrien sans toutefois nuire au partage du commun qui fonde l'assemblée théâtrale.

8-2-2- Une écriture à plusieurs voix

Paradoxalement, c'est par sa structuration et par sa rigueur formelle que l'écriture lygrienne crée un espace démocratique de liberté et d'invention. Se dessine ainsi une théâtralité au second degré qui exhibe les moteurs collectifs de développement d'un jeu qui interroge la politique de la représentation. Dans *Homme sans but*, l'entrée en scène de *Femme* ouvre ainsi une discussion entre les autres personnages.

Ils restent un instant silencieux. Peter boit de nouveau. Il tend la bouteille aux autres, qui boivent à leur tour. Femme apparaît sur le quai. Les autres la regardent, mais ne disent rien. Elle s'assied à leurs côtés.

PETER

La première fois qu'il leur a parlé d'elle, ils ne l'ont pas cru.

FRERE

Une femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?

PETER

Ex-femme.

ASSISTANT

Une ex-femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?

FRERE

⁴⁵⁴ Ibid., p. 54-55.

A quelle époque ?

FEMME

Ils avaient vécu ensemble à une époque où Peter et Frère ne se voyaient pas.

PETER

Et...

FRERE

Quoi ?

PETER

Elle est arrivée en ville pour les festivités.

FRERE

**Une ex-femme qu'il ne voyait plus.
Et qui revenait soudain.
En visite.**

PETER

Il n'avait pas imaginé à quel point c'était important d'être entouré de gens qui comptaient. Un jour pareil.

FRERE

Parce qu'elle comptait ?

PETER

Elle était venue. Ça lui a fait plaisir.

FEMME

Elle aurait dû venir plus tôt.

PETER

Ils n'ont pas parlé du passé.

FEMME

**Ils ont parlé de la ville.
Entre autres.
Si belle. Moderne. Amusante.**

FRERE

Amusante ?

FEMME

Tous les immeubles peints de la même couleur.

PETER

Elle lui plaisait ? La couleur ?

FEMME

**Sa couleur préférée, c'était le rouge.
*Frère rit. Il regarde Femme.***

FRERE

Une ville rouge ?

Femme ne répond pas. Peter paraît songeur.

PETER

**Pourquoi pas ? Les nouveaux quartiers.
Comme une sorte de clin d’œil.**

ASSISTANT

**Ils avaient décidé que tout devait être dans la même gamme
de couleurs.**

PETER

**Peut-être. Et pourtant.
Un quartier rouge ?**

FRERE

Ils avaient décidé !

PETER

Il a changé d’avis.

Les autres ne répondent pas. Ils restent un instant silencieux.

Dans cet extrait entièrement écrit en hyper-répliques, est exhibé le mouvement de co-construction du scénario, faisant apparaître les relations d’influences qui président à la validation des éléments de la fable. Peter apparaît d’abord comme le garant –c’est-à-dire l’auteur – de la narration, dans la mesure où c’est lui qui détermine la teneur de la fable à partir des questions posées par les autres personnages. Mais peu à peu, c’est le nouvel arrivant, Femme, qui prend l’initiative de la construction. Cette nouvelle orientation contrevient au scénario préalablement établi en concertation. L’écriture lygrienne de la suggestion, qui construit et valide des versions concertées du réel, repose donc sur une dynamique d’interactions et de d’influences. C’est ici la politique de la représentation qui est interrogée dans la manière dont elle façonne le réel, c’est-à-dire l’espace commun du jeu.

8-2-3- La fabulation et le travail de réparation

L’Ombre d’un garçon fait intervenir deux personnages principaux, Tom et Anna. Tous deux vivent ensemble après la mort des parents de Tom, les voisins et amis d’Anna. Après l’accident, Tom vit avec Anna dans l’une des deux maisons jumelles, l’autre étant restée inoccupée après la mort des parents. Amie du couple

parental, Anna se substitue donc peu à peu à une mère, ce qu'une des premières scènes de la pièce met en jeu.

Tom s'agenouille soudainement par terre et commence à traverser avec peine la pièce. Anna le regarde avec étonnement.

Tomine ?

TOM

Ah.

ANNA

Ma fille.

TOM

Aaah.

Anna s'approche rapidement de Tom et attache autour de son cou un bavoir avec le nom brodé. Elle le regarde avec fierté. Après un petit moment il ramasse une balle. Il fait rebondir la balle par terre et la rattrape.

ANNA

Tomine joue à la balle ?

TOM

Alle.

ANNA

Oui. Balle !

TOM

Alle.

ANNA

Oui. Comme il est doué Tomine.

TOM

Alle ! Alle !

Tom fait rebondir la balle plusieurs fois. Anna applaudit avec enthousiasme. Elle parle très distinctement, comme pour lui apprendre les mots.

ANNA

La balle...est...rouge.

TOM

Alle...e...ou.

ANNA

Oui ! La balle est rouge.

TOM

Lalle e rou.

ANNA

Comme elle est douée, Tomine !

TOM

La balle est rouge !

ANNA

Si douée !

TOM

La balle est bleue ! La balle est rouge et bleue !

Anna sourit et applaudit. Tout d'un coup elle s'arrête et s'assied sur le lit. Tom interrompt le jeu⁴⁵⁵.

Faite de propositions et de relances, la construction du jeu à deux confère son rythme à une scène dont le crescendo manifeste une jubilation à recréer le réel. L'espace de jeu est structuré par la convention, la scène comportant deux seuils : un signal de début du jeu (l'action soudaine réalisée par Tom) et un signal de fin (les applaudissements d'Anna), entre lesquels sont explorés différents aspects du rapport au réel : la découverte des couleurs, la découverte des mots exprimant ces couleurs, la construction genrée, Tom devenant « Tomine » au cours du jeu. La narration se construit en outre à partir de deux perspectives narratives et dans deux directions temporelles inverses : les scènes 1 à 5 retracent la vie de Tom de douze à vingt ans, les scènes -1 à -4 remontent le temps, nous permettant de suivre Tom à dix ans, puis à six ans, puis à quatre ans, jusqu'avant sa naissance. Ces scènes récursives ne constituent pas pour autant des flashbacks qui seraient donnés comme des bribes de passé par rapport au présent stable de la narration. Chez Lygre, le présent est plutôt donné à percevoir comme perpétuellement relatif, comme le tissage de deux potentiels, celui du passé dont on sait qu'il n'est déjà plus et celui de l'avenir qui n'est pas encore, mais que le spectateur connaît du fait de la construction du récit. Cette structuration narrative permet au spectateur de vivre chaque moment de la fable sans pour autant perdre la conscience de la convention. Stéphane Braunschweig, qui note que dans l'écriture lygrienne la narration rend les personnages «acteurs d'eux-mêmes, acteurs de leur vie⁴⁵⁶ », a

⁴⁵⁵ Arne Lygre, *L'ombre d'un garçon*, *OutreScène*, n°13, « Arne Lygre », *op. cit.*, p. 27-28. La pièce a été publiée en 2005 et demeure inédite en Français. Eloi Recoing a signé la traduction des trois scènes publiées dans la revue *OutreScène*.

⁴⁵⁶ Stéphane Braunschweig, « Un théâtre de mots qui dessinent le monde », *op. cit.*, p. 41.

ainsi décidé de faire de ce texte une pièce radiophonique, explorant la dialectique du réel et du fantasme, et permettant à chaque spectateur de construire ces situations dans l'espace qu'ils imaginent. La voie radiophonique explorée par Stéphane Braunschweig explore les potentialités suggestives de la dramaturgie lygrienne mais reste un cas à part, dans la mesure où le dispositif radiophonique fragmente une assemblée théâtrale dont Lygre ne cesse de penser l'organicité.

8-3 La parabole lygrienne : vers un régime achronique du théâtre politique

La pièce parabole, qui induit un mouvement de simplification et d'interprétation du réel, articule un comparé et un comparant dans une relation référentielle⁴⁵⁷. Mais il arrive toutefois que « le “comme” ne soit pas visible, que la comparaison reste implicite et que le comparé s'efface complètement derrière le comparant⁴⁵⁸ ». La dramaturgie lygrienne emprunte à cette seconde forme de parabole, que nous pourrions nommer *in absentia* dans la mesure où elle efface le référent et ouvre une voie achronique qui interroge le devenir du politique. La référentialité est-elle essentielle pour envisager la dimension politique de la dramaturgie ?

8-3-1 Deux paraboles de la fondation : *Homme sans but* et *Mahagonny*

L'opéra didactique *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* a été écrit en 1928-1929, sur une musique de Kurt Weil et des projections de Caspar Neher. Brecht y affirme une volonté de rupture et de transformation, qu'il manifeste également dans sa correspondance avec l'éditeur Suhrkamp⁴⁵⁹. Forme artistique

⁴⁵⁷ « Pour qu'il y ait pièce parabole, il faut donc que la pièce s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le noyau d'une pièce tantôt brève, tantôt longue mais toujours d'une structure simple. Structure *comparative* où une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé » (Jean-Pierre Sarrazac, article « Parabole (pièce) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 148-149).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁵⁹ Peter Suhrkamp, qui a été metteur en scène et dramaturge, a créé en 1937 sa propre maison d'édition. Rescapé des camps de concentration, il continua de diriger la maison d'édition où paraissent les œuvres de Brecht en Allemagne (Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1979, p. 324-335).

« culinaire⁴⁶⁰ », à la fois « moyen de jouissance⁴⁶¹ » et « marchandise⁴⁶² », l'opéra développe une esthétique du diffus pourfendue par Brecht. *Mahagonny* procède à une critique de la marchandisation des relations sociales et du règne prostitutionnel de l'économie dans les existences individuelles, trait qui le rattache à l'œuvre lygrienne. Le metteur en scène brésilien Roberto Alvim a ainsi repéré les échos entre la dramaturgie brechtienne et celle d'Arne Lygre, dans la mesure où toutes deux reposent sur des principes analogues de réduction et de grossissement, mais aussi sur un « message ».

Le procédé minimaliste, presque un procédé de rétrécissement, présent dans le texte : une narration épique (la fondation et la chute de toutes une civilisation), qui se développe sur plus de vingt ans, est élégamment conduite par l'auteur (à travers des constructions temporelles d'une surprenante efficacité, simples mais jamais simplistes) avec juste six personnages, un fait apparemment impossible mais qui une fois dessiné scéniquement, nous apparaît comme l'évidence même. Il y a là un message subliminal : un être humain est capable de construire tout un univers. Il n'y a pas besoin de foule⁴⁶³.

La force du théâtre d'Arne Lygre résiderait dans la manière dont il intègre et transforme l'épique brechtien, dans la manière dont il les éléments du théâtre didactique, à savoir le rétrécissement, dont Roberto Alvim dit qu'il ne se confond jamais avec le simplisme, la temporalité qui permet de prendre la distance nécessaire à l'activité critique et le message, qui apparaît comme « subliminal », c'est-à-dire présent et effacé à la fois. C'est cette dimension subliminale que nous souhaitons interroger dans la mesure où elle fonde la suspensivité de l'écriture lygrienne.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁶¹ *Id.*

⁴⁶² *Id.*

⁴⁶³ Roberto Alvim, « Homme sans but – déplacements, réinventions du sens, et croyance dans le pouvoir de création (de temps, d'espaces, de sujets et de réalités) par les mots », *Outrescène*, n°13/2011, « Arne Lygre », p. 96.



[Fig. 41] *Homem sem rumo*, mise en scène Roberto Alvim, Sao Paolo, 2007.

Homme sans but et *Mahagonny* apparaissent ainsi comme deux paraboles de la fondation prenant comme unité d'observation une ville au milieu du désert pour Brecht⁴⁶⁴, au bord d'un fjord pour Lygre⁴⁶⁵. Dans les deux cas, la ville nouvellement fondée est le fruit de l'imagination d'esprits visionnaires. Pour Brecht, il s'agit du duo formé par Begbick et Moïse la Trinité⁴⁶⁶. Chez Lygre, la vision et sa concrétisation sont le fait de Peter, comme le montre le début de la pièce.

PETER
Ici.
Ici sera la ville.

FRERE
Oui.

PETER
Ici.

FRERE
Tout une... ville ?

PETER
Ne recommence pas !
J'ai pris ma décision.
Ici elle sera. La ville.

⁴⁶⁴ « Fondation de la ville de Mahagonny. Dans une contrée désertique s'arrête un camion en mauvais état » (Bertolt Brecht, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1983, p. 7).

⁴⁶⁵ « Peter et Frère, debout sur un terrain vierge près du fjord » (Arne Lygre, *Homme sans but*, Paris, L'Arche, 2007, p. 7).

⁴⁶⁶ « Fondons ici même une ville/ Appelons-la Mahagonny/ C'est-à-dire : ville-piège ! » (Bertolt Brecht, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1983, p. 8)

La première pierre.
Peter s'éloigne un peu. Il choisit un autre endroit.
Ou...
Non.
Peter revient à l'endroit où il était.
Ici.
Ici nous la poserons. La première pierre.

FRERE
C'est si important ?

PETER
Quoi ?

FRERE
L'endroit où nous poserons la première pierre.

PETER
C'est important.
Le centre de la ville.
La grande place d'où partiront les rues principales⁴⁶⁷.

Peter est un esprit visionnaire dans la mesure où il voit ce que les autres ne voient pas et ne désirent qu'inconsciemment. Il forme ainsi dans le sensible un projet qui flottait jusqu'alors dans les esprits, en attente d'être énoncé. Ainsi, chez Lygre, le processus historique « n'a pas besoin de foule » (Alvim) parce qu'il est déjà entièrement là et que l'humain en est moins le créateur que le révélateur. C'est sans doute cette conception du devenir historique qui explique l'importance de la foule chez Brecht et le resserrement sur un nombre réduit de personnages chez Lygre. En outre, si l'action de *Mahagonny* est fondée sur le principe de jouissance⁴⁶⁸, la fondation lygrienne répond à un désir d'un autre ordre, à savoir le rêve de propriété de la classe moyenne. Peter, qui vient d'acquérir le fjord, explique ainsi à son ancien propriétaire à quoi il destine le site.

PROPRIETAIRE
Qu'est-ce que tu vas en faire ?

PETER
De quoi ?

PROPRIETAIRE

⁴⁶⁷ Arne Lygre, *Homme sans but*, op. cit., p. 7.

⁴⁶⁸ « Quant au contenu de cet opéra [Mahagonny] – son contenu, c'est la jouissance. Le plaisir donc non seulement comme forme, mais aussi comme matière [...]. Il apparaît ici sous sa forme historique actuelle : en tant que marchandise » (Bertolt Brecht, « Note sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* », *Ecrits sur le théâtre*, 2, op. cit., p. 327).

De la propriété. De la maison.
Si tu fais partie de ceux qui peuvent acheter tout ce qu'ils
veulent, qu'est-ce que tu vas faire de ma propriété ? De ma
maison ?

PETER

La mienne. Maintenant.

PROPRIETAIRE

Qu'est-ce que tu vas en faire ?

PETER

La raser.

PROPRIETAIRE

Quoi ?

PETER

D'abord la raser. Puis reconstruire.

PROPRIETAIRE

Une nouvelle maison ?

PETER

Une ville.

*Propriétaire éclate de rire. Petit à petit il cesse de rire. Il regarde
Peter comme s'il comprenait soudain que celui-ci parlait
sérieusement.*

PROPRIETAIRE

Des immeubles ? Des rues ? Des magasins ?

PETER

Tout.

PROPRIETAIRE

Ici ?

PETER

Oui.

PROPRIETAIRE

Pour qui ?

PETER

Pour tous ceux qui voudront habiter les logements pas chers
qu'on va construire⁴⁶⁹.

Cette scène entre Peter, Frère et Propriétaire repose sur un décalage humoristique :
Peter, dont nous connaissons le projet, a une vision parfaitement claire de ce à
quoi il destine le site, contrairement à Propriétaire, qui va de découverte en

⁴⁶⁹ Arne Lygre, *Homme sans but*, op. cit., p. 21.

découverte, apprenant successivement que sa maison va être rasée et qu'à la place va être édifée une ville. Le rire de Propriétaire, qui marque au départ son incrédulité, se dissipe à mesure que naît en lui la vision de Peter, et que se forme une résolution qu'il réalisera : devenir actionnaire du projet et assistant personnel de Peter. Propriétaire vit comme une opportunité ce qui pourrait apparaître comme une relégation, dans la mesure où il était jusque-là propriétaire du site. La force de l'écriture lygrienne tient à la manière dont est articulée, dans la même séquence, la situation de jeu et une réflexion à plus longue portée, d'ordre allégorique, sur le capitalisme, au sein de laquelle chaque personnage incarne une posture. A la différence de *Mahagonny*, où le référent américain est sans cesse rappelé, Lygre rend plus diffus le référent dans *Homme sans but*. Il s'applique en revanche à conserver le principe de décryptage qui fonde le mouvement critique de la parabole brechtienne et lui adjoint le principe de plaisir qui caractérise le mode dramatique, rappelant en cela des dramaturgies politiques plus contemporaines, à l'image des Liégeois du « Raoul collectif⁴⁷⁰ ».

8-3-2- Une dramaturgie du cas

Lygre ne méconnaît donc pas les potentialités que l'affect, du rire notamment, joue dans la construction de la réflexivité, pas plus qu'il ne méconnaît l'importance que tient la perception dans l'acte de jugement. Pour Lygre, juger d'un cas ou d'une situation revient en effet à envisager ce cas selon une perspective particulière. Cette conception perspectiviste de l'acte réflexif conduit Lygre à explorer les décalages et variations de perspective.

La pièce utilise deux perspectives narratives. Les personnages se servent tantôt de l'une, tantôt de l'autre puisqu'ils interrompent par moments leur discours pour intervenir d'une manière plus distanciée à la troisième personne. On dirait qu'ils regardent leur propre moi de l'extérieur, dans des retours en arrière, tout en continuant à communiquer avec les autres personnages à travers des sortes de dialogue. Dans le corps du texte, ces passages sont en gras. Chacun des trois actes comporte une partie centrale où cette perspective prédomine. Ces parties centrales correspondent par ailleurs à des sauts temporels. Au premier acte, ce saut est de 20 ans, au deuxième il est de 20 jours et au troisième de 20 minutes.

⁴⁷⁰ Voir en particulier les spectacles « Rumeur et petits jours » et « Le Signal du promeneur ».

Entre le premier et le deuxième acte il se passe dix ans. Entre les deux actes suivants il se passe une semaine⁴⁷¹.

La didascalie initiale d'*Homme sans but* convoque un principe de dédoublement récurrent dans sa dramaturgie, entre l'action représentée et le commentaire de cette action, qu'il nomme « hyper-réplique ». ce procédé de dédoublement, qui se manifeste par une hétérogénéité textuelle, systématise la prise de recul et confère au mouvement d'interprétation une dimension collective, dans la mesure où les personnages observateurs verbalisent et co-construisent leur interprétation. La nature de la situation observée devient alors un enjeu herméneutique soumis aux interactions de groupe. L'étagement des hyper-répliques au fil de la pièce, du plus distant (vingt ans d'écart entre la situation et son commentaire à l'acte 1) au plus immédiat (vingt minutes) fait apparaître la pression de l'immédiateté dans l'acte de jugement. Ecrite en 2008, la pièce *Puis le silence* reprend le dispositif énonciatif des hyper-répliques. Elle se compose de scènes juxtaposées, non numérotées, commençant toutes par la même réplique : « Un homme, un peu à l'écart de deux autres hommes ». Se met ainsi en place une série de variations sur la perte et la dissolution du lien à l'autre. Si certaines situations relèvent du théâtre politique par leur sujet, d'autres interrogent l'intime, sans hiérarchie entre les domaines. Les hyper-répliques interviennent dès la première scène, qui retrace une scène d'interrogatoire. Un débat se met en place parmi les observateurs.

FRERE

C'est une situation de torture qu'il subit ?

UN

C'est une situation.

UN AUTRE

C'est quoi, la torture ?

FRERE

Violence légitime dans le but d'obtenir des renseignements ?

UN

Ils exercent de la violence contre lui ?

FRERE

Sans eau pendant vingt-quatre heures ? Privation de sommeil ?

UN

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

Une défaillance au niveau des routines, seulement. Lors de la relève. Rapports incomplets sur les avantages accordés ou non à l'interrogé par le précédent interrogateur.

UN AUTRE

C'est ça qu'ils font. Ils l'interrogent. Ils ne le torturent pas.
[...]

UN

Ils sont aussi aux avant-postes. Sans eux, pas de défense possible.
[...]

FRERE

Que deviendra-t-il plus tard ?

UN

On ne sait pas.

FRERE

On ne sait pas ?

UN

Non.

FRERE

On pourrait le savoir ?

UN

On ne veut pas le savoir.

FRERE

On ne veut pas ?

UN

**Pas vraiment. Non
Non.**

FRERE

Que font ces deux hommes ?

UN

Il ne s'agit pas de ces deux-là. Il ne s'agit pas de lui.

FRERE

Il s'agit de quoi ?

UN

D'une société peut-être⁴⁷².

⁴⁷² Arne Lygre, *Puis le silence*, texte non publié, consultable en ligne sur le site des éditions de L'Arche, p. 8 à 12.

Par sa thématique (la torture d'Etat) comme par son mode de traitement (l'interrogatoire), la scène fait penser à la pièce *Acte*, de Lars Norén⁴⁷³, où un médecin interroge une jeune femme dont on comprend peu à peu qu'elle a été emprisonnée pour actes terroristes et dont l'identité nous est suggérée⁴⁷⁴. Chez Norén, les allégations du personnage avalisé par l'appareil d'Etat – le médecin – sont mises en regard avec d'autres allégations tenant au passé du père du médecin. Chez Norén comme chez Lygre, la suspensivité est donc le fruit d'une mise en débat non orientée idéologiquement, mais dans lequel intervient un principe de lutte et de domination. Le jugement lui aussi est donc soumis à un principe de violence. Dans *Puis le silence*, les personnages observateurs se répartissent selon leur degré d'empathie et d'indignation. Si *Frère* se signale par son empathie à l'égard du personnage interrogé, *Un* et *Un autre* adoptent une posture plus clinique à l'égard de la scène, légitimant la violence de l'interrogatoire par l'argument de la défense de la communauté. La mise en débat du cas, qui ne reçoit aucune résolution, institue une suspensivité active, dans la mesure où elle est sous-tendue par un principe d'ironie. L'ironie lygrienne tient en l'occurrence au déséquilibre de représentation, qui isole la posture empathique de *Frère* face aux deux autres personnages et étouffe la légitimité de son questionnement. Dans une scène ultérieure, Lygre situe l'action dans un palais présidentiel peu après l'accession au pouvoir du nouveau président.

SCENE

UN AUTRE

Un homme, un peu à l'écart de deux autres hommes.

FRERE

Qu'est-ce qu'il fait ?

UN AUTRE

Debout devant une fenêtre, il regarde la mer.

FRERE

A quel moment ?

⁴⁷³ Lars Norén, *Acte*, dans *Embrasser les ombres ; Bobby Fischer vit à Pasadena ; Acte*, Paris, L'Arche, 2003.

⁴⁷⁴ Plusieurs allusions présentes dans le texte de Norén font penser à Ulrike Meinhof, membre de la Faction Armée Rouge. La dramaturgie norénienne atténue toutefois l'assignation référentielle afin d'éviter la cristallisation sur le seul acte pour lequel la femme a été emprisonnée, et de faire affleurer d'autres allusions portant sur le second personnage, conférant à la pièce sa dimension suspensive.

UN AUTRE
Comment ?

FRERE
**A quel moment le fait-il ?
Maintenant ?**

UN AUTRE
Le temps n'a pas d'importance. Il n'y a pas lieu de séparer les instants si cette séparation n'aide pas à comprendre les faits.

FRERE
Pas d'importance ?

UN AUTRE
Séparer les instants puis les jours et les années qui défilent sans qu'on y prête attention, et à la fin on perd toute vue d'ensemble. Toute vue globale. Toute image plus vaste.

FRERE
Ainsi, pas de temps. Seulement des actes.

UN AUTRE
Des actes. Des intentions⁴⁷⁵.

L'homme observé par les personnages est, on le comprend peu à peu, un chef d'Etat en compagnie e son premier cercle. Au gré d'hyper-répliques fonctionnant comme des didascalies internes, le temps de la fable passe en accéléré, rendant plus concrète la situation du gouvernement. L'idée de changement, qui avait porté l'équipe présidentielle au pouvoir, scelle peu à peu sa solitude au sein du palais présidentiel, et déclenche des tentatives de réaction. Le président en vient ainsi à renforcer ses forces armées et à légitimer un état d'urgence afin de conserver le pouvoir. L'enjeu pour Lygre n'est ainsi pas de désigner un référent, possibilité qu'il laisse toutefois au spectateur, mais de dérouler pendant le temps de la représentation un processus et de le soumettre à l'analyse du spectateur.

8-3-3- Un jeu sans maître

En s'émancipant de la référentialité qui fonde la forme épique de la parabole, la dramaturgie lygrienne met ainsi le réel en demeure. Elle identifie par l'abstraction des lieux ou archétypes du politique et fait apparaître la dimension essentiellement médiale et fabulée de la réalité. Chez lygre comme chez Brecht, le théâtre vise

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

ainsi moins à reproduire qu'à interroger le réel au moyen d'un doute actif. Dans *Homme sans but*, la mort de Peter au milieu de la pièce prive le jeu de son maître et ouvre un autre temps dramaturgique. C'est en effet à partir de sa disparition que nous découvrons que tous les personnages ont été engagés et rémunérés par Peter pour constituer son cercle d'intimes.

FILLE

Plus besoin de jouer ton rôle, disait-il.
Mais je devais rester un peu.
Fille enlève sa perruque rousse.

FEMME

Il t'avait demandé de venir en rousse ?

FILLE

Non. Des cheveux longs ; c'est tout ce qu'il avait précisé.
Comme j'étais pressée, je n'ai trouvé que cette perruque
rousse⁴⁷⁶.

Si cette première apparition du faux est assez lisible, la pièce rend par la suite plus délicate la perception des frontières entre le vrai et le faux, ainsi que le fait apparaître Frère, lui aussi engagé par Peter depuis une date ancienne. *Frère*, que Peter a désigné comme son légataire, est incriminé par *Femme*.

FRERE

Qu'est-ce que tu sais ?

FEMME

Que tu joues.

FRERE

Je ne joue pas.

FEMME

Arrête.

FRERE

Je suis. J'étais. Depuis le début.

FEMME

Tu joues !
Frère crie à Femme.

FRERE

Je ne joue pas !
Femme ne répond pas. Elle regarde Frère en silence.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

FEMME

Tu es qui ?

FRERE

Quoi ?

FEMME

Derrière ce frère qui n'était jamais mentionné⁴⁷⁷.

Le vrai se perd ainsi dans le jeu, la pièce diluant les limites entre les deux domaines lorsque la vraie sœur de Frère revient, à sa demande. Entre *Frère*, *Sœur* et *Femme*, que Peter avait engagée pour tenir ce rôle et Sœur se met en place une relation triangulaire qui brouille définitivement les deux trames.

Femme dévisage Sœur.

FEMME

Qui es-tu ?

Sœur dévisage Femme.

SŒUR

Qui es-tu ?

Femme ne répond pas mais se tourne vers Frère.

FEMME

Qui est-elle ?

FRERE

Ma sœur.

[...]

Ma véritable sœur.

Femme jette un coup d'œil sur Sœur.

FEMME

Vous ne vous ressemblez pas.

FRERE

Nous nous ressemblons...par certains côtés.

SŒUR

Nous nous ressemblons.

Femme regarde Sœur. Soudain elle se dirige vers le carton et en sort une enveloppe qu'elle tend à Sœur.

FEMME

Tu n'auras rien de plus.

Sœur refuse l'enveloppe. Frère bondit, se précipite vers Femme et lui arrache l'enveloppe des mains. Il la bouscule.

[...]

SŒUR

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

Mets-la dehors.
Frère crie.

FRERE
Dehors !

FEMME
Elle a fondu en larmes.

SŒUR
Elle joue.

FEMME
Elle s'est mise à genoux.

FRERE
Debout !

SŒUR
Elle fait son cirque !

FEMME
A la fin elle a vu qu'elle hésitait.

FRERE
Il ne l'avait encore jamais vue dans un tel état. Jusqu'à ce jour.

SŒUR
Elle se force à pleurer !

FEMME
Elle pouvait rester, a-t-il dit⁴⁷⁸.

La dramaturgie d'Arne Lygre est donc profondément marquée par la narrativité. Si le vrai semble perdu dans la fiction, le rendant par conséquent impossible à élucider, la fiction devient en revanche un mode de construction du réel et de l'identité. Cette capacité à reconstruire et à créer par la fiction qui caractérise «l'espèce fabulatrice⁴⁷⁹» lygrienne construit un «jeu sans maître⁴⁸⁰» qui articule l'épique et le dramatique et favorise l'exercice d'un doute actif.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 81-83.

⁴⁷⁹ En référence au titre de l'essai de Nancy Huston. Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes sud, 2010.

⁴⁸⁰ « Je me suis aperçu que c'était un principe récurrent [chez Lygre] de faire disparaître le personnage principal et de continuer la pièce sans lui. [...] Que devient le jeu lorsque le maître du jeu disparaît ? que devient le récit lorsque le maître du récit disparaît ? C'est ce genre de situation, on pourrait dire d'expérience, que Lygre nous propose » (Stéphane Braunschweig, « Un Théâtre de mots qui dessinent le monde », entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène*, n°13/2011, « Arne Lygre », p. 40-41).