

Faculté de philosophie, arts et lettres

Dispositif et répétition dans la dramaturgie d'Arne Lygre

*Homme sans but, Jours souterrains, Nous pour
un moment*

Auteur : Benjamin Blanc

Promoteur(s) : Jonathan Châtel

Lecteur(s) :

Année académique : 2020-2021

Master en Arts du Spectacle

Finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre

Sommaire

Sommaire.....	3
Remerciements	4
Introduction	5
Partie I – L’espace dramaturgique de Lygre : un espace de la répétition.....	9
1. Le dispositif chez Lygre	11
2. Le dispositif méta-théâtral.	23
3. L’espace-temps dans les pièces de Lygre, une fonction qui assure la répétition	28
Partie II – Répétition et langage	40
1. Procédés littéraires et stylistiques : un travail dans le détail	40
2. Économie des personnages et de la parole : resserrer l’écriture et créer la répétition	49
3. L’énonciation dans les pièces de Lygre.....	54
Partie III – Sortir de la répétition par le doute. La disparition des personnages et la violence de ceux qui restent.	63
1. La réalité mise en doute, la représentation ébranlée.....	63
2. La disparition, le vide, l’oubli comme seuls moyens de quitter le dispositif et la répétition ?	74
3. Sortir de la répétition et de son dispositif sans disparaître. Une affirmation du « je » à l’épreuve du réel.	89
Conclusion.....	100
Bibliographie	103
Œuvres d’Arne Lygre – sujet d’étude	103
Littérature axée exclusivement ou partiellement sur Arne Lygre	104
Littérature générale.....	104
Annexes	108
Résumé des pièces principalement utilisées dans le cadre de notre recherche	108
Résumé	111

Remerciements

Je tiens à remercier les différentes personnes qui m'ont accompagné, de près ou de loin, dans l'élaboration de ce mémoire qui marque l'achèvement de ces deux années d'études au sein du Centre d'Études Théâtrales.

Je tiens tout d'abord à remercier Jonathan Châtel, mon promoteur, pour sa patience et son accompagnement avisé, ainsi que tous les professeurs du master qui m'ont transmis leur savoir et attisé ma passion et ma curiosité pour le monde du théâtre.

Je remercie aussi Alexia Gardet, Nelly Boudjema, Samuel Blevin et Perrine Helou pour leurs relectures attentives. Sans leur aide se glisseraient probablement encore de quelques erreurs entre ces lignes.

Je souhaite aussi remercier Arne Lygre pour m'avoir transmis ses pièces en langue originale sans lesquelles mon travail d'analyse dramaturgique aurait perdu de sa pertinence. Une traduction est déjà un avis porté sur la pièce. Des choix qui, même si les traductions sont réussies, restent un obstacle lorsque l'analyse du choix des mots et de l'écriture est le fondement de notre réflexion.

Je n'oublie pas non plus les autres étudiants du CET avec qui j'ai suivi ces années d'études, avec qui nous avons pu échanger autour des arts du spectacle, mais aussi avec qui le lien a été essentiel pendant cette période étrange qu'a été de suivre ce master dans les conditions de la crise sanitaire.

Enfin je tiens à remercier Louise et Jean-Louis Jalbaud pour leur soutien indéfectible dans cette longue période qu'a été la crise sanitaire mais aussi la rédaction de ce mémoire. Même si éloignés physiquement, ils sont toujours là pour me soutenir.

Introduction

Notre découverte de la dramaturgie norvégienne contemporaine se fait avec la lecture de *Kaia* d'Anette Therese Pettersen. Les traces que laisse la lecture de cette pièce sur nous, nous pousse à en découvrir plus. Cela passe alors par la lecture de Jon Fosse¹ et sa dramaturgie du non-dit, Fredrik Brattberg² et la répétition dans son oeuvre, *Demian Vitanza*³ et sa traversée des notions de perte et de deuil, Monica Isakstuen⁴ et sa manière de questionner les relations homme/femme et familiales, Kathrine Nedrejord⁵ et l'enjeu de questionner le réel par la crise de la fiction, Maria Tryti Vennerød⁶ et la place de l'autre, Malmfrid Hovsveen Hallum⁷ avec son univers à la fois angoissant et onirique, puis enfin Jesper Halle⁸ et sa manière de traiter la question de l'enfance à la fois dans sa dimension ludique, mais aussi par ce qu'elle a de plus cruel. Le plus de dramaturges possibles et en même temps si peu, si restreints dans leur accessibilité en langue française. Se dessine alors une forme de paysage du théâtre norvégien contemporain sous fond de question méta-théâtrale et de devenir des personnages. Des éléments reviennent et un réseau se forme dont les éléments se répondent les uns les autres.

De toutes ces lectures, c'est Arne Lygre qui laisse la marque la plus profonde. Chacune de ses pièces semble si étrangement familière et en même temps si différente. Pourquoi ? Il reprend à travers son oeuvre (toujours en cours d'écriture) trois grands thèmes : la disparition, la violence et le doute. Il travaille ses pièces pour qu'elles se répondent à travers des

¹ Exemple de pièce : *Je suis le vent/Les jours s'en vont*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeurs, 2010.

² Exemple de pièce : *Retours*, trad. du norvégien par Terje Sinding, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/retours-845.html>.

³ Exemple de pièce : *Londinium*, trad. du norvégien par Terje Sinding, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/londinium-838.html>.

⁴ Exemple de pièce : *Regarde moi quand je te parle*, trad. du norvégien par Marianne Ségol-Samoy, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/regarde-moi-quand-je-te-parle-1149.html>.

⁵ Exemple de pièce : *Ceci n'est pas mon histoire*, trad. du norvégien par Marianne Ségol-Samoy, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/ceci-nest-pas-mon-histoire-1153.html>.

⁶ Exemple de pièce : *Épreuve nationale*, trad. du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/epreuve-nationale-811.html>.

⁷ Exemple de pièce : *Le locataire*, trad. du norvégien par Terje Sinding, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/le-locataire-1151.html>.

⁸ Exemple de pièce : *Le petit bois*, trad. du norvégien par Hélène Hervieu, texte demandé sur le site de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale : <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/le-petit-bois-465.html>.

propositions de points de vue alternatifs sur les sujets abordés ou bien en proposant des contrepoints sur ce qu'il a déjà abordé. Il explore inlassablement ce que ces thèmes peuvent dire de notre monde.

De plus, un système d'échos se fait jour dans sa dramaturgie : PETER de *Jours souterrains* nous semble familier, puisque le prénom du personnage est déjà apparu dans une pièce précédente : *Homme sans but*. *Je disparaïs* est un titre dont les mots ont déjà été prononcés dans des pièces précédentes, par exemple : « PETER : Je disparaïs⁹ ». Comment ne pas penser au titre de la pièce *Rien de moi* en lisant le titre de *Moi proche* ? Les parallèles, les effets de retours, sont nombreux. Enfin, il nous apparaît que Lygre joue sur la méta-théâtralité. Ses personnages, en effet, semblent improviser les situations qu'ils traversent, comme des acteurs. Tous ces éléments nous amènent à une intuition de recherche : l'auteur norvégien travaille indéniablement sur la « répétition » et ce terme, par le biais de ses multiples définitions, nous semble opératoire pour aborder des aspects essentiels de sa dramaturgie.

Le mot « répétition » a en effet plusieurs acceptions de sens. Son origine vient du latin *repetitio* qui signifie « répétition », « redite » et qui dérive de *petitio* qui signifie « pétition », « demande », « requête », « réclamation ». Étymologiquement, la répétition est l'acte de refaire une demande, une requête. De nos jours, le terme admet plusieurs définitions :

RÉPÉTITION n.f. 1. Retour de la même idée, du même mot : redite. 2. Séance de travail au cours de laquelle s'effectue la mise au point d'un spectacle. [...] 4. Répétition d'une même action. *La répétition d'un geste*. PSYCHAN. *Compulsion de répétition* : processus inconscient et irrésistible qui replace le sujet dans des situations désagréables, analogues à des expériences anciennes. [...] ¹⁰

Parmi les six sens proposés, nous retenons les trois que nous avons cités dans l'extrait ci-dessus. Le premier est une répétition dans la langue par le biais de la parole ou de la pensée. Le deuxième est le sens théâtral propre à la langue française. Enfin, le dernier est la répétition physique qui est associée à la compulsion de répétition en psychanalyse. Ces trois significations de la répétition se retrouvent de manière évidente dans la dramaturgie de Lygre, nous l'analyserons dans ce mémoire.

De plus, par son rapport au théâtre et à la psychanalyse, la répétition est liée à la question du réel. Dans le théâtre, on représente toujours en fonction du monde que l'on connaît et donc de ce qui se présente comme la réalité. De-là, nous en proposons une vision qui est ensuite mise en scène et donnée à voir. La répétition, dans ce contexte, vient donc interroger ce réel

⁹ Arne LYGRE, *Homme sans but*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeur, 2005, p.31.

¹⁰ *Le petit Larousse* 2003, Paris, Larousse / VUEF, 2002, p.880.

représenté. En psychanalyse, la répétition se fait le symptôme d'une dissonance entre réel et inconscient en rapport avec la pulsion de mort. Il s'agit du retour du passé au présent, il y a donc une dimension temporelle à mettre en évidence, que nous ferons par le biais d'André Green.

Nous avons donc deux dimensions de la répétition : une positive et une négative. La positive comprend le rapport à la création, à l'expérimentation du réel comme apprentissage. À force de répétition, d'expérimentation, nous finissons par apprendre, le réel est appréhendé. Nous le voyons, par exemple, chez les enfants qui apprennent les formes en essayant d'insérer des objets dans les trous correspondants. La dimension négative est, quant à elle, contenue dans l'aspect psychanalytique, compulsif. Pour ce qui est de la répétition en matière stylistique, elle peut être à la fois une négligence (donc un aspect négatif) et à la fois un procédé littéraire visant un but précis et participant à la poétique d'un texte (un aspect alors positif).

Notre deuxième sentiment à la lecture des pièces de Lygre, c'est l'importance de l'espace. Espace et répétition sont étroitement liés chez notre dramaturge et c'est de ce constat que nous faisons le départ de cette recherche. Nous décidons de travailler l'écriture comme un espace : l'espace dramaturgique. Cet espace, et les procédés d'écriture de Lygre en général, peuvent s'envisager comme un « dispositif », ce que nous allons tenter de montrer en nous appuyant sur les propos de Giorgio Agamben¹¹.

En ce qui concerne les trois grands thèmes de Lygre, le doute, la disparition et la violence, il nous apparaît qu'ils sont étroitement liés à la question de la crise identitaire qui traverse les personnages. Pour approfondir cette réflexion, nous nous appuierons sur notre lecture de l'ouvrage : « *Je* » *Une traversée des identités* de Clotilde Leguil. Le lien se forme inévitablement lorsque nous remarquons l'aspect totalitaire des dispositifs ainsi que la dimension aliénante de la répétition : Quelle est la place du « Je », du sujet, dans ce dispositif de la répétition ?

C'est ce à quoi se propose de répondre cette recherche à travers une réflexion sur la répétition poétique, théâtrale et psychanalytique dans l'œuvre de Lygre, le tout en lien avec le dispositif. Tout d'abord, en quoi la dramaturgie d'Arne Lygre se fait-elle un dispositif de la répétition, un espace même de l'écriture qui se veut celui de la disparition des personnages ?

¹¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Editions Payot & Rivages, 2014, (Rivages poche, Petite Bibliothèque, 569).

Mais aussi qu'est-ce que ce principe de répétition a à dire sur les thèmes qu'il aborde, sur la crise identitaire des personnages ?

Pour y répondre, nous établirons une réflexion en trois temps. En premier lieu, nous travaillerons la notion d'espace dramaturgique et son rapport au dispositif et à la répétition. Ce sera le moment d'étudier précisément ce qu'est un dispositif à l'aide de deux auteurs l'ayant pensé : Michel Foucault et Giorgio Agamben. Nous y verrons en quoi la dramaturgie de Lygre et son espace s'établissent comme tel. Dans un deuxième temps, nous analyserons l'écriture même des pièces à travers le style de l'auteur. Nous y aborderons les figures de style de la répétition et les procédés qui traversent sa dramaturgie. Ce sera l'occasion de développer l'économie stylistique à l'œuvre dans les textes et ce que cela implique. Puis, nous finirons par nous demander si une sortie du dispositif de la répétition est possible. C'est à ce moment-là que nous analyserons précisément le rapport entre les trois grands thèmes que nous avons relevés et le dispositif de la répétition.

Pour cette réflexion, nous nous appuierons principalement sur les pièces *Homme sans but*, *Jours souterrains* et *Nous pour un moment*. Afin de faciliter la lecture à nos lecteurs, nous avons joint en annexe un résumé de ces pièces. Malgré ce focus mis sur ces trois œuvres, nous nous autorisons à faire référence aux autres textes lorsque cela nous semble pertinent. De plus, afin de permettre une meilleure lisibilité, nous avons décidé d'écrire les noms des personnages en majuscules afin d'éviter tout quiproquo en ce qui concerne la compréhension.

Afin que notre analyse soit des plus précise et des plus fidèle aux textes, nous nous sommes vus dans la nécessité d'apprendre le norvégien pour nous appuyer sur les pièces en version originale. Nous pouvions difficilement analyser le style de l'auteur à travers une traduction. Les extraits qui sont proposés sont toujours en français, mais nous nous sommes accordé la possibilité de modifier les traductions françaises (pour les textes traduits) lorsque nous avons estimé y déceler un écart trop flagrant avec la langue norvégienne. Nous signalerons toujours lorsque nous changerons des éléments et expliquerons pour quelles raisons, le but étant toujours d'être au plus proche de ce que Lygre a écrit.

Partie I – L’espace dramaturgique de Lygre : un espace de la répétition

Il nous semble essentiel, avant de commencer, de s’attarder sur les termes « dramaturgie » et « dramaturge ». Tout d’abord, il faut rappeler que l’étymologie du terme vient de *drama* en grec qui signifie « action ». La dramaturgie, c’est donc ce qui a un rapport avec l’action dramatique, théâtrale. Le terme de « dramaturge », lui, est ambivalent car il désigne deux personnes qui peuvent être distinctes. Bernard Martin définit ainsi les deux significations différentes du dramaturge aujourd’hui :

Le terme « dramaturgie », à l’œuvre aussi bien dans le domaine de la théorie que dans celui de la pratique théâtrale, désigne aujourd’hui tantôt au sens traditionnel l’activité de conception et de construction d’une œuvre dramatique, tantôt au sens contemporain l’activité d’un proche collaborateur du metteur en scène, dont la fonction globale est de jeter les bases du travail de plateau¹².

Le premier est l’auteur d’une œuvre théâtrale tandis que le second est celui qui se propose d’analyser le texte afin d’en révéler les possibilités scéniques, le « devenir scénique¹³ » que théorise J.-P. Sarrazac, dans le but d’une création pour la scène. La dramaturgie est une manière d’aborder la scène relativement récente et est étroitement liée à la notion de scénographie et donc d’espace. Comme le disait Guy-Claude François, scénographe d’Ariane Mnouchkine, « la scénographie, c’est de la dramaturgie en matière¹⁴ ». La signification récente du dramaturge fait de lui un médiateur possible entre la matière texte et le passage de ce texte au plateau. Sa fonction implique donc une pensée de ce passage dans l’espace scénique. Cependant, la notion d’espace préexiste à l’acte de mise en scène, elle est déjà présente dans le texte. C’est ici qu’entre en jeu « l’espace dramaturgique ».

« L’espace dramaturgique » est un terme que l’on retrouve sous la plume d’Hélène Laliberté. Elle le définit ainsi : « *l’espace dramaturgique*, expression que j’utilise pour désigner l’espace qui émane du texte dramatique, se présente comme une architecture sur laquelle

¹² Bernard MARTIN (2001). « Dramaturgie et analyse dramaturgique ». *L’Annuaire théâtral*, (29), 82–98. <https://doi.org/10.7202/041457ar>, p. 2. (p. 82.), (05/04/2021)

¹³ Jean-Pierre SARRAZAC e.a., *Lexique du drame moderne et contemporain*, nouvelle édition, révisée et augmentée, de « poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d’une recherche », *Etudes théâtrales*, 22/2001, revue publiée par le Centre d’études théâtrales de l’Université catholique de Louvain., Belval, les éditions Circé, 2010, (Poche), p. 62-65.

¹⁴ Propos transmis par Véronique Lemaire lors du cours « Étude théorique de la scénographie » au CET de Louvain-La-Neuve pendant l’année académique 2020/2021.

chaque composante d'une œuvre donnée vient se greffer et ainsi participe à sa fondation¹⁵. » Elle joint ensuite à son article un schéma qui reprend les différentes parties et sous-parties composant cet espace dramaturgique :

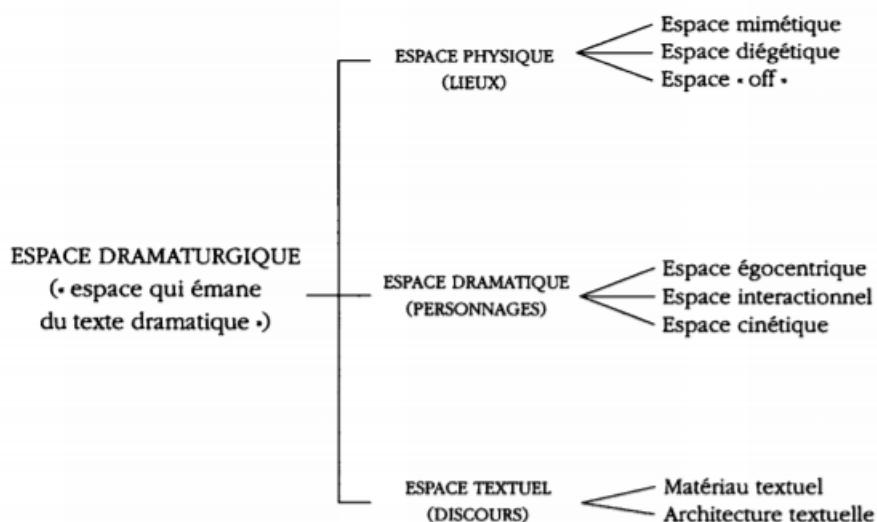


Figure 1: Les différentes composantes de l'espace dramaturgique

Elle précise que « ces divisions ne sont [...] pas étanches, puisqu'une communication entre les signes des différents sous-systèmes peut s'établir et s'établit vraiment, souvent sous une forme métaphorique¹⁶. » Il y a donc une porosité des catégories définies, principalement créées pour faciliter le « décodage » de l'univers spatial. Les trois grandes structures émanent du texte, ce dernier est le point de départ de l'analyse dramaturgique et constitue lui-même un espace, différent de l'espace scénique de la mise en scène mais qui détient les différentes pistes pour un travail scénique. Pour finir, nous ajouterons que cet espace dramaturgique est, comme l'explique Hélène Laliberté, l'espace qui émane du texte, et est donc l'espace que repère le dramaturge comme médiateur du texte à la scène, mais aussi l'espace que le dramaturge, auteur, a mis en place. C'est un espace qui existe avant son passage au plateau, antérieur à la mise en scène.

L'écriture théâtrale est une écriture qui vise un espace : la scène. Que cela passe par la multiplication de didascalies décrivant l'espace scénique ou que cela soit pris uniquement en charge par les répliques, comme c'est le cas des pièces de Lygre après *Homme sans but*, le texte

¹⁵ Hélène LALIBERTÉ (1998). « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique ». *L'Annuaire théâtral*, (23), 133–145. <https://doi.org/10.7202/041350ar>, p. 2-3. (p. 133-134.), (05/04/2021)

¹⁶ *Ibid*, p. 4. (p.135.)

renferme toujours des indications sur l'espace où prend place la pièce (l'absence totale d'indication étant une information en soi). Si l'auteur choisit le texte théâtral, c'est pour une projection dans l'espace. Ce dernier se crée alors par ce que contient le texte en lui-même et qui sera ensuite le point de départ de la création scénique. Les mots choisis définissent la temporalité de la pièce, l'espace dans lequel elle se joue et les personnages qui y prennent part. L'espace dramaturgique, ce n'est pas seulement l'espace dans lequel se joue la pièce, c'est aussi l'espace des mots. Lygre, par une rhétorique réfléchie, construit cet espace avec ses mots et invente de ce fait un « dispositif » qui va englober les trois grands éléments qu'on attend d'une dramaturgie : espace, temps et personnages. C'est de cette manière qu'il construit ce que nous avons choisi d'appeler un « espace de la répétition ». Autrement dit, c'est cette construction minutieuse qui engendre la répétition dans les différents éléments dramaturgiques en jeu. Notre première partie sera là pour interroger cet espace où se retrouvent les personnages. Un lieu, nous allons le voir, répondant à la notion de dispositif.

1. Le dispositif chez Lygre

1.1 Qu'est-ce qu'un dispositif ?

1.1.1 Définitions du terme

Le CNRTL nous donne ceci comme définition pour le dispositif : « Manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine ; p. méton., mécanisme, appareil¹⁷. » À cela s'ajoute l'entrée « *P. ext.* Ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis¹⁸. » Il ressort donc de cette première partie de définition, que le dispositif poursuit un but défini de l'ordre de la technique. La deuxième définition propose une dimension, cette fois-ci, stratégique : « Ensemble de mesures, de moyens, disposés en vue d'une fin stratégique¹⁹. » Le dispositif est donc réfléchi, parfois de l'ordre de la manipulation dans une volonté d'arriver à un but choisi. Enfin, le CNRTL nous propose une définition juridique : « Par opposition aux motifs, partie d'un jugement qui contient les décisions, les dispositions pratiques qui découlent de la sentence²⁰. » Le dispositif a donc aussi un rapport à

¹⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/dispositif>, (06/04/2021)

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

l'ordre et à son maintien. Ce sont des éléments essentiels que nous retrouvons dans la définition de Michel Foucault.

1.1.2 Le dispositif d'après Michel Foucault et Giorgio Agamben

Pour Michel Foucault, le dispositif est :

Un ensemble hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux²¹.

Chez Michel Foucault, le dispositif se définit avant tout comme un espace de pouvoir. Un espace qui conditionne les personnes qui s'y trouvent. À ce titre, le philosophe a analysé plus particulièrement le dispositif carcéral²², montrant comment certains choix de dispositifs de surveillance agissaient sur le comportement des prisonniers afin de le modifier.

C'est ce que reprend Giorgio Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Il part de cette définition foucauldienne et commence par chercher l'origine du terme pour ensuite en développer une définition actuelle en phase avec notre temps.

Ainsi, il rattache le terme « dispositif » à l'*oikonomia* théologique (terme qui signifie « administration de l'*oikos* signifiant « maison »). Il fait ce rattachement en raison de la traduction choisie par les pères de l'église pour l'*oikonomia*. Le terme étant *dispositio*. C'est le mot dont dérive « dispositif ». Agamben introduit alors un aspect important de sa définition du dispositif : la subjectivation. C'est un processus dont le but est la production de sujets.

Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet²³.

Si Agamben passe par cette digression, c'est uniquement pour montrer le lien qui unit ces différents termes :

²¹ Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

²² Notamment dans son ouvrage *Surveiller et punir. Naissance de la prison*.

²³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 26-27.

Le lien qui rassemble tous ces termes est le renvoi à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes²⁴.

Ce cheminement est là pour condenser les différents éléments qui permettent de définir le dispositif que nous avons déjà vu. De cette base, Agamben va élargir sa définition :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions, et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon²⁵, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, plusieurs milliers d'années déjà, un primate [...] eut l'inconscience de se faire prendre²⁶.

Ce qui devient alors important pour Agamben, c'est cette idée de manipulation de la manière de penser et de se comporter des êtres vivants, qu'importe les moyens. De plus il élargit la possibilité des dispositifs. Il identifie de nombreux outils du quotidien comme étant des dispositifs. La langue et l'écriture, éléments qui vont nous intéresser et sur lesquels nous reviendrons lors de notre réflexion, sont des dispositifs selon le philosophe.

C'est ici qu'entre la notion de subjectivation que nous avons évoquée plus haut. Pour Agamben, il y a deux catégories : les êtres vivants (qu'il appelle aussi « substances ») et les dispositifs. C'est dans cette confrontation entre les deux catégories que s'opère la subjectivation et donc qu'apparaît le sujet. Mais que faut-il entendre par le terme « sujet » ?

Il nous semble que dans le cas d'Agamben, le terme prend plusieurs définitions possibles. Il nous dit que « les substances et les sujets semblent se confondre, mais pas complètement²⁷ ». Se dessine-là la définition du sujet psychanalytique, un sujet distinct de l'individu (et dans ce cas précis de la substance), aux prises avec un désir inconscient.

De plus, au vu de ce que nous avons exposé sur la notion de dispositif, une autre définition correspond tout à fait à ce qu'entend Agamben par le terme de « sujet » : « Personne soumise à une autorité souveraine²⁸. » On retrouve donc la notion de pouvoir, point essentiel jusqu'à maintenant dans la notion de dispositif.

²⁴ *Ibid.* p. 28.

²⁵ Référence au travail mené par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, dans lequel il analyse le système pénitencier et ressort les plans du *Panoptikon*, prison permettant de surveiller sans que les incarcérés ne sachent qui est surveillé. Par ce système de tour centrale autour de laquelle sont bâties les différentes cellules, le comportement des prisonniers va se modifier sous la menace constante d'être surveillé.

²⁶ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁷ *Ibid.* p. 32.

²⁸ Sujet. (2021). *Le Robert dico en ligne*. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sujet>. (06/04/2021)

C'est finalement ce sujet qui va prendre la place centrale chez Agamben, et qui va nous servir pour la suite de notre réflexion. Pour lui, dans nos sociétés contemporaines, les substances sont confrontées à de nombreux dispositifs du fait de leur infiltration dans le quotidien. Cela implique qu'un être vivant se retrouve au centre de plusieurs processus de subjectivation. Ainsi, une seule substance peut être « l'utilisateur de téléphones portables, l'internaute, l'auteur de récits, le passionné de tango, l'altermondialiste²⁹ », et tout cela dans un même temps. Nous avons affaire à une multitude de processus de subjectivation « qui pousse à l'extrême la dimension de mascarade qui n'a cessé d'accompagner toute identité personnelle³⁰. » Agamben remet donc en cause, par le biais du dispositif, la question d'une identité personnelle propre qui serait en réalité le fruit d'une multitude de dispositifs.

1.1.3 La déssubjectivation, le propre des dispositifs contemporains

Dans sa réflexion, Agamben apporte un élément final à la notion de dispositif : la notion de déssubjectivation. Pour lui, subjectivation et déssubjectivation ont toujours fonctionné en même temps dans le dispositif : « La scission du sujet mise en œuvre par le dispositif pénitentiel a donc produit un nouveau sujet qui trouvait sa vérité dans la non-vérité du *moi* pécheur répudié³¹. » La subjectivation se fait par un passage par la déssubjectivation, les deux sont liés. C'est par la création de ce nouveau sujet que l'on nie le *moi*. Ce n'est plus le cas dans les dispositifs contemporains. Dans ces derniers, Agamben montre que le processus de subjectivation et celui de déssubjectivation n'entrent plus en contact :

Mais aujourd'hui, processus de subjectivation et de déssubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale. Dans la non-vérité du sujet, il n'y va plus, en aucune manière, de sa vérité³².

Agamben donne ensuite deux exemples : celui du téléphone portable et celui de la télévision. Avec le téléphone portable, nous n'obtenons pas une nouvelle subjectivité mais un numéro de téléphone. Pour la télévision, en échange de notre déssubjectivation, nous ne recevons qu'un chiffre qui permet de donner l'audimat du programme visionné. Il ne s'agit plus de reformer une subjectivité en devenant le sujet d'un de ces dispositifs, mais bien uniquement de se perdre dans un processus de déssubjectivation.

²⁹ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 32-33.

³⁰ *Ibid.* p. 33.

³¹ *Ibid.* p. 43. Ici Agamben repart des recherches menées par Michel Foucault en matière de dispositif pénitencier dans le but de montrer la différence entre le dispositif dans sa forme ancienne face au dispositif contemporain.

³² *Ibid.* p. 44.

Nous pouvons donc résumer notre définition du dispositif comme un ensemble de mécanismes, de discours et de non-discours, qui poursuit une visée stratégique, qui exerce une force et un pouvoir sur une substance, un être vivant. De cette rencontre entre le dispositif et la substance s'enclenche un processus de subjectivation qui est en lien avec un processus de désobjectivation. Dans nos sociétés contemporaines, les dispositifs ne cessent de se multiplier et les processus de subjectivation ne sont plus en lien étroit avec les processus de désobjectivation, ce qui produit des sujets spectraux passifs face aux dispositifs qui infiltrent entièrement notre quotidien.

1.2 Les dispositifs dans *Jours souterrains*, *Homme sans but* et *Nous pour un moment*

Nous avons fait un tour d'horizon sur ce que pouvait être un dispositif. Il s'agit maintenant de mettre à l'épreuve cette définition dans le contexte des pièces de théâtre d'Arne Lygre. Le but n'étant pas de faire une liste exhaustive des dispositifs mis en place dans les textes. Au contraire, nous nous appuierons sur les éléments qui nous paraîtront les plus pertinents pour alimenter la réflexion dramaturgique autour de l'auteur.

1.2.1 Jours souterrains

L'une des pièces les plus parlante en ce qui concerne la notion de dispositif est *Jours souterrains*. C'est une pièce qui fait intervenir quatre personnages : PETER, FEMME, FILLE et PROPRIÉTAIRE. Ce dernier enlève des personnes, en l'occurrence FEMME, FILLE et PETER, afin de les sauver, c'est du moins ce qu'il semble dire. Les personnages enlevés doivent d'abord rester enfermés dans le bunker où ils sont observés par les personnes au-dessus d'eux. Une fois prêtes, elles peuvent aller dans ce qui semble être un espace souterrain. Pour chaque mois passé dans ce lieu, PROPRIÉTAIRE peint en noir une de leurs extrémités (un des doigts ou un des orteils). Ils sont forcés de rester pour une durée minimale de quatre mois. Une fois ces quatre mois passés, ils peuvent décider de partir mais en contrepartie PROPRIÉTAIRE leur coupe les extrémités qui n'ont pas été peintes, celles qui ne correspondent pas au temps passé dans le souterrain. Le seul moyen de rester indemne est de rester vingt mois. FEMME, au début de la pièce, est déjà là depuis plusieurs mois et semble entièrement accepter sa situation auprès de PROPRIÉTAIRE. FILLE est dans le bunker et vient tout juste d'être enlevée, elle ne semble accepter à aucun moment son enlèvement. Enfin, PETER est enlevé pendant la pièce.

Cet enlèvement va à l'encontre des règles que s'était fixé PROPRIÉTAIRE : ne pas enlever de garçon.

En matière d'espace, il y a un bunker, qui semble se situer sous la scène et est observable par les autres personnages sur scène. Puis il y a la scène qui représente un espace souterrain où vivent les personnages enlevés. Ce souterrain est sur deux étages. On ne connaît pas exactement le contenu de l'espace si ce n'est qu'il y a une piscine et une fenêtre qui donne sur un précipice. Au-dessus de ce lieu clos, le monde. Le monde d'où revient FEMME à la fin de la pièce. C'est un lieu qu'on ne voit pas, lorsque FEMME y est, elle apparaît sur un écran comme dans un interphone (ou bien on peut n'entendre que sa voix. C'est un choix de mise en scène à faire).

Nous avons donc un espace sur plusieurs niveaux. En fonction d'où les personnages se trouvent, cela dit quelque chose de leur statut lors de cette expérience menée par PROPRIÉTAIRE. Le lieu de cette expérience est alors pensé pour changer le comportement des sujets. Il n'hésite pas à employer la violence pour faire changer le comportement des personnages.

FEMME

Propriétaire et Femme s'assoient sur Fille³³.

PROPRIÉTAIRE

Fille ne peut plus bouger.

FILLE

Lâchez-moi, a-t-elle murmuré. Au bout d'un moment.

PROPRIÉTAIRE

Tu veux qu'on reprenne depuis le début ?

FILLE

Oui.

PROPRIÉTAIRE

Tu as eu tort ?

FILLE

J'ai eu tort.

[...]

PROPRIÉTAIRE

Maintenant on va se remettre debout. Toi tu restes couchée sans bouger. Et quand tu te redresses tu nous montres ton visage des jours heureux.

[...]

FEMME

Propriétaire et Femme se remettent debout. Fille se retourne sur le dos et parvient à se remettre en position assise.

FILLE

Fille s'efforce de sourire.

PROPRIÉTAIRE

³³ Les répliques en gras sont appelées « hyper-répliques » par Lygre. Elles font partie de sa dramaturgie et sont des moments où les personnages prennent du recul et parlent d'eux à la troisième personne. Ce sont des moments de distance. Nous les analysons de manière plus approfondie en deuxième partie de notre réflexion.

Ça ne vaut pas le coup. Rester enfermée là-dedans quand tu pourrais être avec nous³⁴.

On peut voir dans cet extrait la force qu'exerce PROPRIÉTAIRE sur FILLE. Il est accompagné de FEMME qui elle-même est probablement passée par là. Il y a véritablement un pouvoir qui est exercé pour modifier le comportement des sujets. Le lieu participe à cela et c'est la raison pour laquelle nous le définissons comme étant un dispositif. Les différents éléments mis en place participent à un réseau ayant pour but de modifier le comportement des personnages. Nous avons des règles imposées par PROPRIÉTAIRE, tel que celle sur le temps nécessaire avant de pouvoir être libre. Nous avons aussi un espace architectural sur plusieurs niveaux qui dessine une forme de hiérarchie : plus on monte et plus on est libre.

La piscine est aussi un dispositif à l'intérieur du dispositif. L'activité physique poussée à son extrême entraîne l'endormissement de la pensée et la mort de la réflexion. PROPRIÉTAIRE pousse FEMME à faire des longueurs jusqu'à l'épuisement afin de modeler plus facilement son comportement.

Nous voyons donc à quel point l'espace, dans sa dimension discursive et non-discursive, est pensé comme un réseau d'éléments qui vise à modifier le comportement des personnages enlevés, qui deviennent alors les sujets de l'expérience de PROPRIÉTAIRE. Ce dernier ne se positionnant jamais comme une personne qui enlève d'autres personnes, mais comme un sauveur.

1.2.2 Homme sans but

Dans *Homme sans but*, un espace se met en place selon ce qui nous semble être un dispositif. Dans cette pièce, nous suivons PETER³⁵ et FRÈRE qui décident de construire une ville au bord d'un fjord acheté à PROPRIÉTAIRE TERRIEN³⁶. PETER fait donc de cette ville la sienne. Nous comprenons au milieu de la pièce (lors de la mort de PETER) que les personnages qui l'entourent, FRÈRE, FILLE et ÉPOUSE³⁷, ne sont pas vraiment son frère, sa

³⁴ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeur, p. 22-25. Version numérique disponible à : <https://www.arche-editeur.com/piece/jours-souterrains-1503>

³⁵ Peter est un personnage à la fois de *Homme sans but* et de *Jours souterrains*. Beaucoup de personnages reviennent chez Lygre mais Peter est le seul avec un prénom qui revient à deux reprises. Les autres personnages nominatifs ne font qu'une apparition.

³⁶ Le terme choisi pour la traduction française publiée est « Propriétaire ». Nous choisirons d'utiliser « Propriétaire terrien » qui est un terme plus proche de la version originale : « Grunneier », différent de « Eier » dans *Jours souterrains*. Nous évitons, ainsi, une répétition inexistante dans le texte norvégien et nous nous retrouvons plus proche du texte pour quand nous devons analyser la nomenclature utilisée chez Lygre.

³⁷ Nous emploierons le terme « Épouse » plutôt que « Femme » dans sa traduction française. Le terme « *kone* » utilisé en norvégien est plus proche de la signification « épouse » que de « femme ». De plus, cela nous permet de différencier le personnage de Femme dans *Jours souterrains* qui, dans la pièce en version originale, est appelée *Kvinne*, ce qui signifie

filles ou son épouse, mais des personnes qui sont rémunérées pour jouer ce rôle dans la ville qu'il a créée. Il y a donc une hiérarchie qui se dessine de type patron et salariés, metteur en scène en comédien. PETER rémunère son entourage afin qu'ils respectent les règles que lui-même impose, comme nous pouvons le voir avec l'extrait suivant.

FILLE

Plus besoin de jouer ton rôle, disait-il.

Mais je devais rester un peu.

Fille enlève sa perruque rousse.

[ÉPOUSE]

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 rousse³⁸.

Il y a donc des règles imposées par PETER qui conditionne le comportement des personnages au point de ne plus savoir qui ils sont vraiment. Lors de l'acte III, FRÈRE présente SŒUR comme sa véritable sœur, mais ÉPOUSE doute de sa véritable identité. On ne sait plus où se situe la vérité et qui de FRÈRE ou de FEMME a raison. De plus, ÉPOUSE ne veut pas arrêter à la mort de PETER, elle retourne voir FRÈRE pour lui demander de continuer avec les règles que PETER avait créées.

En ce qui concerne les autres éléments du dispositif, nous pouvons noter la place de la ville, avec un PETER qui ne laisse rien au hasard jusqu'à l'endroit où il faut placer la première pierre :

PETER

[...]

Ici nous la poserons. La première pierre.

FRÈRE

C'est si important ?

[...]

PETER

C'est important.

Le centre de la ville.

La grande place d'où partiront les rues principales³⁹.

Plus tard, nous avons aussi la discussion sur l'emplacement de l'hôpital (où se déroule l'acte II), emplacement choisi avec attention pour avoir une belle vue.

Pour finir, le dernier acte se passe dans la maison de PETER qui est maintenant décédé. C'est une maison que FRÈRE fait vider afin de pouvoir s'y installer. Il déplace tout ce qu'il y

« femme ». Comme Lygre marque une différence, nous tenons à la respecter. Elle dit autre chose du personnage et permet, encore une fois, d'éviter une répétition induite par la traduction plutôt que par le texte original.

³⁸ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p. 56.

³⁹ *Ibid.* p. 7.

avait dans le jardin afin que chaque habitant de la ville puisse choisir un objet, chacun leur tour, et de ce fait, FRÈRE transforme le jardin en dispositif. Chaque habitant a une minute pour choisir un objet et repartir. Lorsque les règles du dispositif vont changer et qu'il autorise tout le monde à entrer en même temps, le comportement des habitants va en être modifié et va engendrer la mort d'une enfant.

Le dernier point qui nous semble intéressant dans le réseau du dispositif mis en place par PETER dans cette pièce, c'est l'argent. Ce dernier est véritablement une partie de ce dispositif, si ce n'est un dispositif à lui tout seul. Dans la pièce, il est une force, un pouvoir, qui va engendrer un changement de comportement. Nous pouvons le voir avec le fait que les personnages sont rémunérés par PETER. Même PROPRIÉTAIRE TERRIEN devient ASSISTANT et change de nom de personnage⁴⁰. L'argent exerce donc une influence suffisamment importante pour renier son identité première et en prendre une autre.

Pour finir de démontrer l'importance de l'argent comme dispositif, nous avons choisi l'exemple de la fin de l'acte III. ÉPOUSE revient auprès de FRÈRE pour lui demander de continuer comme PETER. Cette scène laisse place à une tentative de viol, mais la seule chose qui importe ÉPOUSE à ce moment-là, ce sont les enveloppes que PETER donnait comme rémunération :

FRÈRE
[...]
Tu n'es... personne.
Désormais.
[ÉPOUSE]
J'ai tout le carton d'enveloppes.
Frère hurle.
FRÈRE
Tu n'es personne⁴¹ !

Le fait qu'ÉPOUSE réponde à la privation d'identité de FRÈRE par « J'ai tout le carton d'enveloppes » montre le lien entre l'identité et l'argent. L'identité d'ÉPOUSE ne tient qu'aux enveloppes qu'elle recevait. Sans elles, elle n'est plus ÉPOUSE et n'a plus d'identité pour la pièce. Son comportement est donc fondamentalement lié à cet argent. FRÈRE aussi était lié ainsi en raison de son statut de légataire universel de PETER. Il ne recevait pas de rémunération mais avait la promesse d'hériter de tout à la mort de PETER. Héritage dont il semble vouloir se débarrasser.

⁴⁰ *Ibid.* p. 24.

⁴¹ *Ibid.* p. 94.

On voit bien que la notion de dispositif est aussi à l'œuvre dans *Homme sans but*. Il s'y déroule le processus de subjectivation que nous retrouvons dans la définition d'Agamben. Les personnages obtiennent une identité propre au dispositif : FRÈRE, ÉPOUSE, FILLE, PROPRIÉTAIRE TERRIEN/ASSISTANT. De ce fait nous sommes obligés de douter de l'identité de SŒUR : fait-elle partie elle aussi du dispositif ? C'était aussi un processus à l'œuvre dans *Jours souterrains*. PROPRIÉTAIRE donne une identité à chacun des personnages qu'il enlève. Il essaye aussi de changer l'identité de PETER en « Garçon », mais le processus de subjectivation ne semble pas opérer pour ce personnage. Il porte le nom de PETER toute la pièce et ne sera jamais assimilé à « Garçon » :

PROPRIÉTAIRE semble lui-même pris dans son propre dispositif. Son identité ne tient qu'à ce qu'il possède. C'est ici que la langue norvégienne entre en jeu pour l'analyse du personnage. PROPRIÉTAIRE TERRIEN (*Grunneier*), de *Homme sans but*, est un propriétaire qui possède quelque chose en particulier : un terrain. Dans *Trilogie de la mémoire*⁴², Lygre emploie à nouveau le terme « *eier* » pour désigner un personnage (et non pour lui donner son nom de personnage). Le terme employé est *huseier*⁴³, qui signifie « propriétaire d'une maison ». La langue norvégienne est une langue qui appelle une forme de précision. Lorsque l'on emploie le terme de *eier*, on précise ce que le propriétaire possède. Le fait que dans *Jours souterrains* Lygre ne précise rien est donc un choix délibéré pour laisser un doute sur ce que possède ce personnage.

FILLE
Propriétaire ?
PROPRIÉTAIRE
Moi.
FILLE
Propriétaire de quoi ?
PROPRIÉTAIRE
De cette maison. De cette pièce. De ces règles.
De toi. Maintenant.
FILLE
Tu n'es pas propriétaire de moi⁴⁴ !

PROPRIÉTAIRE aurait pu dire qu'il était propriétaire du dispositif puisque c'est ce qu'il semble clairement désigner. Seulement, et nous y reviendrons, dans quelle mesure n'est-

⁴² [Notre traduction], Arne LYGRE, *Minnetrilogien*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

⁴³ *Ibid*, p. 4.

⁴⁴ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, *op. cit.*, p. 20-21.

il pas lui-même un sujet de son dispositif ? Dans quelle mesure possède-t-il véritablement quelque chose ?

1.2.3 Nous pour un moment

Pour finir de faire un tour d’horizon des dispositifs mis en place chez Lygre, nous voudrions nous attarder sur la pièce *Nous pour un moment*. Il est indiqué, au début de la pièce, qu’il n’y a que cinq personnages : ÊTRE-HUMAIN⁴⁵, AMI-E, CONNAISSANCE, INCONNU-E, ENNEMI-E⁴⁶. Seulement, cette liste de personnages est plus une liste « d’étiquettes » que Lygre va utiliser à sa guise. La pièce comporte en réalité 18 personnages qui vont se partager à tour de rôle les différentes « étiquettes » proposées par la liste. Chaque scène se centre sur un nouveau personnage autour duquel se déploie alors les autres. Ainsi, lors de la première scène « Maintenant », le personnage central est sous l’identité d’ÊTRE-HUMAIN, alors que dans la deuxième scène intitulée « Un autre être-humain », ÊTRE-HUMAIN est aussi le personnage central, mais il désigne le mari de la première occurrence d’ÊTRE-HUMAIN, mari qui par ailleurs, jusqu’à cette scène, n’était que mentionné et n’était pas encore apparu comme personnage. Les autres étiquettes suivent exactement la même logique : elles sont rabattues à chaque nouvelle scène. Ainsi, AMI de la scène « Un autre être-humain » est un personnage différent d’AMI de la scène « Un autre ami ». De plus, toutes les étiquettes n’apparaissent pas à chaque scène. La seule récurrence, c’est celle d’ENNEMI-E. À chaque scène il y a un personnage qui endosse ce rôle. C’est d’ailleurs ENNEMI qui clôture la pièce par son monologue.

Chaque scène se passe dans un ou plusieurs lieux différents des précédentes scènes, ce qui rend la notion d’espace difficile à appréhender en matière de dispositif. Nous soutenons cependant la thèse que nous nous trouvons également dans un dispositif très puissant dans cette pièce : la relation à l’autre. Les personnages, leurs comportements et identités changeantes se modifient au fur et à mesure des différentes relations décrites dans la pièce. Ils n’existent que dans la relation à l’autre et peuvent changer « d’étiquette » en fonction de la situation. Prenons l’exemple

⁴⁵ Nous utiliserons le terme « Être-humain » pour désigner ce personnage à défaut de sa traduction « Une personne ». Nous considérons que l’écart de la traduction est signifiant et nous préférons être au plus proche du terme norvégien afin d’être au plus proche du sens choisi par l’auteur. Nous savons que *Menneske* est un terme ambigu qui pourrait se traduire par « Personne » (sans l’article que lui attribue la traduction française), cependant Lygre marque une différence entre les termes « *et menneske* » et « *en person* » en page 52 de son tapuscrit.

⁴⁶ Nous enlevons les articles « un-e » mis dans la traduction française. En norvégien, il n’est pas question de l’article contrairement aux personnages de *Moi proche* qui en ont bien un. Une fois de plus cela permet d’éviter une répétition induite par la traduction française en plus d’être au plus proche du choix de Lygre.

d'ENNEMIE dans l'avant dernière scène intitulée « Un autre inconnu ». Celle-ci est méprisante envers ÉTRANGER : « Je te méprise.⁴⁷ ». Puis, elle est douce et inquiète envers sa petite-fille au téléphone : « Donne-nous une chance. Nous pouvons y arriver ensemble. Nous sommes là pour toi⁴⁸. » Elle est ensuite désespérée face à ENNEMI qui la menace de mort : « Je suis une personne, dis-je. Aie pitié de moi, dis-je. Laisse-moi partir, dis-je⁴⁹. »

De plus, les personnages se retrouvent au contact de différents dispositifs réels. Nous avons par exemple l'application de rencontre dans la scène « Un autre ami » ou bien l'hôpital dans la scène « Un autre être-humain ». On retrouve le téléphone dans la scène « Un autre inconnu ». Finalement, cette pièce nous semble dessiner le monde contemporain que décrit Agamben ainsi que sa multitude de dispositifs. On nous offre alors des sujets spectraux victimes de ces multiples processus de subjectivations qui ne sont plus capables de se rencontrer et qui font alors du lien avec l'autre un nouveau dispositif. L'échange avec l'autre ne peut se faire que par un rapport de force en conséquence de leur spectralité et leur impossibilité de se fixer en une identité. La pièce met en scène des sujets spectraux aux identités interchangeables.

Il nous semble alors que se dessine trois types de dispositifs chez Arne Lygre. Le premier est le dispositif qui se rapprocherait le plus de la définition qu'en fait Michel Foucault en analysant le système pénitencier. C'est un dispositif dont la dimension de l'espace a une place prépondérante, que nous retrouvons dans notre brève analyse de *Jours souterrains*, mais aussi dans d'autres pièces comme *L'ombre d'un garçon* dont le dispositif réside dans un système de maison siamoise. Le deuxième type de dispositif relevé, c'est celui établi par le biais de la pièce *Homme sans but*. Il découle en grande partie de l'argent et de l'utilisation qu'en fait PETER. Même si le lieu a une importance, ce n'est plus l'élément central du dispositif comme cela l'était dans *Jours souterrains*. Enfin, le dernier type de dispositif prend place dans la relation à l'autre dans une société contemporaine. On retrouve la notion de sujet spectral propre à Agamben à travers les identités substituables des personnages.

Cette analyse non-exhaustive du dispositif chez Lygre, fait ressortir un élément fondamental de la dramaturgie de Lygre : la dimension théâtrale. Dans *Homme sans but*, les personnages jouent un rôle contre rémunération. Dans *Jours souterrains*, PROPRIÉTAIRE

⁴⁷ Arne LYGRE, *Nous pour un moment. Moi proche*, Trad. du norvégien par Stéphane Braunschweig et Astrid Schenka, Paris, L'Arche Editeurs, 2019, p. 91.

⁴⁸ *Ibid.* p. 91.

⁴⁹ *Ibid.* p. 92.

semble être un auteur/metteur en scène qui met en place un dispositif scénique pour donner une histoire à ses personnages :

PROPRIÉTAIRE

Ici, tu es Fille. Dans cette histoire.

FILLE

Quelle histoire ?

PROPRIÉTAIRE

La mienne.

Mon histoire.

FEMME

Et un peu la mienne, aussi.

FILLE

Et moi ?

PROPRIÉTAIRE

Tu n'as pas encore d'histoire. Tu es là pour moi⁵⁰.

Enfin, dans *Nous pour un moment*, les personnages endossent des étiquettes comme des acteurs un rôle. Chez Lygre, le dispositif crée donc un espace propice à la méta-théâtralité. Un dispositif qui va engendrer un des éléments les plus déterminants de la dramaturgie d'Arne Lygre : la répétition.

2. Le dispositif méta-théâtral.

2.1 Répétition et dispositif.

2.1.1 « *Prøve* » et répétition, deux visions de la création théâtrale

L'acte de création artistique dans le spectacle vivant, et le temps que l'on y consacre est appelé « la période de répétition ». Il y a dans ce terme la symbolique du recommencement. Faire encore et encore une chose pour perfectionner, pour créer. En norvégien, la répétition, ici théâtrale, se dit *prøve*. Ce terme désigne donc la même chose que le terme français, « répétition », mais elle ne tient pas sa signification dans la même symbolique. En norvégien, *prøve* signifie « essayer », « tenter », « épreuve », « examen ». C'est de l'ordre de l'expérience presque scientifique. Il y a l'idée d'expérimentation, de mise à l'épreuve. C'est ce qu'est la répétition pour beaucoup de metteurs en scène : un moyen de frotter ses idées, ses pensées entre un projet et la réalité. C'est dans cette rencontre-là que le metteur en scène met à l'épreuve sa pensée pour créer son projet à l'aide de l'équipe technique et des comédiens. Une idée se constitue dans sa confrontation au réel mais aussi aux autres. Comme le montre Georges Banu

⁵⁰ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit. p. 19-20.

dans son ouvrage *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*⁵¹, l'élaboration des idées, la création du spectacle, passe par l'échange de paroles, par la rencontre entre les différents participants à la création du spectacle.

« Répétition » et *prøve* désignent donc la même chose avec les mêmes implications, mais les termes laissent sous-entendre des subtilités de sens. De plus, le terme français implique un questionnement : qu'est-ce que la répétition ? Est-elle la reproduction à l'identique ? Il semble évident que non. Dans le spectacle vivant, chaque représentation est différente de la précédente, c'est la différence avec le cinéma où à chaque fois que l'on revoit le film, il reste le même, rien n'a changé. Le théâtre implique donc une expérience directe avec la réalité. C'est dans la rencontre avec un public réel qu'il prend tout son sens. Certains metteurs en scène considèrent les premiers passages devant un public encore comme des répétitions. En effet, rajouter la donnée « public » pour la première fois change le spectacle. C'est une nouvelle personne avec qui continuer d'élaborer ses idées.

2.1.2 La répétition théâtrale comme dispositif.

C'est bien cette dimension d'expérimentation, de tâtonnement, d'élaboration de la pensée et de la parole, que l'on retrouve dans les pièces de Lygre. Dans *Puis le silence*⁵², toute la pièce se veut comme une succession de scènes différentes sur des personnages qui analysent ce qu'il se passe sur scène, avec deux modes narratifs. Les personnages communiquent entre eux en rompant la fiction pour échanger autour des actions que les personnages font, comme lors d'une répétition. Cette dimension méta-théâtrale tient beaucoup à l'utilisation de ce que Lygre nomme les « hyper-répliques⁵³ ». Ces moments de distance qui existeront de manière distincte jusqu'à la pièce *Je disparaïs*, puis qui finiront par se fondre dans le reste du texte. Ainsi, dans *Nous pour un moment*, les personnages ont des répliques distanciées tel que « Je dors, et je n'ai pas conscience que celle avec qui je suis marié n'est plus en vie⁵⁴ » et ces répliques ne sont pas mises en valeur visuellement dans le texte. Pour être exact, toutes les répliques semblent être devenues des « hyper-répliques ». Des paroles distanciées sur ce que les personnages font ou disent.

⁵¹ Georges BANU, *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, (Le temps du théâtre). Dans son avant-propos, Georges Banu explique le rapprochement entre *De l'élaboration des idées* de Kleist, et la manière de créer un spectacle. Il faut passer par la parole, par la rencontre avec l'autre, pour créer.

⁵² Arne LYGRE, *Puis le silence*, Trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeurs.

⁵³ Le terme apparaît une seule fois sous la plume de Lygre lors d'un avant-propos dans *Jours souterrains. Hyperreplikkene* en langue originale.

⁵⁴ Arne LYGRE, *Nous pour un moment. Moi proche.*, op. cit., p. 41.

Nous pouvons aller jusqu'à dire que les répétitions théâtrales en elles-mêmes sont des dispositifs. Elles ne poursuivent pas le même but de désubjection que visent les dispositifs contemporains décrit par Agamben, mais elles n'en restent pas moins des dispositifs. Il y a un espace (la salle de répétition) ainsi que des éléments discursifs, le plus souvent amenés par un metteur en scène avec, par exemple, le texte d'une pièce, le projet choisi et les idées, pensées qui en découlent. Il y a aussi des règles qui varient selon la manière de travailler : des répétitions de 10 h à 17 h, ponctualité de mise, par exemple. Tout le monde participe à la répétition, tout le monde connaît son texte lors de la première répétition ou bien personne ne lit la pièce avant de commencer le travail, etc. Même si les règles changent selon les metteurs en scène et parfois les projets, elles n'en existent pas moins. De plus, au fur et à mesure de la création du spectacle, un dispositif scénique va se mettre en place et délimiter un espace de jeu pour les comédiens. En bref, la répétition, l'acte de création d'un spectacle, se retrouve dans un dispositif, recréé d'une certaine manière par la méta-théâtralité évidente des pièces de Lygre.

2.2 Personnages et méta-théâtralité

2.2.1 Des personnages qui improvisent

Comme le dit Anette Therese Pettersen : « C'est presque comme si on entendait le bruit des touches du clavier en arrière-plan, et qu'on voyait le carnet de croquis de Lygre à côté du texte⁵⁵. » Cela implique donc que le personnage semble s'inventer et inventer la pièce dans laquelle il se trouve, et cela au fur et à mesure de ses répliques. C'est du moins le sentiment qui se dégage de l'ensemble des pièces : les personnages semblent improviser au fil de leurs répliques. Ainsi, dans *Jours souterrains*, les personnages reprennent une énumération pour la modifier, la compléter. L'énumération en question concerne ce que possède PROPRIÉTAIRE, elle commence par : « Notre relation. Une maison. Des principes⁵⁶. » Ensuite, elle va légèrement être modifiée : « Notre relation, une maison, des principes, une glace sans tain et un bunker⁵⁷. » Enfin FEMME la reprendra pour en enlever une partie et en ajouter une autre : « Une maison, des principes, une glace sans tain, un bunker et une piscine⁵⁸. »

⁵⁵ Anette Therese PETERSEN, « Homme avec but », in *Outrescène 13*, « Arne Lygre », Paris, Théâtre de la colline, 2011, p. 116.

⁵⁶ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.15.

⁵⁷ *Ibid*, p.16.

⁵⁸ *Ibid*, p.42.

Cette énumération est représentative de plusieurs aspects de la dramaturgie de Lygre. Dans un premier temps, elle participe au principe de répétition langagier sur lequel nous reviendrons. Le deuxième point, c'est l'improvisation des personnages. Ceux-ci peuvent ajouter des éléments à l'espace à n'importe quel moment. PROPRIÉTAIRE, possède la maison et le souterrain, il décrit ce dont il est propriétaire au début de la pièce, puis finit par y ajouter le bunker après que FEMME ait évoqué la glace sans tain. Plus tard, FEMME ajoute une piscine à l'espace. C'est comme si les personnages faisaient des propositions d'improvisations que les autres personnages pouvaient saisir.

Les « deux morts » de PROPRIÉTAIRE sont un autre exemple tiré de la même pièce. Lors de la première mort, tout le monde participe à la description de la scène :

PETER
Peter glisse le fil autour du cou de Propriétaire. Il serre.
PROPRIÉTAIRE
Je lutte ?
FEMME
Bien sûr. Instinctivement⁵⁹.

Ils agissent comme s'ils étaient en répétition et que PROPRIÉTAIRE demandait comment il devait réagir à la situation en tant que comédien. Puis, après cette mort, FEMME va redistribuer la situation et annuler la mort de PROPRIÉTAIRE :

FEMME
Toi tu n'es pas encore là.
PETER
Je suis où ?
FEMME
Tu es encore dans le bunker. Nous, on est dans la pièce au-dessus du bunker. Et propriétaire n'est pas mort.
FILLE
Je suis où ?
FEMME
Couchée par terre.
FILLE
Ici ?
FEMME
Oui⁶⁰.

Elle joue véritablement un rôle de metteuse en scène à ce moment-là. Elle annule l'improvisation de PETER et de FILLE pour réorienter l'histoire. À cet instant, les personnages semblent être dans son histoire et plus dans celle de PROPRIÉTAIRE. La « première

⁵⁹ *Ibid.* p.72.

⁶⁰ *Ibid.* p.76-77.

expérience de la liberté⁶¹ » semble avoir fonctionné sur FEMME et elle prend alors le pouvoir pendant un court temps. La deuxième mort est définitive, elle est plus de l'ordre d'une disparition que d'une véritable mort. Il disparaît à la suite d'une question de FILLE qui ne laisse place qu'à « un silence interminable⁶² ».

2.2.2 Une énonciation distanciée

On voit bien la dimension méta-théâtrale dans *Jours souterrains*. Elle crée une distanciation avec ce qu'il se passe sur scène et crée un sentiment d'étrangeté. Le processus est repris dans toutes les pièces de Lygre. Dans *Nous pour un moment*, toutes les répliques impliquent une distance et en même temps un rapprochement. Cela est dû au fait que les deux temps les plus employés soient le présent et le passé composé. Les deux entretiennent un lien très fort avec « l'ici et maintenant » de l'évènement théâtral. Le premier pour des raisons évidentes, et le passé composé par sa conjugaison de l'auxiliaire au présent. De ce fait, les personnages expriment des évènements qui se passent sur le moment avec un recul qui rend l'énonciation étrange : « C'est la nuit. Je suis assise dehors sur les marches de ta maison. J'y suis assise depuis longtemps. Je t'appelle en criant. Allez, sors à la fin, je te crie⁶³ » dit AMIE à ÊTRE-HUMAIN lors de la scène « Maintenant ». Le personnage décrit ce qu'il fait ici et maintenant. D'une part cela rappelle le théâtre avec la dimension d'immédiateté et de présence, et d'une autre part, cela crée une distance vis-à-vis de l'énonciation. Puisqu'elle dit ce qu'elle fait, le fait-elle ? Cela pose la question de ce qu'il se passe sur scène, interroge la théâtralité, et de ce fait, les personnages.

Dans *Homme sans but*, la dimension méta-théâtrale est indiquée par le fait que les personnages jouent des rôles, mais elle est aussi appuyée par les passages en « hyper-répliques » que nous retrouvons à plusieurs reprises en milieu de chaque scène.

Dans *Maman et moi et les hommes*, la première pièce publiée de Lygre, les références à la méta-théâtralité sont évidentes et assumées par les personnages :

SIGURD
Ici il lui aurait fallu un monologue !
C'était ça qui manquait.
Mais est-ce que quelqu'un y avait pensé ?

⁶¹ *Ibid.* p.15. C'est comme ça que Eier appelle l'expérience qu'il mène avec les autres personnages. De plus, il nomme le lieu (à la même page) « La chambre des expériences ».

⁶² *Ibid.* p.102.

⁶³ Arne LYGRE, *Nous pour un moment. Moi proche, op. cit.*, p.29.

Est-ce qu'on lui avait seulement laissé un peu d'espace pour jouer⁶⁴ ?

Puis plus loin :

LIV

Tu parles tout seul ?

SIGURD

Je... j'improvisais. Juste quelques réflexions.

LIV

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 Lygre⁶⁵.

Ces extraits montrent la place de la méta-théâtralité mais posent aussi la question de la liberté des personnages. En effet, SIGURD réclame un monologue auprès de son créateur et lui en reproche son absence. Peu de temps après, il va obtenir ce monologue suite auquel LIV va lui reprocher de lui voler la vedette auprès de l'auteur qui est cité explicitement. Juste avant cette référence, SIGURD qui réclamait son monologue, car l'instance qui s'en occupe n'y avait pas pensé, avait dit qu'il improvisait. Il en ressort la cruauté de ce semblant de libre arbitre : La pièce est déjà écrite et Lygre joue avec ses personnages. Ils sont pris dans le dispositif de l'écriture et ne peuvent pas échapper à la subjectivité qui leur est imposé ainsi que leur comportement.

3. L'espace-temps dans les pièces de Lygre, une fonction qui assure la répétition

3.1 Un espace de la disparition et de l'absence

3.1.1 Le rôle des didascalies et de la parole dans la création de l'espace

Nous avons déjà traité une partie de la question de l'espace dans notre réflexion sur le dispositif. Cependant, nous n'avons que peu traité le fonctionnement des didascalies. Après *Homme sans but*, les didascalies seront entièrement prises en charge par les « hyper-répliques ». Dans *Je disparaissais* elles sont même mise en exergue par un niveau d'énonciation propre.

⁶⁴ Arne LYGRE, *Maman et moi et les hommes*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.51.

⁶⁵ *Ibid.* p.59.

L'espace et les actions qui y prennent places ne sont alors pris en charge que par la parole des personnages.

Dans *Je disparaïs*, la « didascalie » liminaire ressemble donc à ceci : « Je suis une femme. Je suis seule dans une pièce. Je suis assise sur une chaise⁶⁶. » Cela questionne alors sur cet espace qui se dessine puisqu'il est uniquement pris en charge par la parole. Qu'est-ce qui le rend réel ? tangible ? De plus, ces indications sont très mécaniques. C'est souvent le cas des didascalies, mais comme ici elles sont prises en charge par la parole, cela transparait sur le jeu et le personnage : « Je me lève. Je déplace la chaise près de la fenêtre⁶⁷ », « Je reste silencieuse un moment. Je me lève de ma chaise. Je m'éloigne de la fenêtre⁶⁸. » Elles sont hachées, assez courtes. Elles fonctionnent comme des indications scéniques au point que l'on peut se demander la pertinence de les dire et non pas uniquement de les faire. Seulement, lors de certaines de ces indications c'est toute une dimension narrative qui en émerge : « J'étais faible, s'est-elle répétée plusieurs fois. Je suis forte, dis-je à haute voix⁶⁹. »

Dans *Homme sans but*, nous avons des didascalies plus conventionnelles, elles ne sont pas faites pour être dites et servent seulement au lecteur ou metteur en scène : « Peter et Frère, debout sur un terrain vierge près du fjord⁷⁰. » La didascalie liminaire du premier acte se fait à la troisième personne et indique les personnages présents ainsi que l'espace dans lequel ils se trouvent. Elle remplit la fonction que l'on attend d'une didascalie. On retrouve le même fonctionnement pour le début des deux autres actes avec une indication temporelle en plus, sur le temps écoulé entre les actes : « Dix ans plus tard⁷¹ » pour l'acte II et « Une semaine plus tard⁷² » pour l'acte III.

De plus, les didascalies, précises, méticuleuses, sont aussi répétées à plusieurs reprises, comme « Frère ne répond pas » répète à cinq reprises dans le premier acte puis décliné une fois avec chacun des personnages qui apparaît : PROPRIÉTAIRE TERRIEN, ÉPOUSE et PETER. Enfin, il est répété à dix-sept reprises : « Ils restent un moment silencieux. » Il y a parfois quelques variations pour l'acte I. Cette même didascalie est répétée à quarante-trois reprises pour l'entièreté de la pièce (variations comprises). Malgré les quelques variations du type : « Ils

⁶⁶ Arne LYGRE, *Je disparaïs*, trad. du norvégien par Eloi Recoing, Paris, L'Arche Editeurs, 2011, p.9.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* p.10.

⁶⁹ *Ibid.* p.12.

⁷⁰ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.7.

⁷¹ *Ibid.* p.33.

⁷² *Ibid.* p.67.

restent un instant silencieux », « Frère reste silencieux », « Ils restent un court instant silencieux », la construction reste la même et donne, à la lecture, le sentiment de répéter un élément en boucle. Ce n'est là que la didascalie la plus répétée : il en existe de nombreuses autres qui reviennent à plusieurs reprises, comme celles qui se concentrent sur le regard des personnages. Dans le premier acte, PETER regarde FRÈRE de manière répétée, même quand celui-ci n'est pas inclus dans la conversation. Ces didascalies donnent alors le sentiment d'être pris dans un principe de répétition. Les actions ou déplacements dans l'espace sont récurrents au point d'en être familiers. Cela semble être toujours la même chose.

Ces didascalies sont aussi travaillées pour faire des liens entre les personnages : FRÈRE qui regarde par la fenêtre de la pièce dans laquelle il se trouve dans l'ancienne maison de PETER à l'acte III, renvoie directement à PETER qui regarde à la fenêtre de sa chambre d'hôpital à l'acte II. Elles sont traversées par un système d'écho qui accentue la répétition, rendant les didascalies à la fois familières et étrangères puisque légèrement différentes. L'on peut également penser à la gifle : ÉPOUSE gifle PETER à l'acte II puis FRÈRE fait de même à ÉPOUSE à l'acte III.

Malgré ces (nombreuses) didascalies dans *Homme sans but*, elles ne sont pas les seules parties du texte qui régissent l'espace et l'action. Au contraire, elles ne sont que des outils supplémentaires qui sont le propre du dramaturge et non de ses personnages. Dans *Homme sans but*, PETER occupe une fonction de régisseur. La pièce s'ouvre sur la décision de PETER de construire sa ville :

PETER
Ici.
Ici sera la ville.
FRÈRE
Oui.
PETER
Ici.
FRÈRE
Toute une... ville ?
PETER
Ne recommence pas !
J'ai pris ma décision.
Ici elle sera. La ville.
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 pierre⁷³.

Nous le voyons, PETER crée sa ville dès sa première réplique. Il se positionne comme celui qui crée, celui qui contrôle, jusqu'à la première pierre à poser, pierre dont il porte le nom⁷⁴. Il énonce cela au futur, un futur en devenir alors qu'il ne possède pas encore le terrain. Il n'hésite qu'en ce qui concerne l'emplacement de la pierre et non du devenir de la ville. Quelques répliques plus loin, il décrit en effet une partie de sa ville : tout se fera comme il le décide, tout comme l'emplacement qu'il a choisi pour l'hôpital malgré « certains de [s]es conseillers⁷⁵ » qui lui ont proposés de construire quelque chose de plus prestigieux à la place. PETER décide, organise, régit. À la fin de l'acte I, il décide de changer les règles qu'ASSISTANT et FRÈRE avaient fixés avec lui en matière de couleurs de quartiers, et cela uniquement sur un coup de tête, car ÉPOUSE dit aimer le rouge. Il possède incontestablement le pouvoir sur l'espace qu'il organise autour de lui.

PROPRIÉTAIRE est identique dans *Jours souterrains*, pièce dont les didascalies sont totalement absentes. Il est PROPRIÉTAIRE, celui qui possède. Il possède cette maison avec son souterrain, son bunker, sa glace sans tain, sa piscine, sa fenêtre sur le vide. Il ajoute des éléments uniquement par sa propre parole. *Jours souterrains* est une pièce d'une traite, elle ne possède ni actes, ni scènes. Ce qui amène les changements, c'est la parole. Alors que FILLE semble être à peine sortie du bunker et avoir intégrée le souterrain, PROPRIÉTAIRE annonce qu'elle ne peut pas y retourner, en punition, car il y a déjà un nouvel arrivant : PETER. C'est PROPRIÉTAIRE qui ajoute cet élément par le biais d'un bref échange :

FEMME

Tu la laisses ? Sans la renvoyer dans le bunker ?

PROPRIÉTAIRE

Il n'y a plus de place.

[...]

C'est un garçon que j'ai rencontré hier. Par hasard⁷⁶.

De la même manière, il ajoute la piscine avec un simple « Il y a une piscine ici⁷⁷. » Il a la main mise sur l'espace comme PETER de *Homme sans but* l'a sur la ville qu'il crée. Nous avons donc deux personnages centraux qui se présentent comme démiurges mais tous deux ont un point commun : ils vont disparaître au milieu des pièces. PETER meurt à l'hôpital d'une maladie, et PROPRIÉTAIRE en disparaît mystérieusement après sa première mort annulée. Il

⁷³ *Ibid.* p.7.

⁷⁴ Le prénom Peter vient du latin « *Petros* » traduisible par « pierre » ou « rocher ».

⁷⁵ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.33.

⁷⁶ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.29.

⁷⁷ *Ibid.* p.42.

est considéré comme tué par FILLE, mais rien n'est expliqué. Tous deux sont rattrapés par plus puissant qu'eux : la mort, la disparition. Cette disparition, le manque d'une personne centrale qui donne un sens à l'espace et oriente ce qu'il s'y passe, a alors un impact considérable.

3.1.2 *L'espace des disparus dans Homme sans but, Jours souterrains et Nous pour un moment*

Les espaces de *Jours souterrains* ainsi que de *Homme sans but* deviennent tous deux des espaces de disparus. Ceux qui les contrôlaient ne sont plus, ils deviennent alors, comme nous allons l'explicitier, un espace du retour du passé. Dans *Homme sans but*, le dernier acte se passe dans l'ancienne maison de PETER qui devient celle de FRÈRE. Il essaye de se débarrasser de ce qui appartenait au défunt en donnant l'intégralité de ses objets. C'est le lieu le plus clos de la pièce puisque la fenêtre donne sur le jardin, donc vers un extérieur possédé, qui fait partie de la demeure alors que l'hôpital donne sur la ville et le fjord. C'est un espace fermé qui se resserre autour des personnages. La foule qui va envahir le jardin accentue ce sentiment de claustrophobie dans un espace pourtant vide puisque FRÈRE l'a débarrassé de tous ses objets. Dans ce même espace, FRÈRE va lutter pour ne pas répéter ce que PETER a fait. Cependant, l'on sent bien qu'il prend inévitablement sa place. Il prend sa maison, son héritage, il fait venir SŒUR auprès de lui. Quel est ce personnage ? Sa véritable sœur ou une répétition de ce qui s'est déjà produit avec PETER, qui a d'abord choisi un frère pour sa fausse famille ? Nous sommes véritablement dans un espace du retour du passé avec les règles du défunt qui planent encore sur le lieu. Les personnages peuvent-ils se sortir de cela ?

Dans *Jours souterrains*, PROPRIÉTAIRE disparaît lui aussi. Il laisse PETER et FILLE enfermés seuls dans le souterrain sans aucun moyen de sortir si ce n'est par la fenêtre qui donne sur le précipice. À partir de ce moment-là, même si PROPRIÉTAIRE a disparu, il va rester profondément ancré dans l'espace.

PETER

Tu es là depuis combien de temps ?

FILLE

Fille montre ses doigts et ses orteils

PETER

Une marque noire pour chaque mois, elle disait⁷⁸.

Les règles mises en place par PROPRIÉTAIRE planent encore sur l'espace. Les marques noires qu'il peignait pour « sauver » les orteils et les doigts restent un repère du temps

⁷⁸ *Ibid.* p.129.

qui passe. Les personnages vont aussi avoir des répliques qui font écho à ce que PROPRIÉTAIRE a pu dire et ainsi créer un rapprochement entre eux. Cela va donner le sentiment de revivre une boucle. Après avoir poussé FILLE par la fenêtre, PETER se répète : « Je te donnerai une histoire. Je te donnerai une histoire. Je te donnerai une histoire⁷⁹. » Cela rappelle PROPRIÉTAIRE qui souhaite donner une histoire aux personnages qu'il enlève.

Enfin, dans *Nous pour un moment*, c'est aussi un espace de la disparition. La disparition d'un personnage repère, d'un personnage central, d'un personnage qui donne du sens. Si dans les autres pièces il existe un personnage central qui peut servir, même un temps, de figure de proue, ce n'est pas le cas dans *Nous pour un moment*. Au contraire, nous commençons avec ÊTRE-HUMAIN et cela peut-être n'importe qui. Il n'y a pas de MOI⁸⁰, de PETER, de PROPRIÉTAIRE, d'ELLE⁸¹. Il n'y a qu'un être-humain parmi d'autres. Cette perte de repère donne le sentiment d'avoir des personnages en errance qui ne peuvent se fixer dans l'espace. Des spectres qui traversent un espace vide de sens. La pièce se finit ainsi sur :

[ENNEMI]
[...]
Je marche.
Je marche.
Marcher.
Marcher.
Marcher.⁸²

Le personnage ne semble pas avoir d'autre solution que de marcher encore et encore. La répétition finale donne le sentiment d'une boucle sans fin qui se dépersonnalise pour devenir le sempiternel refrain de tout un chacun. Les scènes d'errance reviennent à plusieurs reprises. La pièce s'ouvre sur le mari d'ÊTRE-HUMAIN parti de la maison. AMI, de la scène intitulée « Un autre [Être-humain] », erre en voiture. INCONNU, de la scène « Un autre inconnu », fait de même. L'espace est vide de sens ou d'une personne centrale signifiante. Alors il n'y a plus qu'à rouler, marcher, dans sa « forme larvée », « spectrale »⁸³.

⁷⁹ *Ibid.* p.144.

⁸⁰ MOI est le personnage central de la pièce *Rien de moi*. C'est aussi celui du personnage principal de la pièce *Je disparaïs* si on se fie à la traduction d'Éloi Recoing. Cependant, en nous basant sur les textes en versions originale, nous préférons utiliser JE pour ce personnage. En norvégien, Lygre emploie le terme *Jeg* dans *Jeg forsvinner* (*Je disparaïs*) différent de *Meg* dans *Ingenting av meg* (*Rien de moi*).

⁸¹ ELLE est le personnage principal de la pièce *Moi proche*.

⁸² Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, *op. cit.*, p.93.

⁸³ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p.44.

Nous voyons que l'espace est le lieu qui enferme les personnages dans la répétition. Que cela se traduise par l'utilisation des indications scéniques, prises en charges par les répliques ou par les didascalies, ou alors à travers une figure de régisseur de l'espace comme avec PETER ou PROPRIÉTAIRE, ou encore avec l'absence d'un personnage central qui engendre une forme d'errance et de ressassement. L'espace dramaturgique entretient un lien fort à la répétition.

Seulement, l'espace n'est pas le seul aux prises avec ces répétitions. Comme le laisse sous-entendre notre dernier point, l'espace prend une dimension temporelle avec la disparition du personnage central : un retour dans le passé et une impossibilité d'en sortir.

3.2 La temporalité chez Lygre, une autre répétition.

3.2.1 Homme sans but : *une répétition qui se resserre*

La dimension temporelle dans la dramaturgie de Lygre est un élément qui participe aussi à la répétition dans laquelle semble se trouver l'écriture. Avant même le premier acte de *Homme sans but*, Lygre nous dit ceci :

La pièce utilise deux perspectives narratives. [...] [Les personnages] interrompent par moments leur discours pour intervenir d'une manière plus distanciée, à la troisième personne. [...] 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. Entre le premier et le deuxième acte il se passe dix ans. Entre les deux actes suivants il se passe une semaine⁸⁴.

Il expose la particularité temporelle de sa pièce. Dans un seul et même acte, il y a un saut temporel toujours marqué par le nombre 20 qui va se resserrer peu à peu de manière décroissante. De la même manière que l'espace se referme sur les personnages, du fjord à la maison d'un mort, la boucle de 20 semble elle aussi se refermer sur eux. De plus, le processus de ces sauts temporels se fait par le système des « hyper-répliques » et donne donc le sentiment que ce sont les personnages qui décident du passage du temps. « Vingt ans plus tard⁸⁵ » dit FRÈRE : il suffit de cette réplique pour que le temps ait avancé. « Et vingt jours plus tard⁸⁶ » pour le deuxième acte et « Vingt minutes plus tard⁸⁷ » pour le dernier acte.

⁸⁴ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.6.

⁸⁵ *Ibid.* p.24.

⁸⁶ *Ibid.* p.54.

⁸⁷ *Ibid.* p.86.

3.2.2 Jours souterrains : *un moyen de posséder*

Dans *Jours souterrains* la temporalité ne semble respecter aucune règle si ce n'est celle que se donne les personnages. Tout d'abord, et nous l'avons vu, PROPRIÉTAIRE compte le temps. Il marque chaque personnage qu'il enlève afin qu'ils portent sur eux le passage du temps. Il le fait en enduisant les extrémités de noir pour chaque mois passé dans le souterrain hors du bunker. Le décompte ne commence qu'à la sortie du bunker, avant il n'y a pas de notion du temps, juste une angoisse, comme le définit FILLE quand elle évoque son souvenir du bunker : « C'est peut-être ça le pire. La perception du temps. Elle se brouille⁸⁸. » C'est aussi la question de l'oubli qui y est associé : « J'ai peut-être oublié. Comment c'était⁸⁹. » Si la notion du temps est perdue, alors il n'y a plus qu'à se rattacher aux marques noires que laisse PROPRIÉTAIRE, ce qui crée une dépendance. Il est le seul qui peut rattacher les autres personnages au passage du temps. Il est le seul à avoir accès à ce savoir. À chaque nouvelle extrémité sauvée, c'est l'expérience d'« une liberté par petits bouts⁹⁰ » qu'il offre.

Pour PROPRIÉTAIRE, cette notion du temps est primordiale. Le temps différencie les personnages : « La différence, c'est le temps. [...] Entre elle et toi. Le temps et la convalescence. Un jour la porte s'ouvrira pour toi aussi⁹¹. » Le temps est ce qui fait la différence entre FEMME qui est maintenant libre et FILLE qui est encore dans le souterrain.

FILLE

Propriétaire lui passe du noir sur un orteil.

PROPRIÉTAIRE

Trois mois.

FEMME

Un temps vide

FILLE

Propriétaire passe encore du noir sur un des orteils de Fille

PROPRIÉTAIRE

Quatre mois.⁹²

Il se passe deux mois complets en cinq répliques uniquement parce que PROPRIÉTAIRE le dit et qu'il enduit de noir les orteils de FILLE. Pendant ce temps, FEMME est à l'extérieur du souterrain, libre, et elle qualifie le temps qui passe à l'extérieur de « vide ». Un temps qui n'est rien et n'a rien une fois la liberté récupérée. Le temps n'est plus un repère une fois que PROPRIÉTAIRE n'est plus là pour lui donner une résonance, une consistance. Il

⁸⁸ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.110.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.* p.15.

⁹¹ *Ibid.* p.84-85.

⁹² *Ibid.* p.98-99.

s'affiche donc véritablement comme un élément dépendant de PROPRIÉTAIRE, quelque chose qu'il possède ou qui lui permet de posséder les autres personnages. Pour FEMME, l'approche de sa liberté est une angoisse. Elle a peur d'être libre et seule à l'extérieur.

Le temps est une chose que l'on possède, une chose nécessaire pour les personnages. PETER qui a été enlevé mais qui n'a jamais rencontré PROPRIÉTAIRE et n'a donc jamais entendu ses principes, met ainsi le temps au centre de ses préoccupations :

FILLE

Moi aussi tu vas me tuer ! il a crié. Plus tard.

PETER

Des mots qui lui ont échappé.

FILLE

Donne-lui du temps, elle se disait.

PETER

Donne-moi du temps, il suppliait.

FILLE

Du temps⁹³.

3.2.3 *Le temps dans Nous pour un moment : le passé qui revient dans le présent*

Dans *Nous pour un moment*, une fois de plus les éléments ne sont plus si évidents. Il n'est pas question de temporalité exacte si ce n'est avec la première scène : « Maintenant », le présent. Les autres scènes n'auront pas des noms en rapport avec la temporalité comme cela peut être le cas dans *Rien de moi* où chaque scène est une référence au temps qui passe avec « Été », « Hiver », « Des jours isolés » ou la scène de clôture : « Maintenant ». *Rien de moi* finit là où *Nous pour un moment* commence. Les scènes sont plus ou moins courtes dans le temps, certaines comme « Un autre [Être-humain] » se passent sur plusieurs semaines, peut-être des mois (nous n'avons pas de données temporelles précises). D'autres comme « Un autre ami » se passent sur une durée plus courte, à priori une journée, même si une fois de plus, les données temporelles précises manquent. Une chose est sûre, les scènes s'ouvrent là où les scènes précédentes se terminent. La temporalité est donc linéaire mais floue.

Une fois de plus, et malgré cette notion de « maintenant », de présent, c'est la prégnance du passé qui marque. La pièce s'ouvre sur ce qu'ÊTRE-HUMAIN a fait : tromper son mari. C'est de cette « faute » que part la pièce. AMIE et ÊTRE-HUMAIN discutent aussi du passé, l'époque où le mari d'ÊTRE-HUMAIN était celui d'AMIE. Dans « Un autre [Être-humain] », ÊTRE-HUMAIN est au chevet de son ex-femme, c'est l'attache à cette histoire passée qui le fait rester. Dans « Un autre ami », AMI en veut à son père et, dans la même scène,

⁹³ *Ibid*, p.118.

CONNAISSANCE rappelle à AMI le mal qui lui a fait. Dans « Une autre connaissance », c'est INCONNUE qui n'arrête pas de penser à la mort de son frère et qui voit en son voisin ce frère défunt. Les personnages semblent tous aux prises avec un passé qui les empêche de vivre pleinement ce présent proposé dès le départ de la pièce, ce « Maintenant ». Le titre norvégien *La deg være* nous invite à cela, à laisser le passé pour se porter au présent. Il peut être traduit par « laisse-toi aller », « laisse-toi faire », « laisse tomber » ou bien « sois toi-même ». Il peut aussi être vu comme une injonction aux personnages à se laisser être.

Nous observons la place du passé dans le présent des pièces, qui passe toujours par la question du deuil. Deuil d'un ou des parents (*L'ombre d'un garçon*, *Moi proche*), deuil d'un enfant (*L'ombre d'un garçon*, *Rien de moi*), deuil d'un monde (*Je disparaissais*), etc. Il est toujours question de la disparition, du manque d'une chose ou d'une personne qui ramène à ce passé, qui jamais ne s'efface. Et ce passé qui revient au présent, c'est la définition de la répétition.

3.2.5 La répétition comme « meurtre du temps » : *L'action ou l'agir*

La répétition, c'est le retour d'une chose passée au présent. Une discordance entre le passé et le présent. André Green nous dit que « la compulsion de répétition est un meurtre du temps⁹⁴. » Il différencie ainsi l'agir et l'action. Pour lui, l'action est du côté d'un acte raisonné, d'un acte qui s'ancre dans le réel. L'acte, c'est ce qui se fait au présent, avec un rapport à l'actuel. L'acte « réalise⁹⁵ » il ancre dans le réel⁹⁶. Au contraire, l'agir c'est ce qui engendre le retour en arrière. L'agir est irrépressible et fait donc partie de la pulsion. C'est ce qu'il se passe quand se produit la compulsion de répétition : c'est l'agir qui prend la place. Ainsi, le passé l'emporte sur le présent, la pulsion de mort sur la pulsion de vie.

Chaque décharge vide momentanément la psyché des tensions conflictuelles qui lui permettraient d'enrichir son organisation, de complexifier son fonctionnement, d'étendre son champ d'activité, de diversifier ses investissements, de varier et nuancer ses réponses⁹⁷.

On le voit, pour André Green, la répétition agit. Elle tue le temps. En effet, la régression qu'entraîne l'agissement pulsionnel n'est qu'un retour au neutre. Il s'agit d'un retour en arrière qui empêche donc une avancée. C'est agir, et donc retourner en arrière sans jamais s'ancre dans le réel, c'est un retour au passé continuels au moment même du présent.

⁹⁴ André GREEN, *Le temps éclaté*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, (Collection Critique), p.96.

⁹⁵ *Ibid*, p.97.

⁹⁶ Réel a pour étymologie le bas latin *realis* qui signifie « relatif aux choses matérielles » lui-même dérivé de *res* qui signifie « chose ». Le réel partage son étymologie avec « rien ». Il nous semble intéressant de le noter. Le rien et le réel ont une filiation commune que nous exploiterons.

⁹⁷ André GREEN, *op. cit.*, p.95.

C'est ce que nous observons chez Lygre où la question de l'action et de l'agir se pose dans sa dramaturgie. Avec les différents niveaux d'énonciation, il nous arrive de nous demander si ce qui est dit est fait ou non. Ce qui est dit avec distance dans les « hyper-répliques » est-il fait sur scène ? Cela marque-t-il un acte ou non ? Les personnages ont tendance à se poser la question. PROPRIÉTAIRE se demande s'il doit enlever FEMME au début de *Jours souterrains* lorsqu'il revit au présent scénique le moment de l'enlèvement. À chaque action il hésite, pris d'un doute, alors c'est FEMME qui lui demande de le faire :

PROPRIÉTAIRE

Tu ne peux quand même pas la suivre, je me dis.

FEMME

Fais-le.

[...]

PROPRIÉTAIRE

Je fais quoi ?

FEMME

Monte dans le bus !

[...]

PROPRIÉTAIRE

Si je reste là, elle disparaîtra pour toujours, je me dis.

FEMME

Ne me laisse pas disparaître⁹⁸ !

On peut remarquer que c'est FEMME qui semble contrôler PROPRIÉTAIRE contrairement à ce que laisse penser la pièce par moment. À plusieurs reprises FEMME se montre comme la régisseuse de la pièce, comme avec la première mort de PROPRIÉTAIRE.

La question de l'agir se retrouve aussi dans *Homme sans but* :

PETER

Il ne rêvait jamais.

FRÈRE

Peter agissait

[...]

PETER

Encore un qui ne rêvait que d'amour.

C'était pour ça qu'il y avait tant de place pour des gens comme lui-même.

Pour des gens qui ne pensaient qu'à créer⁹⁹.

Ici, l'agir est opposé au rêve et donc à l'inaction. Le rêve est de l'ordre du fantasme, du désir. Il faut comprendre ici « agissait » dans le sens de l'acte qu'entend André Green. L'agir est associé à un ancrage dans le réel : la création d'une ville. PETER reproche continuellement à FRÈRE de lui poser des questions, de douter.

⁹⁸ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit. p.11-13.

⁹⁹ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.19.

On retrouve cette question de l'hésitation que nous avons dans *Jours souterrains* en ce qui concerne le premier enlèvement. Cependant, celui de PETER est qualifié de « plus fort que lui », donc de l'ordre de l'agir dans le sens où Green le définit, de l'ordre de la compulsion de répétition et de la pulsion de mort (PETER est d'ailleurs responsable de sa première mort). Enlever PETER est un agissement qui a dépassé PROPRIÉTAIRE, qu'il n'a pas pu réfréner.

Ce doute est aussi présent dans *Nous pour un moment*, avec la dernière scène intitulée « Un autre ennemi ». Le personnage hésite à tuer, à passer à l'acte. Cette hésitation engendre son errance qui clôturera la pièce avec la répétition du verbe « marcher ».

On sent donc bien tout ce que la question de l'action implique sur la temporalité des pièces, et tout cela à cause de la répétition dans laquelle sont pris les personnages.

Nous voyons donc l'espace dramaturgique qui se dessine dans les pièces. Un espace de la répétition induit par un dispositif minutieusement calculé, tout comme l'est la rhétorique de Lygre. Nous avons un espace physique fortement lié à la question de la temporalité, elle-même liée à la question de l'action, le tout à cause du système de répétition. Une répétition qui peut se présenter comme une question méta-théâtrale avec des personnages qui semblent inventer, créer leur monde au fil du texte et donc être en pleine répétition théâtrale. Cependant, il y a aussi une répétition plus destructrice, liée à la pulsion de mort psychanalytique. Comme nous l'avons vu en introduction de cette partie, l'espace dramaturgique n'est pas seulement un espace physique dans lequel va se dérouler la pièce, au contraire, il est aussi, à la manière du dispositif, un espace fait de discours. L'espace dramaturgique est sans aucun doute un dispositif. C'est ce que nous nous sommes appliqués à démontrer. Ainsi, l'espace dramaturgique participe intégralement à proposer un espace de la répétition. Ce qui va maintenant nous intéresser, c'est de travailler la langue, la rhétorique mise en place par Lygre, en détail. Regarder de plus près à quel point les personnages sont prisonniers de cet espace de la répétition qui semble implacablement les entourer.

Partie II – Répétition et langage

Que cela passe par un système de répétition construit autour de figures de styles ou bien par des reprises de matériaux de ses précédentes pièces : il utilise la répétition à foison. Cette dernière est un discours porté sur ses pièces. Dans cette partie, nous allons nous attarder sur les moyens qu'utilise le dramaturge dans l'écriture de ces pièces pour installer la répétition. Nous verrons cela à travers trois grands temps. Le premier temps analysera des procédés littéraires et stylistiques pour voir dans le détail comment Lygre construit la langue à partir de la répétition. Nous verrons ensuite l'économie de moyens dans laquelle il travaille, pour finir sur une analyse de l'énonciation dans ses pièces.

1. Procédés littéraires et stylistiques : un travail dans le détail

1.1 Travail poétique : passage par les figures de style de la répétition.

1.1.1 Les anaphores : une impossibilité d'avancer dans le temps et/ou un système d'écho entre les personnages

Lygre donne une place prépondérante à la répétition dans son œuvre et cela passe par une écriture qui n'hésite pas à user des figures de style qui lui corresponde. Cette surabondance de répétition donne le sentiment de tourner en rond, de ne pas avancer et de rester bloqué sur un élément passé, de la même manière que la répétition spatiale et temporelle. Nous le voyons avec le début de la pièce *Souvenirs de nous*¹⁰⁰ de *Trilogie de la mémoire* :

PAPA
Je suis un homme.
MAMAN
Je suis une femme.
FILS
Je suis un enfant.
PAPA
Je suis père.
MAMAN
Je suis mère.
FILS
Je dors. Je pleure. Je souris. Je ris.
PAPA
J'ai une épouse.

¹⁰⁰ *Minner om oss* [Notre traduction], Arne LYGRE, *Minnetrilogien*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

MAMAN
 J'ai un mari. Je suis amoureuse.
 FILS
 J'ai deux parents.
 PAPA
 Je suis propriétaire d'une maison.
 MAMAN
 Oui. Nous sommes propriétaires d'une maison. [...] ¹⁰¹

Toutes les répliques commencent par le sujet « Je » (*Jeg*) suivi de l'auxiliaire « être » (*er*) ou « avoir » (*har*) dont la différence phonétique, en norvégien, réside dans le « h » qui doit être aspiré dans *har*. La seule rupture qui intervient est la réplique de FILS qui est elle-même une répétition dans sa construction : quatre fois la succession sujet/verbe uniquement. Cette anaphore ¹⁰² donne le sentiment que la pièce a des difficultés à débiter. Nous avons alors l'impression que quelque chose ne s'enclenche pas et que les personnages restent bloqués. Cela est renforcé par le contenu des répliques qui n'apporte aucun élément qui permettrait de situer de manière précise ce qu'il se passe sur scène. Les personnages restent flous et ne donnent aucune particularité sur eux, uniquement des généralités applicables à beaucoup de personnes.

L'anaphore est un procédé récurrent chez Lygre, par exemple dans *Nous pour un moment* :

[AMIE]
 Je pense : Ce n'est pas peu.
 Je pense : Tu es celui en qui j'espère, maintenant.
 Je pense aussi : Si mon mari veut me ravoïr, le jour où il ne sera plus marié, je n'arriverai pas à lui refuser.
 [CONNAISSANCE]
 Je dis : Je crois que nous pouvons durer ¹⁰³.

L'anaphore semble ici avoir une fonction légèrement différente que celle décrite dans *Souvenirs de nous*. En effet, par le fait de rappeler « Je pense », l'anaphore hache la pensée du personnage. Elle la découpe comme si l'idée venait étape par étape. Cela donne le sentiment d'allonger la temporalité, mais pas par un retour au passé, au contraire il y a une avancée temporelle. Ce sentiment d'avancée est dû à la légère variation de la troisième réplique avec l'ajout du terme « aussi ». Par ce biais Lygre prépare à la différence de propos qui va suivre. Les deux premières anaphores parlent de la nouvelle dépendance/relation d'AMIE pour

¹⁰¹ [Notre traduction], Texte original : « PAPPÀ : *Jeg er en mann. MAMMA : Jeg er en kvinne. SØNN : Jeg er et barn. PAPPÀ : Jeg er far. MAMMA : Jeg er mor. SØNN : Jeg sover. Jeg gråter. Jeg smiler. Jeg ler. PAPPÀ : Jeg har en kone. MAMMA : Jeg har en mann. Jeg er forelsket. SØNN : Jeg har to foreldre. PAPPÀ : Jeg er huseier. MAMMA : Ja. Vi er huseiere. », Arne LYGRE, *Minnetrilogien*, « Minner om oss », tapuscrit donné par Arne Lygre, p.4*

¹⁰² « Répétition du même mot en tête des phrases ou des membres de phrase. » Littré. Anaphore. Dans *Dictionnaire Littré*. Consulté le 20/04/2021 sur <https://www.littre.org/definition/anaphore>

¹⁰³ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.23.

CONNAISSANCE, mais la dernière montre qu'AMIE pense toujours à son ancien mari et que c'est lui qui prévaut sur les deux. Cette dernière répétition engendre donc un fossé dans leur relation puisque la réplique suivante propose une relation durable, l'inverse de ce qu'AMIE pense.

Ce système d'anaphore qui concerne les paroles pensées ou dites, est repris à de multiples occasions dans la pièce. Elles servent un but précis : elles permettent de rapprocher les différentes paroles et, par ce rapprochement, de montrer ce qui les sépare d'un point de vue sémantique. C'est aussi une façon de faire valoir un système de contrepoint perpétuel :

[ENNEMI]

Je pense : Elle va y arriver.

[ÊTRE-HUMAIN]

Je n'y arrive pas. Je coule¹⁰⁴.

Cela met en valeur les différences de points de vue. C'est donc un moyen de créer un rapprochement entre les différents personnages en les faisant s'exprimer, par moment, de la même manière. Cela permet de montrer ce qui les éloigne à travers ce système de contrepoint qui peut mettre en lumière, par exemple, la différence dans les pensées et les dires des personnages. Le même système existe aussi par la répétition de « ai-je dit » ou « ai-je pensé » lorsque les répliques que l'on rapporte sont au passé.

Homme sans but commence avec l'anaphore du terme : « Ici ».

PETER

Ici.

Ici sera la ville.

FRÈRE

Oui.

PETER

Ici.

FRÈRE

Toute une... ville ?

PETER

[...]

Ici elle sera. La ville.

[...]

Ici.

Ici nous la poserons. La première pierre.¹⁰⁵

Il y a une insistance sur l'espace. Il y a une évolution dans ce que le terme « ici » désigne. Nous avons un passage du *macro* au *micro* avec d'abord la ville, puis la première pierre. Une fois de plus, il y a une légère variation dans la répétition, cette fois-ci dans ce que la répétition

¹⁰⁴ *Ibid.* p.39.

¹⁰⁵ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.7.

du terme désigne. De plus, la répétition a pour but d'ancrer la pièce dans le réel. Peter martèle « ici » comme s'il posait déjà les pierres qui vont construire sa ville. Ce déplacement dans l'ordre de grandeur montre la minutie de ce personnage qui ne laisse rien au hasard.

1.1.2 La reprise dans *Nous pour un moment* : affirmer ou nier l'identité des personnages

Un autre type de répétition stylistique que Lygre utilise particulièrement est la reprise. Nous entendons par « reprise » la définition qu'en donne Bernard Dupriez : une répétition de la structure : « Nous proposons de donner à ce terme un sens restreint, celui de répétition, non du lexème, mais de son environnement grammatical : forme et fonction (et donc articles, terminaisons, prépositions, conjonctions de subordination, etc)¹⁰⁶. »

Dans *Nous pour un moment*, il y a cette reprise qui revient à chaque scène et qui se fait le fil rouge de la pièce :

[ÊTRE-HUMAIN]
[...]
Je suis [un être-humain] – et je suis vrai.
[AMIE]
Je suis une amie – et je suis haineuse.¹⁰⁷

Cette forme de réplique va revenir avec différentes variations :

[ÊTRE-HUMAIN]
Tu es une amie – et tu es orgueilleuse.
[...]
[INCONNU]
Je suis un inconnu – et je suis impulsif.
[AMI]
Je suis ton nouvel ami – et je vais mourir.
[...]
[ENNEMI]
Tu es une inconnue – et tu es utile.
[...]
[ENNEMI]
Je suis un ennemi – et j'hésite.¹⁰⁸

On le voit dans cette succession d'extraits non-exhaustif, la réplique est reprise à plusieurs occasions et se construit toujours de la même manière. Ce procédé participe lui aussi à créer un rapprochement entre chacun des personnages et, en même temps, c'est un moyen de se démarquer en affirmant une identité. C'est comme ça que commence à chaque fois la

¹⁰⁶ Bernard DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 398.

¹⁰⁷ Arne LYGRE, *Nous pour un moment. Moi proche*, op. cit., p.12.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.16, 67, 81 et 93.

réplique : par l'affirmation de son identité ou de celle de quelqu'un d'autre. Ensuite la réplique est coupée par un « - » (en norvégien cela s'appelle « un trait pour la pensée »), cela marque une forme de détachement, une rupture, un moment pour la pensée. Cela sépare l'affirmation de l'identité d'une particularité qui peut singulariser l'identité en question.

De plus, il existe aussi des reprises qui changent la structure (et s'écartent donc de la définition de Bernard Dupriez) mais qui jouent sur une ressemblance pour faire un système d'écho. Le « J'ai pensé : Je ne suis pas [un être-humain]¹⁰⁹ » d'ENNEMI dans la première scène par exemple. Cela reprend l'anaphore filée que nous avons déjà évoqué, ainsi qu'un écho évident à la structure « Je suis... - et... ». Nous avons l'affirmation d'une identité par le biais de la négation : « Je ne suis pas un être-humain ». C'est une négation forte. « L'étiquette » ENNEMI-E est donnée à des personnages qui nient l'identité des autres. Ils sont l'équivalent de pulsions de morts, ils visent la négation de ceux face à qui ils sont. Dans la première scène, ENNEMI est responsable de l'homicide involontaire d'ÊTRE-HUMAIN. Dans la dernière scène, ENNEMI envisage de tuer un autre personnage. Dans la scène intitulée « Une autre connaissance », ENNEMI utilise INCONNUE à des fins sexuelles sans même prendre en considération une quelconque identité. ENNEMI-E nie les identités des personnages, leur enlève leur statut de sujet pour les amener vers le vide.

Nous retrouvons aussi la réplique « Elle n'est plus [un être-humain]¹¹⁰ » lors de l'ouverture de la deuxième scène qui renvoie directement à la reprise que nous analysons. Nous avons aussi cette forme d'écho dans la scène « Un autre ami » avec :

[ENNEMI]

Je ne suis pas ton ennemi.

[AMI]

Je ne suis pas ton ami¹¹¹.

Cette fois-ci les personnages eux-mêmes nient leur identité dans leur relation à l'autre. C'est un effet qui ne marche probablement qu'à la lecture. Ils disent ne pas être pour l'autre l'identité qu'ils portent. De plus, à la lecture de la pièce, on comprend qu'AMI est le fils d'ENNEMI (uniquement pour cette scène, nous le rappelons, les personnages qui portent l'étiquette changent à chaque scène). Cependant le fait de nier cette identité pour l'autre, de lui refuser cette identité, laisse un vide. Qu'est-ce qui les lie puisque ce n'est pas dit explicitement ? Il ne semble rester que de la place pour une béance.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.34.

¹¹⁰ *Ibid*, p.41.

¹¹¹ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.69.

Nous venons de voir, de manière non-exhaustive, la façon dont Lygre travaille la répétition à l'aide de procédés stylistiques structurants et récurrents dans ses pièces. Il y a aussi tout un système d'écho qui est construit de la part de Lygre. C'est ce que nous venons d'évoquer à l'instant mais que nous allons maintenant approfondir.

1.2 Echos et répétition dans les pièces de Lygre

1.2.1 Dans *Homme sans but* : créer un sentiment de déjà-vu

PETER
Je disparaïs.
[...]
FRÈRE
[...]
Je ne suis... personne.
Désormais.
[...]
FRÈRE
Tu n'es personne¹¹² !

Chacune de ces répliques clôture l'un des trois actes de la pièce. En plus de se faire écho de manière sémantique, la première réplique annonce également le nom d'une autre de ses pièces : *Je disparaïs*. L'écho qui se crée entre chaque fin d'acte porte la question d'une perte identitaire. Au moment où l'on lit la pièce, les répliques nous semblent familières. Elles répondent à d'autres répliques et dépassent même la pièce afin de résonner avec d'autres pièces. La disparition, la perte, est un fil rouge qui traverse chacune des pièces de Lygre et sur lequel nous reviendrons.

Ce système d'écho revient dans chaque pièce et peut fonctionner sur des paroles ou des actions. Dans *Homme sans but*, on retrouve la giflette dans l'acte II et l'acte III. L'une d'ÉPOUSE pour PETER et l'autre de FRÈRE pour FEMME à deux reprises.

Un autre élément est le chuchotement de FRÈRE. Dans l'acte I : « Frère chuchote quelque chose à l'oreille de [Propriétaire terrien]¹¹³. » Ce chuchotement est repris à chaque acte. Dans l'acte II : « Frère s'approche de Fille et lui chuchote quelque chose à l'oreille¹¹⁴. » Puis dans l'acte III « Frère lui chuchote quelque chose à l'oreille¹¹⁵. » Le premier chuchotement est l'élément qui persuade PROPRIÉTAIRE TERRIEN de vendre son terrain à PETER. Le deuxième chuchotement apprend à FILLE que PETER est mourant et le dernier chuchotement

¹¹² Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.31, 66 et 94.

¹¹³ *Ibid.* p.17.

¹¹⁴ *Ibid.* p.43.

¹¹⁵ *Ibid.* p.93.

a lieu lors du viol final. Le premier et le troisième se font écho de manière plus forte : tous deux émergent lors d'un rapport de force. Lors du premier chuchotement, PETER et FRÈRE maintiennent PROPRIÉTAIRE TERRIEN au sol. Lors du dernier, FRÈRE vient d'attacher ÉPOUSE pour la violer. Il y a un rapport presque antithétique entre ce chuchotement et ce qu'il se passe autour. Le chuchotement a quelque chose de doux, il est presque silencieux, inaudible dans la pièce. Pourtant, le premier se fait lors d'un acte de domination, le deuxième engendre le cri de FILLE et le troisième précède le viol et se fait alors qu'ÉPOUSE pleure. Comparé aux événements qui entourent ce chuchotement, il tombe presque dans l'oubli. Pourtant il construit un réseau de signes qui reviennent et qui créent à nouveau un sentiment de déjà-vu. C'est ce qui caractérise le mieux ce système d'écho : des éléments qui sont répétés suffisamment de fois pour que nous nous en rendions compte si nous y sommes attentifs, et en même temps peu de fois par rapports à des éléments plus évidents tels que les anaphores de *Nous pour un moment* ou les « Ils restent un moment silencieux » en didascalies de *Homme sans but*. Lygre crée ainsi un réseau subtil de signes qui créent un sentiment de déjà-vu tout en restant évasif.

1.2.2 Dans Jours souterrains : Rapprocher les personnages pour flouter les identités

C'est le même processus qui va être à l'œuvre dans *Jours souterrains*. Au début de la pièce, FEMME définit la maison où ils se trouvent comme « Une maison loin des autres maisons¹¹⁶. » Plus tard, alors que FILLE et PETER seront seuls dans le souterrain, FILLE dit « Une maison loin des autres maisons¹¹⁷. » Cela implique alors un rapprochement entre le couple de personnages PROPRIÉTAIRE/FEMME et PETER/FILLE. La répétition est là pour créer des parallèles entre les personnages. Le « Je n'y arrive pas !¹¹⁸ » de FEMME fait écho au « J'y arriverai. Seule.¹¹⁹ » de FILLE suivi du « Moi je n'y arriverai pas. Pas seul.¹²⁰ » de PETER. Une fois de plus les personnages sont rapprochés par la répétition pour y voir quelque chose soit qui les relie, soit qui les sépare.

Enfin, l'un des derniers systèmes d'écho que nous aimerions analyser ici est celui qui lie PETER et PROPRIÉTAIRE.

PROPRIÉTAIRE

¹¹⁶ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.6

¹¹⁷ *Ibid.* p.127.

¹¹⁸ *Ibid.* p.44.

¹¹⁹ *Ibid.* p.125

¹²⁰ *Ibid.*

Ici, tu es Fille. Dans cette histoire.
 FILLE
 Quelle histoire ?
 PROPRIÉTAIRE
 La mienne.
 Mon histoire.
 FEMME
 Et un peu la mienne, aussi.
 FILLE
 Et moi ?
 PROPRIÉTAIRE
 Tu n'as pas encore d'histoire. Tu es là pour moi¹²¹.

PROPRIÉTAIRE, comme nous l'avons déjà vu, donne des histoires aux personnages en allant jusqu'à donner une identité à chacun¹²². Il leur donne une histoire qui part de la sienne « La mienne. Mon histoire. » C'est exactement ce qu'essayera de faire PETER avec FILLE par la suite : « Je peux t'en donner une [d'histoire]. J'en ai plusieurs¹²³. » puis :

PETER
 Oui.
 Mon amour. Ma femme. C'est ça ton histoire.
 [...]
 C'est toi que j'aime. Tu es à moi. Je suis ton histoire. Ils l'ont compris¹²⁴.

On voit bien, dans les mots de PETER, que c'est aussi à partir de lui que l'histoire peut être donnée à FILLE. Ce qui importe ce n'est pas de lui donner une histoire singulière mais une histoire où elle serait assimilée à celle de PETER. FILLE refuse cela et, finalement, quand PETER assomme FILLE pour ensuite la pousser par la fenêtre qui donne sur le précipice, il répète sans cesse : « Je te donnerai une histoire. Je te donnerai une histoire. Je te donnerai une histoire¹²⁵. » Cette répétition met en face d'un paradoxe terrible : il répète qu'il va lui donner une histoire alors qu'il vient de mettre fin à son histoire.

Ce parallèle entre PETER et PROPRIÉTAIRE ne s'arrête pas là. Dès le début, PROPRIÉTAIRE dit qu'il n'hésitera pas à couper des doigts et des orteils si Fille souhaite partir avant le temps imparti. PETER dit « Personne ne coupe des doigts et des orteils¹²⁶ », remettant en question les paroles de PROPRIÉTAIRE. Pourtant, à la fin de la pièce, c'est lui qui coupera les doigts de FEMME afin qu'elle lui donne les chiffres qui ouvrent la porte du souterrain. Au moment où FEMME se fait couper les orteils, elle dit : « D'abord un doigt. Puis un autre, puis

¹²¹ *Ibid.* p.19-20.

¹²² Excepté PETER à qui il ne réussit pas à donner une identité malgré sa tentative de le nommer « Garçon ».

¹²³ *Ibid.* p.120.

¹²⁴ *Ibid.* p.125-126.

¹²⁵ *Ibid.* p.144.

¹²⁶ *Ibid.* p.130.

un autre, puis elle ne se rappelait plus rien¹²⁷. » Puis elle rajoute plus loin : « Un coup de ciseaux après l'autre. Un pas après l'autre. Un ami après l'autre¹²⁸. » Le fait de couper les doigts est alors associé aux principes de PROPRIÉTAIRE qui étaient faits pour « reconstruire » les personnes, pour « aider ». Ces répétitions, et le rapprochement entre les deux personnages qu'elles impliquent, engendrent la violence. Une violence qui est mise en parallèle avec les propos que PROPRIÉTAIRE avait. Que ces propos soient vrais ou non, ils étaient associés à des principes, des règles à suivre auxquelles FEMME tenait et qui lui donnaient un sens. Sens qui sera détruit avec ses doigts : « mon histoire est vide » sont ses derniers mots et les derniers mots de la pièce.

Nous avons donc vu l'utilisation de la répétition que fait Lygre dans ses œuvres. Qu'elle soit servie par des procédés précis ou par un système d'écho, la répétition semble être partout et les personnages ne peuvent pas y échapper. Elle sert un système de liens entre les personnages, qui les rapprochent tout en montrant les différences et multiplie les points de vue. Parfois subtile, la répétition donne un sentiment de déjà-vu qui transcende la pièce en elle-même pour fournir des liens entre les différentes œuvres de Lygre. « Je disparaiss¹²⁹ » de PETER de la pièce *Homme sans but* fait écho au « Je disparaiss¹³⁰ » de FILLE dans *Jours souterrains* ainsi qu'au titre de la pièce *Je disparaiss*. De même, l'image de la noyade associée à la dépendance affective entre PROPRIÉTAIRE et FEMME renvoie à la même image dans *Nous pour un moment* dans la scène intitulée « Maintenant » entre ÊTRE-HUMAIN et ENNEMI, où, cette fois-ci, le personnage se noie réellement. Cette noyade renvoie alors à la noyade de la fille de MOI dans *Rien de moi*. Nous n'avons évoqué qu'une petite quantité des répétitions et des échos mis en œuvre par Lygre, il en existe encore de nombreux.

La question que nous allons maintenant nous poser est la suivante : Comment cela est-il mis en œuvre ? Qu'est-ce qui engendre ces multitudes de répétitions, si ce n'est l'écriture de Lygre, que l'on peut envisager comme un dispositif.

¹²⁷ *Ibid.* p.154.

¹²⁸ *Ibid.* p.155.

¹²⁹ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.31.

¹³⁰ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.79.

2. Économie des personnages et de la parole : resserrer l'écriture et créer la répétition

2.1 L'économie des personnages

Dans l'écriture de Lygre semble agir un principe d'économie. L'élément le plus visible à la lecture de ses œuvres, c'est le nom des personnages. Comme nous l'avons déjà vu, il y a deux PETER. L'un dans *Homme sans but* et l'autre dans *Jours souterrains*. Même chose pour FRÈRE que l'on retrouve dans *Puis le silence* et *Homme sans but*. FEMME¹³¹ se retrouve dans les pièces *Jours souterrains* et *Trilogie de la mémoire*, ainsi qu'une légère variante dans *Je disparaïs* avec UNE FEMME ÉTRANGÈRE¹³². Il y a une forme d'économie dans la reprise des personnages que Lygre a déjà utilisés. Il est important de noter que si FILLE de *Jours souterrains* semble être une reprise de FILLE de *Homme sans but*, cela est uniquement dû à la langue française. La traduction est correcte, mais les mots en norvégiens sont distincts. Le premier *JENTE* signifie la fille en opposition au garçon. Le deuxième terme est *DATTER* et signifie « fille » dans le sens « enfant de... ».

De plus, on sent bien qu'il y a une économie aussi dans le choix de certains noms de personnages, FRÈRE pour n'en citer qu'un. Il n'y a pas d'article défini ou indéfini ni même de déterminant possessif. Cette étiquette peut désigner n'importe quel frère. Nous avons aussi des pronoms personnels tel que MOI, IL¹³³ ou ELLE qui laissent donc un flou persistant sur ceux qu'ils désignent si ce n'est, pour les deux derniers, une information sur le genre des personnages.

Nous pouvons aussi remarquer que les noms des personnages de *Moi proche* sont dans l'économie par rapport à ceux de *Nous pour un moment*. Dans *Moi proche* nous retrouvons des personnages que nous avons dans *Nous pour un moment* tel qu'AMI ou INCONNU mais un article indéfini est ajouté à ces personnages : UN AMI, UN INCONNU. Nous remarquons cependant que même si l'article définit un peu plus le personnage (ce n'est plus une catégorie générale mais une personne dans cette catégorie), la définition reste peu précise. Nous

¹³¹ Nous rappelons que, pour nous, il n'y a pas de reprise dans *Homme sans but* de ce personnage. La reprise est induite par la traduction française et non par le texte d'origine.

¹³² [Notre traduction], la traduction publiée proposée par Éloi Recoing traduit « *En fremmed kvinne* » par « Un étrangère ». Comme nous travaillons sur la répétition, nous retraduisons le personnage pour faire transparaître l'élément répété dans l'écriture de Lygre.

¹³³ [Notre traduction]. Personnage de *Rien de moi* traduit par Stéphane Braunschweig et Astrid Schenka en « Lui ». Le texte norvégien donne cependant le terme « *Han* » et nous préférons donc « Il ».

observons aussi que la traduction française crée une répétition là où il n'y en pas dans le texte de Lygre. En effet, Stéphane Braunschweig et Astrid Schenka traduisent les personnages de *La deg være* par « Une personne », « Un-e ami-e », « Un-e inconnu-e¹³⁴ », cependant dans le texte original il n'y a aucun article pour ces personnages : FREMMED, VENN¹³⁵. En ajoutant un article, les traducteurs créent une répétition exacte avec les personnages de *Moi proche* qui n'existe pas dans les textes en norvégien. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous nous sommes appuyés sur les textes en version originale pour nos recherches.

Nous voyons donc le principe d'économie à l'œuvre dans le choix des noms des personnages chez Lygre. Cela crée un nom de personnage flou, qui peut représenter n'importe quel frère ou n'importe quel inconnu. Il en va de même pour les personnages MOI ou ELLE.

Il existe aussi des personnages avec des noms, des personnages dont l'identité n'est pas « floue », qui ont une identité précisée à partir d'un prénom. PETER est à deux reprises ce point d'ancrage. NIKOLAI, LIV, SIGURD¹³⁶ l'ont été avant lui. Ces personnages se sont de plus en plus effacés à mesure que Lygre écrit, ne laissant que des catégories plus ou moins vastes comme nomenclature. Dans *Je disparaïs*, les personnages sont précis mais uniquement par leur lien à JE¹³⁷ : MON AMIE, LA FILLE DE MON AMIE, MON MARI. Cette précision naît du déterminant possessif. Cependant, le point de ralliement de ces personnages, c'est-à-dire JE, reste un personnage flou. Ce flou engendre un questionnement sur ce que ce JE peut représenter. Il peut être vu comme la place à la subjectivité qui échappe à un système totalitaire. De part cette hésitation et les interprétations possibles du personnage de JE, les autres personnages perdent de leur consistance.

Enfin, un autre exemple concerne *Maman et moi et les hommes*. Cette fois-ci, Lygre crée une économie dans le nombre de comédiens qui doivent jouer les personnages : « La pièce peut être mise en scène avec l'aide de trois comédiens, deux femmes et un homme, comme indiqué dans la liste des rôles¹³⁸. » Lygre propose même une répétition des rôles dans la liste des personnages :

¹³⁴ Les traducteurs se voient obligés de mettre de l'écriture inclusive puisqu'en norvégien les termes donnés peuvent à la fois désigner un homme comme une femme. Comme les termes vont tour à tour être portés par des personnages masculins et féminins, les traducteurs le spécifient par le biais de l'écriture inclusive.

¹³⁵ Arne LYGRE, *La deg være*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

¹³⁶ Nikolai est un personnage de *Brått evig* tandis que Liv et Sigurd sont des personnages de *Maman et moi et les hommes*.

¹³⁷ Le texte norvégien utilise JEG et non MEG comme c'est le cas pour le personnage de MOI dans *Rien de moi*. Nous traduisons donc le nom du personnage par JE. JE est donc le personnage de *Je disparaïs* et MOI celui de *Rien de moi*.

¹³⁸ [Notre traduction]. Texte original : « Skuespillet kan settes opp ved hjelp av tre skuespillere, to kvinner og en

Liv	Enfant unique
Gundrun	Mère de Liv
Gundrun	Fille de Liv
Sigurd	Père de Liv
Sigurd	Mari de Liv
Sigurd	Envahisseur ¹³⁹

La formation même de cette liste propose donc une économie de comédiens. Cela peut participer à la fois à un flou sur les identités des personnages, mais aussi à une forme de répétition. Si la comédienne qui joue la mère de Liv joue aussi sa fille alors il y a un retour de la mère à travers l'enfant. De la même manière, si le père de Liv est joué par le même comédien que le mari de Liv, alors le même procédé prend forme. Cette proposition de Lygre est une proposition de sens pour la pièce, un sens en lien avec la répétition que l'on peut qualifier de transgénérationnel.

L'économie à l'œuvre dans la nomenclature des personnages engendre à la fois un flou dans leur identité et une répétition dans la reprise de certains noms. Une fois de plus, ce dernier élément permet de créer une résonance entre les différentes pièces. Ce principe d'économie des mots ne s'arrête pas à la nomenclature et rejoint aussi la question du vocabulaire dans l'écriture de la pièce.

2.2 Faire advenir l'aporie de la langue, de la pensée et de l'identité singulière.

2.2.1 La précision et le flou : un paradoxe qui habite la langue de Lygre.

Arne Lygre n'emploie que très peu de vocabulaire pour écrire ses pièces ce qui participe à la répétition. De ce fait, certains termes reviennent souvent. Cependant, cette économie de vocabulaire n'est pas synonyme d'un vocabulaire pauvre. Il utilise au contraire un vocabulaire précis propre à la langue norvégienne. Ainsi, quand Peter décrit la ville qu'il va créer, il emploie des termes spécifiques : « *Grunnsteinen*. », « *strandpromenaden* »¹⁴⁰. Ce sont des termes concis que la traduction française traduit par des approximations : « La première pierre » et

mann, slik det er antydnet i rollelisten. » Arne LYGRE, *Mamma og meg og menn*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, p.3.

¹³⁹ [Notre traduction], Texte original : « Liv/Enebarn, Gundrun/Livs Mor/Livs Datter, Sigurd/Livs Far/Livs ektemann/Inntrenger », *Ibid.*

¹⁴⁰ Les termes signifient « Pierre angulaire » et « la promenade » (dans le sens « lieu aménagé dans une ville pour les promeneurs »). Arne LYGRE, *Mann uten hensikt*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, p.5 et 6.

« boulevard du front de mer »¹⁴¹. Lygre ne cherche pas à créer du flou à travers un surplus de vocabulaire mais plutôt par le biais de termes choisis avec rigueur.

C'est aussi ce procédé que l'on observe avec l'utilisation des termes *Eier*, *Grunneier* et *huseier*. Il y a une précision de la langue de Lygre qui implique de la rigueur dans les termes employés. L'imprécision, lorsqu'elle est présente, est voulue. Lorsque l'auteur nomme son personnage PROPRIÉTAIRE dans *Jours souterrains* il fait délibérément le choix de ne pas préciser ce qu'il possède. La pièce pose la question dès son ouverture :

PROPRIÉTAIRE

Une pièce vide. Une espèce de souterrain. Pas de fenêtres. Un homme.

Moi.

Je n'ai rien. Je ne suis rien¹⁴².

Tout de suite, le fait qu'il n'ait rien est associé à son identité : s'il n'a rien, alors il n'est rien : Il n'est pas PROPRIÉTAIRE. De plus, l'économie se joue aussi dans la concision de l'écriture. Chaque idée est une phrase et pas plus, seulement des phrases simples. Nous sommes toujours dans la précision des mots. C'est un procédé caractéristique de l'écriture de Lygre. Par cette entrée en matière, PROPRIÉTAIRE remet immédiatement en question son identité de personnage. L'espace va ensuite se créer par la parole : « Ou alors. Il y a toi¹⁴³. » Par cette réplique, PROPRIÉTAIRE fait advenir Femme sur scène. Elle quitte l'espace des « hyper-répliques » pour parler sur le même plan énonciatif que lui.

2.2.2 L'économie des mots : un moyen d'assimiler les identités.

Cette économie de vocabulaire n'est pas sans rappeler la question des langues dans les dictatures. Le manque de vocabulaire implique une précision mais fait disparaître la nuance. Victor Klemperer analyse ce phénomène dans son ouvrage *LTI la langue du IIIe Reich*¹⁴⁴, et explique comment un état totalitaire peut modifier la pensée en contrôlant le langage. Cela passe par la disparition de certains mots de vocabulaire et par la création de nouveaux. Le but étant de créer une aporie dans la langue, empêchant ainsi la formulation de nuances dans la pensée.

¹⁴¹ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.7 et 8.

¹⁴² Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.4.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Trad. de l'allemand et annoté par Elisabeth Guillot, Paris, Pocket, 1998, (Agora 202).

L'exemple de la LTI est pris par Clotilde Leguil dans « *Je* ». *Une traversée des identités*¹⁴⁵ pour expliquer, dans son premier chapitre : « L'identité totale contre "Je". Premier danger », l'importance de ce mécanisme dans les régimes totalitaires et le danger qu'encourt le « Je » dans ce dispositif. C'est un des enjeux que l'on retrouve chez Arne Lygre. Les personnages parlent tous la même langue et partagent la même portion réduite de vocabulaire. Un vocabulaire qui semble essayer d'empêcher la nuance et d'annihiler le doute. Ces échos qui se forment à travers les répliques de chacun des personnages sont dus à cette économie de vocabulaire. Cela engendre alors ces liens entre les différents personnages que nous avons évoqués. Nous le rappelons, ces liens forment soit un rapprochement, soit une déviation. Soit leur identité semble converger, soit les personnages semblent tenter de s'affirmer à l'inverse de cette identité. Comme nous l'avons vu, FILLE dans *Jours souterrains* ne cesse de répéter « J'y arriverai » face à PETER et FEMME qui disent la même phrase, mais à la négation. Cette économie de vocabulaire tente d'imposer une identité commune ne laissant que peu de place à l'affirmation d'un « Je ».

Le « Je » n'est pas absent et il tente de lutter pour s'imposer. La reprise constante de la réplique de type « Je suis... - et... » par les personnages de *Nous pour un moment* montre cette tentative de s'affirmer comme une identité unique. Seulement, le fait même de reprendre la construction de la réplique montre à quel point cette tentative est vaine de par la répétition, et donc de par le retour en arrière constant qu'elle implique.

Nous voyons aussi la place de cette « identité totale » dans *Homme sans but*. PETER paye son entourage pour être sa famille, tout comme PROPRIÉTAIRE enlève les personnages et leur donne une nouvelle identité pour qu'ils fassent partie de son histoire. C'est ce contre quoi FILLE s'insurge dans *Jours souterrains* : « Tu voudrais que je sois comme elle. Moi à ton image. Moi sans rien à moi¹⁴⁶. » Elle refuse de se laisser absorber dans une identité totale. Cette tentative d'assimilation à une identité totale fixée autour de PROPRIÉTAIRE passe par la répétition comme une forme d'apprentissage, le tout associé au langage :

PROPRIÉTAIRE
Tu veux qu'on reprenne depuis le début ?
FILLE
Oui.
PROPRIÉTAIRE
Tu as eu tort ?
FILLE

¹⁴⁵ Clotilde LEGUIL, « *Je* », *Une traversée des identités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

¹⁴⁶ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.85.

J'ai eu tort.
 PROPRIÉTAIRE
 Qu'est-ce que tu dis ?
 FILLE
 J'ai eu tort, je dis.
 PROPRIÉTAIRE
 Maintenant on va se remettre debout. Toi tu restes couchée sans bouger. Et quand tu te redresses tu nous montres ton visage des jours heureux.
 FILLE
 Mon putain de visage des jours heureux est en miettes¹⁴⁷.

PROPRIÉTAIRE demande à FILLE de répéter, par l'affirmative, sa question. Il la force à prendre ses mots. Plus tard dans la pièce, elle reprend d'elle-même les mots de PROPRIÉTAIRE.

Nous voyons donc que l'économie dans les mots participe à l'élaboration d'un dispositif ayant pour but d'empêcher l'affirmation du « Je ». Ce système se noue autour d'un partage restreint de mots qui va donner la langue des personnages et qui les amène inévitablement à employer des groupes de mots qui ont déjà été dits. Cela ne laisse la place que pour un « Nous » où la distinction entre chacune des identités personnelles devient de plus en plus compliquée, voire impossible. Tout ceci ne passe pas par la disparition du pronom personnel « Je ». Bien au contraire, celui-ci a une place importante dans le texte et tente d'affirmer son identité à travers l'énonciation particulière mise en place par Arne Lygre.

3. L'énonciation dans les pièces de Lygre

L'énonciation, c'est « l'acte d'énoncer, de produire un ensemble de signes linguistiques¹⁴⁸. » C'est produire un discours, un acte de langage, un acte produit par un locuteur à l'attention d'un destinataire. Ces deux instances peuvent être une seule et même personne (lorsque l'on se parle à soi-même). Dupriez relève sept pôles possibles qui peuvent orienter l'énonciation :

[...]le locuteur(1), le contact(2), le destinataire(3), la situation(4), le contenu du message ou énoncé(5), la langue utilisée(6) et la forme esthétique donnée au message(7).¹⁴⁹

Sur ces sept pôles, trois sont fréquemment associés à un énoncé dans le cadre du théâtre : le locuteur, le contact et le destinataire.

¹⁴⁷ *Ibid.* p.22-23.

¹⁴⁸ Bernard DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, op. cit., p.182

¹⁴⁹ *Ibid.*

Dans le premier cas, nous sommes dans la configuration d'une énonciation centrée sur le locuteur et donc, le plus souvent, sur une dimension émotive. Le monologue remplit très bien ces conditions dans le cadre d'une énonciation au théâtre. Dans les deuxièmes et troisièmes pôles, nous sommes dans le cas d'un dialogue, donc d'une fonction d'échange avec un destinataire direct. Cependant, par l'utilisation des « hyper-répliques » notamment, Lygre en appelle au pôle intitulé « le contenu du message ou énoncé » par Dupriez. C'est une fonction référentielle que l'on trouve plus particulièrement dans le récit, une « action située hors du présent du destinataire¹⁵⁰ ». Cela fait inévitablement penser au principe « d'étrangéisation » (entfremdung) épique de Brecht, dont Lygre ne nie d'ailleurs pas l'influence, qui sert à créer une césure, une distance entre le lecteur/spectateur et l'action. Nous y reviendrons, mais avant cela nous allons nous consacrer à une analyse de ces « hyper-répliques » pour en comprendre l'utilisation et le but.

3.1 Les « hyper-répliques », la fragmentation de l'énonciation chez Lygre.

3.1.1 Les « hyper-répliques » distinctes du dialogue, de *Maman et moi et les hommes* à *Je disparaïs*

Comme nous l'avons déjà évoqué, « hyper-réplique » est un terme que Lygre emploie pour définir les répliques qu'il met en valeur visuellement par l'utilisation du gras dans la pièce *Jours souterrains* :

La pièce est écrite selon deux perspectives narratives différentes. Les personnages s'expriment sur deux modes : ils délaissent parfois leur langage scénique habituel pour parler d'une façon plus distanciée, à la troisième personne. Dans ces hyper-répliques ils semblent regarder leur propre moi de l'extérieur, tout en entretenant une sorte de dialogue avec les autres personnages. Dans le texte, ces répliques apparaissent en caractères gras¹⁵¹.

Arne Lygre n'utilise le terme exact d'« hyper-réplique » que dans l'avant-propos de cette pièce. Cependant, c'est un principe plus ancien que l'on retrouve déjà dans sa première pièce *Maman et moi et les hommes* et que nous retrouverons aussi dans les pièces qui suivent l'écriture de *Jours souterrains*, dont la plus directe : *Je disparaïs*.

Dans *Maman et moi et les hommes*, Lygre ne différencie pas ce que nous continuerons d'appeler les « hyper-répliques » dans le corps du texte. Il nous dit ceci :

[...] 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

¹⁵⁰ Ibid. p.183.

¹⁵¹ Ibid. p.3.

personnages semblent se regarder à une certaine distance, puisqu'ils parlent d'eux-mêmes à la troisième personne¹⁵².

Ce sont donc les monologues qui font office d'« hyper-répliques ». Nous le voyons, leur fonctionnement est le même : l'utilisation de la troisième personne pour une parole distanciée. Le même discours est tenu pour *Éternité soudaine*¹⁵³ et se base donc sur l'utilisation des monologues. C'est à partir de *L'ombre d'un garçon* que la distinction se fait dans le texte (à ce moment-là en italique dans la traduction française et souligné dans le texte norvégien) et qu'elle est le plus proche de ce que Lygre nomme les « hyper-répliques ». Même si l'« hyper-réplique » implique une forme de regard intérieur et se rapproche donc du monologue, ce n'est plus le cas à partir de *L'ombre d'un garçon* puisque les personnages peuvent communiquer lorsqu'ils sont en « hyper-répliques ».

Ce fonctionnement va continuer pour les pièces qui suivront. Dans *Je disparaïs*, c'est trois niveaux textuels qui sont proposés : « 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 mention¹⁵⁴. » Trois énonciations différentes sont proposées et divergent des hyper-répliques. Il n'est pas question de la troisième personne du singulier. À chaque niveau de texte, c'est JE qui parle. Une forme de didascalie à la première personne puis les deux niveaux de réplique des personnages qui est l'équivalent de leur propre identité ainsi que d'un personnage joué.

Enfin, à partir de *Rien de moi*, il n'y a plus qu'un seul niveau d'énonciation visible et Lygre ne donne plus d'avant-propos pour expliquer son énonciation. Cela semble lissé.

3.1.2 L'énonciation sans hyper-répliques à partir de Rien de moi

À partir de *Rien de moi* cette double (voir triple avec *Je disparaïs*) énonciation disparaît. S'il semble au premier abord que la fiction reprend donc toute sa place, cela n'est pas exact. Lygre travaille les deux niveaux d'énonciation qu'il a toujours travaillés, dans le même corps de texte. Ainsi, dans *Nous pour un moment*, nous avons des passages qui semblent suivre la fiction entre différents personnages qui communiquent sur un plan énonciatif attendu au théâtre :

[AMIE]
[...]
Je t'ai haïe
[ÊTRE-HUMAIN]

¹⁵² Arne LYGRE, *Maman et moi et les hommes*, op. cit., p.10.

¹⁵³ [Notre traduction], Arne LYGRE, *Brått evig*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

¹⁵⁴ Arne LYGRE, *Je disparaïs*, trad. du norvégien par Eloi Recoing, Paris, L'Arche Editeurs, 2011, p.8.

Oui.
 [AMIE]
 Qu'as-tu pensé de moi ?
 [ÊTRE-HUMAIN]
 La première chose que j'ai pensée ? Ce qui m'est directement venu en tête en te voyant assise à côté de lui ?
 [AMIE]
 Oui¹⁵⁵ ?

Puis, sur le même plan que ces dialogues, à l'intérieur même de ces échanges, il y a des répliques qui créent de la distance. Cette distance est produite par le choix des mots uniquement, rien ne change pour le reste :

[ÊTRE-HUMAIN]
 Je suis une personne – et je suis vraie.
 [AMIE]
 Je suis une amie – et je suis haineuse¹⁵⁶.

Nous retrouvons la première personne, les répliques sont au présent, mais une distance se crée. Les personnages parlent d'eux avec détachement. De la même manière quand AMIE dit « Je dis : C'est fini. Je dis : Je suis seule¹⁵⁷ » le même processus est en action. Une volonté de distanciation qui n'est plus marquée par un changement d'énonciation flagrant.

3.2 La dimension épique des pièces de Lygre

3.2.1 L'épiscisation de la dramaturgie Lygréene

Nous le voyons, cette énonciation particulière n'est rien d'autre que ce que Brecht théorise comme l'épiscisation du théâtre. Comme le formule si bien l'article « Epique/Episcisation¹⁵⁸ » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, un « je de la narration est nécessaire¹⁵⁹ » et ce « « sujet épique » renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration¹⁶⁰ ». De plus, l'auteur doit trouver son porte-voix, un porte-parole et en faire ce narrateur épique : « Ne pouvant s'incarner sous la forme d'un personnage, il trouve sa solution dans la figure¹⁶¹ ». La quasi-totalité des personnages de Lygre sont des figures. FRÈRE, FEMME, FILLE, MOI, sont tous autant des étiquettes, des figures. Ainsi, tous ces personnages peuvent se faire les porte-voix de cette épiscisation. Même les personnages qui semblent

¹⁵⁵ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.13.

¹⁵⁶ *Ibid.* p.12.

¹⁵⁷ *Ibid.* p.29.

¹⁵⁸ J-P SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p.73.

¹⁵⁹ *Ibid.* p.74

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.* p.75.

échapper à ce système de figure tel que PETER, TOM, SIGURD, LIV, sont quand même pris dans le système d'« hyper-réplique » et l'alimente. Ils font donc partie des porte-voix. De plus, ce « je de la narration » apparaît dans *Je disparaissais* avec cette triple énonciation uniquement dite à la première personne, Lygre quitte donc la troisième personne qui était le propre de l'« hyper-réplique ».

L'auteur tâtonne, il expérimente. Les « hyper-répliques » de *Homme sans but* sont au passé, elles expriment ce qui s'est produit pendant le laps de temps qu'elles couvrent. Elles se détachent du présent où se joue l'action pour créer l'interrogation, la réflexion sur les événements :

PETER
La première fois qu'il leur a parlé d'elle, ils ne l'ont pas cru.
 FRÈRE
Une femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?
 PETER
Ex-femme.
 ASSISTANT
Une ex-femme que Peter n'avait jamais mentionnée ?
 FRÈRE
À quelle époque ?
 ÉPOUSE
Ils avaient vécu ensemble à une époque où Peter et Frère ne se voyaient pas¹⁶².

Les « hyper-répliques » de *Jours souterrains*, au contraire, sont au présent. Elles se produisent sur le moment et ne se différencient de l'action que par l'utilisation de la troisième personne qui crée la distance :

FEMME
Une glace sans tain, encastrée dans le sol.
 PROPRIÉTAIRE
Propriétaire et Femme s'approchent de la glace et contemplent la pièce en-dessous.
 FEMME
Le bunker¹⁶³.

Les « hyper-répliques » sont purement factuelles : les personnages décrivent leurs actions. Ils les posent en regard et par cette distance les interrogent. Ces « hyper-répliques » ne laissent pas de place à la subjectivité, c'est un point de vue unique et collectif qui n'exprime que des faits. Ce n'est pas le cas dans *Homme sans but*, nous l'avons vu. Nous avons accès aux pensées et aux dires des personnages. Malgré tout, la troisième personne donne donc un accès à la subjectivité, avec distance, de chacun des personnages.

¹⁶² Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.26.

¹⁶³ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.15-16.

C'est aussi le cas dans les différents niveaux d'énonciation de *Je disparaïs*. Les trois niveaux se font à la première personne ce qui produit une plongée dans la subjectivité du personnage. Les trois niveaux d'énonciations de *Je disparaïs* sont les suivants : un premier niveau où JE communique avec les autres personnages. C'est le niveau de l'action, le moment où se déroule la fiction. Il y a ensuite une forme de didascalie à la première personne, didascalies dites par JE. Puis le dernier niveau qui est celui de l'autre personne, celle que JE imagine et qui se fait aussi à la première personne :

[JE]

[...]

J'ai, moi aussi, une pièce. Ce n'est pas la seule chose que j'ai, elle n'est pas si petite et personne n'a verrouillé la porte.

Elle se lève. Je suis seule, dit-elle. C'est ma force, dit-elle.

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 sienne.

Ils ne peuvent détruire que moi.

Je renoncerai quand ce ne sera plus supportable. Pas avant.

J'ai eu un enfant. Si je l'avais encore, je ne serais pas aussi forte¹⁶⁴.

Cette superposition de la triple énonciation qui est portée uniquement par une seule personne, MOI, fragmente son identité. Cela crée différents points de vue centrés autour d'un seul personnage.

Ces multiplications de points de vue impliquent la multiplication des porteurs de ce « je de la narration ». Nous le voyons dans *Nous pour un moment*, les « je suis... - et... » de chacun répondent à ceux des autres. Ils fragmentent la fiction pour offrir une multiplicité de points de vue.

3.2.2 La multiplication des points de vue : un système de contrepoint.

Dans *Jours souterrains*, FILLE remet en cause le point de vue de PROPRIÉTAIRE. Elle refuse de croire que ce soit quelqu'un qui aide : « Il se sert de nous, c'est tout.¹⁶⁵ » Pour FILLE, ce qui intéresse PROPRIÉTAIRE, c'est de donner « un sens à sa vie¹⁶⁶ » en utilisant les autres personnages. Pour FEMME, PROPRIÉTAIRE est un personnage qui veut véritablement aider : « Il voulait seulement vous aider.¹⁶⁷ » PROPRIÉTAIRE alimente les deux interprétations possibles. Il finit par libérer les personnes, il ne les retient pas et il a le sentiment de les aider. Il dit le faire pour leur bien. En même temps, il dit à FILLE : « Tu n'as pas encore d'histoire.

¹⁶⁴ Arne LYGRE, *Je disparaïs*, op. cit., p.11.

¹⁶⁵ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.108.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.* p.137.

Tu es là pour moi¹⁶⁸. » Elle n'est pas là pour son propre bien mais pour lui, pour son histoire. On joue sur cette ambivalence qui entraîne une indécision, un flou qui permet aussi de remplir une des fonctions de l'épique au théâtre : celle de permettre au lecteur/spectateur de s'interroger et de se faire son propre avis :

Le théâtre épique propose une *étude* du réel et de l'histoire, sélectionne les faits mémorables, interprète des comportements, cherche des lois de fonctionnement et propose au spectateur de se bâtir sa propre vision du monde¹⁶⁹.

Dans *Homme sans but*, le procédé revient au dernier acte. Il s'agit de savoir si SŒUR est la véritable sœur de FRÈRE ou si elle aussi est rémunérée pour jouer ce rôle (rémunérée ou bien tenue par la promesse d'être légatrice universelle). SŒUR semble dire qu'elle est la vraie sœur, cependant le doute persiste puisque nous avons passé deux actes à être trompé par PETER et sa famille factice. De plus, ÉPOUSE est là pour donner une persistance aux règles qu'avait établi PETER. Elle ne croit pas en un lien véritable entre FRÈRE et SŒUR :

ÉPOUSE
Qui est-elle ?
FRÈRE
Ma sœur.
ÉPOUSE
Une nouvelle ramification alors ?
FRÈRE
Comment ?
ÉPOUSE
Ton arbre généalogique doit pousser en terre fertile pour se développer avec tant d'exubérance.
FRÈRE
Ma véritable sœur.
[...]
Femme regarde Sœur. Soudain elle se dirige vers le carton et en sort une enveloppe qu'elle tend à Sœur.
ÉPOUSE
Tu n'auras rien de plus¹⁷⁰.

Cette impossibilité de savoir est nourrie par FRÈRE lui-même :

FRÈRE
Prends-en une.
Sœur prend une enveloppe. Elle l'ouvre.
SŒUR
De l'argent.
Elle examine plus attentivement le contenu.
Beaucoup d'argent.
FRÈRE
Le salaire qu'il donnait chaque jour.
SŒUR
Tant que ça ?

¹⁶⁸ *Ibid.* p.20.

¹⁶⁹ J-P SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p.77.

¹⁷⁰ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.81-82.

FRÈRE
Demain aussi tu seras là ?
SŒUR
Oui.
FRÈRE
Prends une autre enveloppe alors¹⁷¹.

Où se situe la vérité ? Est-ce la connaissance des règles qu'avait instauré PETER qui nous empêche de voir le véritable lien filial de FRÈRE et SŒUR, ou alors est-ce que FRÈRE est dans la répétition de ce qu'il a vécu avec PETER ?

Dans *Nous pour un moment*, c'est l'accès aux subjectivités de chacun dans leurs propres répliques qui développe ces points de vue :

[ÊTRE-HUMAIN]
[...]
Je t'ai entendue tout de suite quand tu es arrivée, je me suis glissée jusqu'au bord de la fenêtre, j'ai épié à travers les rideaux et je t'ai observée, elle en aura vite assez, ai-je pensé, mais tu es restée assise, tu es restée à m'appeler, mais je ne te dis rien de tout ça, au contraire je fais comme si j'avais été endormie, comme si je ne t'avais pas entendue, maintenant je suis là, dis-je, mais je ne t'invite pas à entrer.
[...]
Je pense : Elle ne rencontrera jamais personne¹⁷².

Ce qui est pensé est dit explicitement sur scène à travers les répliques. On retrouve cet épicisation du théâtre. Nous avons un accès à l'intériorité des personnages qui est à la fois adressé aux autres personnages (emploi de la deuxième personne du singulier, adresse directe à l'autre) bien qu'en même temps le personnage nie cette adresse : « je ne te dis rien de tout ça ». Le procédé est repris tout le long de la pièce avec chacun des personnages. Il crée donc une pluralité de points de vue qui se contrebalancent durant toute la pièce :

[ENNEMI]
[...]
Je suis une inconnue, dit-elle. Tu n'es pas mon ennemi, dit-elle.
J'hésite.
Je suis un ennemi – et j'hésite¹⁷³.

ENNEMI nie ce que le personnage lui dit, lui attribue. La pièce est une succession de points de vue, de tentatives d'affirmation d'un « Je ».

Nous avons vu comment Lygre travaille sa dramaturgie. C'est un travail d'économie du vocabulaire qui engendre la répétition. Une répétition travaillée en détail par des procédés stylistiques précis. Cette répétition crée un rapprochement entre les personnages. Seulement, ce

¹⁷¹ *Ibid.* p.76-77.

¹⁷² Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.29-30.

¹⁷³ *Ibid.* p.93.

rapprochement, dû à l'économie de vocabulaire, peut être vu comme une tentative d'assimilation à une identité totale qui met en péril le « je » et la subjectivité des personnages. Pourtant, cette subjectivité est affirmée à travers le travail fait sur l'énonciation. Que ce soit par les « hyper-répliques » ou par une épicisation du discours des personnages dans le cadre même de la fiction, la subjectivité transparaît. Les « je de la narration » se multiplient et créent une fragmentation de la fiction, mais aussi de la réalité dont ils parlent. Cette fragmentation engendre alors un flou, un doute. Qu'est-ce qui est vrai ? Où s'arrête la fiction ? C'est tout le propos de Lygre. Dans les affirmations des personnages, c'est le doute qui se creuse en parallèle.

Partie III – Sortir de la répétition par le doute. La disparition des personnages et la violence de ceux qui restent.

Il va s'agir maintenant de voir si une sortie des dispositifs mis en place est possible et si, par la même occasion, une sortie du mouvement de la répétition est envisageable. Pour se faire, nous allons d'abord nous attarder sur la mise en doute de la réalité dans les pièces de Lygre : quel en est le but ? Qu'est-ce que cela raconte ? Nous nous pencherons par la suite sur la thématique de la disparition pour conclure sur ce qui reste après ces disparitions ainsi que sur les répercussions pour ceux qui doivent vivre avec celles-ci. Nous nous appuierons en priorité, comme précédemment, sur les pièces *Homme sans but*, *Jours souterrains* et *Nous pour un moment*.

1. La réalité mise en doute, la représentation ébranlée

1.1 Rendre floue la réalité

Nous l'avons vu, les systèmes de points de vue multiples permettent à Lygre de ne pas proposer une vérité. Ils créent une pluralité qui interroge le lecteur/spectateur et lui demande de faire un choix, de se positionner, afin de donner son empathie à l'un ou l'autre personnage. Les points de vue ne sont pas les seuls éléments qui participent à la mise en question de ce qui se joue et qui permettent de faire s'interroger le lecteur/spectateur. Lygre passe aussi par un processus lui permettant de flouter la réalité, de la rendre indistincte. En le faisant, il attire l'attention sur des éléments précis. Il utilise le flou pour poser des questions.

1.1.1 Rendre indistinctes les actions et les interactions sociales.

Lygre crée l'interrogation avec l'énonciation qu'il choisit. Nous l'avons évoqué avec la question des différents points de vue, mais cela va plus loin. En effet, les personnages disent ce qu'ils font. Dans *Jours souterrains* et *Je disparaïs*, les « hyper-répliques » prennent en charge l'action. Ainsi, quand JE dit « 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

sienne¹⁷⁴. » ou quand PETER dans *Jours souterrains* dit « Peter la frappe de toutes ses forces. Elle perd connaissance. Il casse la vitre avec une chaise et pousse Fille dans le vide¹⁷⁵ », qu'en est-il de ces actions ? Puisqu'elles sont dites, sont-elles montrées sur scène ? Comment montrer PETER qui pousse FILLE dans le vide ? L'énonciation pose la question de la représentabilité des actions sur scène. Faut-il les considérer comme des didascalies ? C'est prendre le risque d'opérer une perte dans ce que contiennent ces « hyper-répliques » : l'intériorité des personnages. Comment montrer toutes les informations de l'« hyper-réplique » de JE en jouant uniquement ? C'est un défi lancé au metteur en scène que propose Lygre avec ses « hyper-répliques ». Comment les traiter ?

L'énonciation de *Nous pour un moment* impose le même questionnement, mais cette fois-ci en complexifiant un peu plus l'enjeu. Les personnages passent leur temps à dire, en réplique, ce qu'ils ont pensés, ce qu'ils disent ou alors ce qu'ils aimeraient dire mais qu'ils ne disent pas :

[AMIE]

Je pense : Ce n'est pas peu.

Je pense : Tu es celui en qui j'espère, maintenant.

Je pense aussi : Si mon mari veut me ravoïr, le jour où il ne sera plus marié, je n'arriverai pas à lui refuser.

[CONNAISSANCE]

Je dis : Je crois que nous pouvons durer.

[AMIE]

Je n'avais pas parlé avec toi très longtemps avant de penser : Il pourra être avec moi. Nous pourrons faire des choses ensemble, nous pourrons rencontrer des gens, je pourrai le leur présenter et dire :

C'est mon amoureux¹⁷⁶.

L'énonciation plonge dans l'intériorité des personnages et pose alors la question de la communication entre eux. Se fait-elle ? Est-elle possible ? Certaines pensées sont clairement partagées aux autres personnages comme le montre la dernière réplique d'AMIE qui est adressée à CONNAISSANCE. Au contraire, dans le deuxième « Je pense : » d'AMIE, l'adresse à CONNAISSANCE se fait après l'introduction de sa pensée et donne donc une pensée sans destinataire. Cette construction semble traduire l'incommunicabilité entre les personnages. Que faire de cet incommunicable ?

Lygre pose ces enjeux au lecteur/metteur en scène potentiel, un enjeu dans la question de la représentabilité. Cette représentabilité vient directement mettre en question le réel et c'est

¹⁷⁴ Arne LYGRE, *Je disparaïs*, op. cit., p.11.

¹⁷⁵ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.143.

¹⁷⁶ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.23.

un point essentiel de la dramaturgie de l'auteur. Comment représenter le réel et quelle est sa place dans les pièces de Lygre ?

1.1.2 *Le champ lexical de l'approximation*

« Une sorte de tendresse, elle a pensé. A cause de ses paroles¹⁷⁷ » dit FEMME dans *Jours souterrains*. La tendresse est mise en focus par ces simples mots « une sorte » et, de ce fait, l'interroge. Est-ce quelque chose qui n'est pas tout à fait de la tendresse mais qui s'en rapproche ou alors est-ce un type particulier de tendresse ? C'est un repère pour FEMME. Elle l'utilise à nouveau face à PROPRIÉTAIRE pour parler du lien qui les unit. Puis à la fin, lorsque FEMME se retrouve seule avec PETER, elle tente de retrouver ce lien :

FEMME
Une sorte de tendresse ?
PETER
Quoi ?
FEMME
Entre nous.
PETER
Entre nous, une porte seulement¹⁷⁸.

Un lien qui est refusé par PETER qui ne pense qu'à sortir du souterrain. Cette tendresse est approximative. On ne sait pas exactement ce qu'elle définit si ce n'est la relation que FEMME perçoit entre elle et PROPRIÉTAIRE. Un lien qui est nécessaire pour elle et qu'elle essaye de renouer avec PETER. Par cette approximation, on nous pousse à l'interroger, tout comme on interroge son importance.

Dans *Nous pour un moment*, les personnages reviennent à plusieurs reprises sur l'approximation. « Je n'ai pas choisi cet endroit au hasard, mais parce que qu'on peut s'y asseoir seule, ou plutôt à moitié seule, et à moitié en conversation légère avec l'homme derrière le bar¹⁷⁹ » dit CONNAISSANCE dans la scène intitulée « Un autre ami ». Le personnage se rectifie en utilisant « ou plutôt » afin de se montrer comme un personnage qui n'est pas tout à fait ce qu'il dit être. Il est partagé et son action d'être seul n'est pas pleine. Le personnage est à la fois présent et absent, ce qui le ramène à sa condition de personnage spectral. Nous retrouvons le procédé dans la première scène :

[ÊTRE-HUMAIN]
Je te lorgne
Ton corps presque nu. Tes gestes un peu gauches. Ton visage pas complètement beau.

¹⁷⁷ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.46.

¹⁷⁸ *Ibid.* p.147-148.

¹⁷⁹ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.73.

[ENNEMI]

Je te vois.

[ÊTRE-HUMAIN]

Tu te tournes à moitié vers moi, souris et t'assois à côté des autres¹⁸⁰.

ENNEMI est presque beau, mais pas tout à fait. Il est dans un entre-deux, rien n'est entier chez lui. Un corps presque nu, des gestes maladroits, un visage pas entièrement beau qui se tourne uniquement à moitié vers ÊTRE-HUMAIN. C'est un personnage approximatif. Il n'est pas tout à fait ce vers quoi il tend. Il n'est pas plein.

De la même manière, ENNEMI dans la scène intitulée « Une autre connaissance », appartient « un peu » à INCONNUE :

[INCONNUE]

Maintenant tu es à moi, je chuchote.

[ENNEMI]

Je ne suis pas à toi.

[INCONNUE]

Si.

A moi d'une certaine façon.

[ENNEMI]

Je dis : Je ne suis pas à toi.

[INCONNUE]

[...]

Alors, tu es un peu à moi¹⁸¹.

L'approximation contraste avec la précision des paroles de certains personnages tels que PETER de *Homme sans but*. Elle met en question les instants qu'elle souligne. Elle laisse sous-entendre la place d'une question, d'un doute. Quelque chose n'est pas dit et cette approximation laisse la place à la question, à ce non-dit. Elle place les choses dans un entre-deux fragile entre le tout et le rien. Cette volonté de rendre le monde indistinct se retrouve jusque dans les identités des personnages.

1.1.3 *L'identité des personnages : des figures vacillantes.*

Nous l'avons vu, les personnages portent des identités fragiles. FRÈRE est-il toujours FRÈRE après la disparition ? Est-ce que l'apparition de SŒUR n'est pas seulement un moyen de faire tenir l'identité que PETER lui avait donné ? FEMME revient auprès de FRÈRE car elle ne veut pas quitter son identité. De la même manière, les étiquettes qui servent de prénoms dans *Nous pour un moment* se transmettent d'un personnage à l'autre. Elles sont mouvantes. Chaque personnage noue son identité autour de cette étiquette en l'affirmant autour de la même

¹⁸⁰ *Ibid.* p.32.

¹⁸¹ *Ibid.* p.81-82.

structure de phrase. FEMME, FILLE et PETER de *Jours souterrains* reçoivent leur identité en arrivant dans le souterrain. PETER est le seul qui, une fois sorti du bunker, n’embrasse pas cette identité imposée. FILLE, malgré ses nombreuses tentatives pour remettre en question l’autorité de PROPRIÉTAIRE, n’affirme jamais son identité à travers le prénom qu’elle avait avant d’être ici. PETER ne se nomme PETER que parce qu’il existe à l’extérieur du souterrain. C’est parce qu’on parle de lui à la télé que son identité existe. Il la reçoit de l’extérieur.

En plus des différents éléments autour du nom des personnages que nous venons d’évoquer, Lygre travaille à opacifier l’identité de ses personnages à travers d’autres procédés. Au début de *Souvenir de nous*, première des trois pièces de *Trilogie de la mémoire*, les personnages parlent de leur âge ainsi :

FILS

J’ai sept ans. J’ai onze ans. J’ai quatre ans. Je suis adolescent.

PAPA

Je suis dans la trentaine. Je suis dans la vingtaine. Je viens d’avoir quarante.

MAMAN

Je suis à peine plus âgée que celui avec qui je suis mariée¹⁸².

FILS commence par donner des âges précis. Seulement ils ne suivent aucune linéarité. Il finit par conclure par une période : l’adolescence. PAPA en fait de même, excepté qu’aucune de ses données n’a la précision de FILS. Il donne des tranches d’âge puis finit par dire qu’il vient d’avoir quarante ans. MAMAN ne définit son âge que par rapport à celui de son mari (âge déjà peu précis). Aucune de ces répliques ne donnent une information concrète. Elles accumulent des informations qui ne font pas sens et celles-ci, qui font parties de leur identité de personnage, sont alors floues et se répercutent sur l’image que l’on a du personnage à la lecture. Comment imaginer un personnage dont l’âge change ? FILS est-il un petit garçon ou un adolescent ? Nous avons tendance à prendre comme information définitive la dernière que l’on nous donne, mais le doute est quand même jeté.

De la même manière, c’est l’identité de PROPRIÉTAIRE dans *Jours souterrains* qui va être dans le flou. Il se nomme PROPRIÉTAIRE, de la même manière que PROPRIÉTAIRE TERRIEN dans *Homme sans but*, l’on s’attend à ce qu’il soit défini par ce qu’il possède :

PROPRIÉTAIRE

Une pièce vide. Une espèce de souterrain. Pas de fenêtres. Un homme.

Moi.

Je n’ai rien. Je ne suis rien.

¹⁸² [Notre traduction] Texte original : « SØNN : Jeg er sju. Jeg er elleve. Jeg er fire. Jeg er tenårings. PAPPA : Jeg er i trettiårene. Jeg er i tjueårene. Jeg har så vidt fylt førti. MAMMA : Jeg er litt eldre enn han jeg er gift med. », Arne LYGRE, *Minnetrilogi*, op. cit., p.5.

Plus maintenant.

Avant j'avais quelque chose. Avant j'étais quelque chose. Plus maintenant. Maintenant il n'y a que...

Moi¹⁸³.

Nous pouvons relever au passage le même procédé que nous avons relevé avec l'expression « une sorte de tendresse » mais ici avec « Une espèce de souterrain. ». Se crée alors une mise en doute du lieu.

Pour ce qui est de l'identité de PROPRIÉTAIRE, sa première réplique consiste à nier son identité. Il ne le fait pas de manière directe en disant qu'il n'est pas PROPRIÉTAIRE comme peuvent le faire les personnages de *Nous pour un moment*, mais en sapant le sens du terme qui le définit. S'il n'a rien, alors de quoi est-il propriétaire ? Il en vient à son premier enlèvement, qui n'est pas présenté comme tel. Il dit qu'il a FEMME. Ces enlèvements sont là pour donner à PROPRIÉTAIRE un sens à son identité, comme FILLE le soupçonne :

FILLE

Propriétaire ?

PROPRIÉTAIRE

Moi.

FILLE

Propriétaire de quoi ?

PROPRIÉTAIRE

De cette maison. De cette pièce. De ces règles.

De toi. Maintenant¹⁸⁴.

PROPRIÉTAIRE qui n'avait rien au départ, se retrouve avec plusieurs choses. L'indécision autour de son identité est levée. Il possède. Puis il va disparaître. Après sa deuxième mort, lorsque PETER et FILLE se retrouvent tous les deux dans le souterrain, PETER va demander à FILLE de lui décrire PROPRIÉTAIRE :

FILLE

[...]

Comment ça s'est passé ? Quand il t'a enlevé ?

PETER

Je ne me rappelle pas.

[...]

J'étais assis sur un banc. Je me rappelle qu'au bout d'un moment quelqu'un d'autre est venu s'asseoir sur le même banc, et puis c'est tout.

Après, plus rien.

[...]

Comme une ombre seulement. A côté de moi sur le banc.

Aucun détail.

Comment il est ?

FILLE

Ordinaire.

[...]

¹⁸³ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.4.

¹⁸⁴ Ibid. p.20-21.

Comme si elle était floue. Son image.
Ordinaire¹⁸⁵.

PETER ne se rappelle pas son enlèvement et se souvient uniquement d'une ombre à la place de PROPRIÉTAIRE. FILLE le qualifie ensuite d'ordinaire : une image floue qui ne se « fixe pas » en elle comme le décrit le texte en norvégien¹⁸⁶. Il a disparu et son image même s'efface dans l'esprit des autres personnages.

Cette imprécision, ce jeu qui consiste à rendre flous les différents éléments de la pièce, engendre le doute chez le lecteur/spectateur. L'énonciation joue avec le devenir scénique des pièces de Lygre. Le champ lexical montre la fragilité des éléments qui composent la pièce, y compris les personnages et leurs identités. Celles-ci vacillent, en permanent danger face au doute naissant, cette béance qui se dessine dans les mots. Le doute menace d'ébranler le monde fragile des personnages.

1.2 Le doute pour ébranler le dispositif et la répétition.

Les lecteurs/spectateurs, tout comme les personnages, sont traversés par le doute. C'est même tout l'enjeu dans les pièces, il y a deux catégories de personnages qui semblent se dessiner : ceux qui doutent, et ceux qui ne doutent pas. C'est ce que nous allons maintenant analyser.

1.2.1 Refuser le doute, affirmer son identité.

PETER dans *Homme sans but* se positionne dès le départ comme un personnage qui « agit ». Il sait ce qu'il veut et il s'en donne les moyens. Visiblement homme d'affaire puisqu'il liquide tout ce qu'il a pour se lancer dans son projet de construction de ville, il correspond parfaitement au cliché que nous pouvons en avoir. Il a de l'ambition et n'hésite pas à user de son argent pour acquérir ce qu'il veut : le terrain de PROPRIÉTAIRE TERRIEN, la construction de sa ville, une famille. Dès le début de la pièce, et nous l'avons vu, son hésitation sur l'emplacement de la première pierre est vite balayée. Peter, « Pierre », est donc présenté comme un personnage solide, qui n'hésite pas. Il refuse d'ailleurs les questions de FRÈRE qui pourraient le faire douter :

FRÈRE
Ce sera peut-être... une jolie ville.
PETER

¹⁸⁵ *Ibid.* p.111-112.

¹⁸⁶ « *Som om det ikke fester seg i meg.* », Arne Lygre, *Dager under*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, p.81.

Ce le sera.
 FRÈRE
 Ici ?
 PETER
 Ne recommence pas !
 FRÈRE
 Tout ça parce qu'on s'est engouffrés dans ce fjord ?
 PETER
 Sans ça je n'aurai pas découvert cet endroit.
 FRÈRE
 Et tes affaires ?
 PETER
 Je les liquide. J'investis l'argent ici.
 Je regroupe tout en un seul lieu.
 FRÈRE
 Tu liquides tout ?
 PETER
 J'ai besoin de me lancer dans autre chose.
 Dans quelque chose qui pourrait ne pas réussir.
 [...]

FRÈRE
 Et après ?
 PETER
 Quoi ?
 FRÈRE
 Si ça ne réussit pas ?
 PETER
 C'est ça la différence.
 FRÈRE
 Quoi ?
 PETER
 Entre ceux qui réussissent et ceux comme... toi.
 Si. Si. Si.
 Il y a toujours un risque¹⁸⁷.

Les « si », les questions de FRÈRE ne peuvent pas ébranler les décisions de PETER. Il lui dit à la fin de l'extrait que nous venons de citer, que la différence entre eux est la place de ce doute. FRÈRE remet tout en question, il enchaîne les questions face à ce que PETER s'apprête à faire. Ce dernier dit vouloir se lancer dans cette entreprise car cela « pourrait ne pas réussir », seulement cette place du doute est récusée. Il la refuse en même temps qu'il la prononce. Il ne faut pas douter ou hésiter pour PETER. Il le reproche à ce frère qu'il a choisi. PETER est celui qui prend les choses en main. C'est lui qui va créer cette ville et le dispositif qu'elle va engendrer ainsi que la répétition qui va en découler après sa disparition. Au début de la pièce, il est un homme avec but alors que FRÈRE se présente comme un homme sans but. Seulement, à cause de sa maladie, PETER va perdre son statut.

¹⁸⁷ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.9-10.

PROPRIÉTAIRE aussi est celui qui met en place un dispositif dans *Jours souterrains*. Cependant, on nous montre au début de la pièce le personnage qu'il était avant qu'il ne crée le dispositif : un personnage qui doute :

PROPRIÉTAIRE
Je n'ai rien.
FEMME
Propriétaire hésite.
PROPRIÉTAIRE
Ou alors.
Il y a toi.
FEMME
Une femme.
Moi.¹⁸⁸

PROPRIÉTAIRE est un personnage qui hésite. Puis il crée son dispositif, sa « chambre des expériences » à partir de ce moment-là, il rejette le doute. Il agit lui aussi. Ainsi, par la suite, PROPRIÉTAIRE dit qu'il n'hésite pas : s'il doit employer la force pour se faire respecter de la part des personnes enlevées, il le fait. S'il doit couper des doigts et des orteils, il dit qu'il le fera.

C'est après son hésitation initiale que PROPRIÉTAIRE va commencer par posséder et donner tout son sens à ce qu'il est. On voit alors que la certitude est un moyen de renforcer son identité. PETER est le seul personnage de *Homme sans but* dont l'identité n'a pas été donnée par un autre. Le PETER de *Jours souterrains* obtient son identité d'un autre dispositif : la télévision. PROPRIÉTAIRE désire que dans le souterrain PETER s'appelle « Garçon », mais il est recherché à l'extérieur et il apprend son vrai nom aux informations. À partir de ce moment-là, il n'est plus possible pour lui de se nommer « Garçon », la télévision lui a donné son identité. Il y a alors une confrontation entre deux dispositifs, celui du souterrain et celui de l'extérieur.

La certitude des personnages qui ne doutent pas est un moyen de consolider la fragilité de l'identité. *A contrario*, le doute ouvrirait donc à la possibilité de la disparition, la menace du vide identitaire.

1.2.2 *Douter et laisser la place au vide identitaire.*

Nous l'avons vu : FRÈRE est un personnage qui doute. Il pose de nombreuses questions et a peur de ce qui pourrait arriver si la construction de la ville échouait. C'est un personnage indécis, comme le montre le dernier acte :

FRÈRE

¹⁸⁸ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.4.

[...]

Assistant sort. Après un bref instant, Sœur entre. Frère la regarde. Ils se taisent. Au bout d'un long moment, Frère se remet à feuilleter le catalogue.

Qu'est-ce que je vais choisir ?

SŒUR

Comment ?

FRÈRE

Mon premier objet, depuis que la maison est à moi.

Ce sera quoi ?

SŒUR

Tu as besoin de pleins de choses.

FRÈRE

Mais en premier lieu ?¹⁸⁹

Il ne sait pas quoi choisir comme objet. Cela rappelle la décision que PETER prend au premier acte en ce qui concerne l'emplacement de la première pierre. FRÈRE ne réussit pas à prendre une décision et cette irrésolution va mener à la mort d'une enfant. FRÈRE installe des règles et un nouveau dispositif s'installe dans le jardin lorsqu'il fait la distribution des objets ayant appartenus à PETER aux habitants de la ville à l'acte III. Seulement, FRÈRE va changer d'avis et demander à ouvrir les portes entièrement pour faire rentrer tout le monde ce qui va engendrer une hystérie collective : les personnes vont se ruer dans le jardin. Dans la même logique, quand ÉPOUSE immiscera le doute chez FRÈRE en lui proposant de garder un objet de PETER, FRÈRE va demander à tout le monde de partir mais il ne réussit pas à contrôler la foule. Le corps de l'enfant est retrouvé juste après ce passage, piétiné. L'indécision de FRÈRE est donc mortelle.

Dans *Nous pour un moment*, le doute apparaît explicitement dans la dernière scène :

[ENNEMI]

Je ne veux pas mourir, dit-elle.

J'ai une famille qui a besoin de moi, dit-elle.

Je veux encore un peu de temps, dit-elle.

J'ai peur, dit-elle.

J'ai peur. J'ai peur. J'ai peur.

Je suis une inconnue, dit-elle. Tu n'es pas mon ennemi, dit-elle.

J'hésite.

Je suis un ennemi – et j'hésite.

Je ne dois pas hésiter.

Mais c'est ce qui s'est passé. Et je l'ai laissé là. Je me suis remis à marcher.

J'ai juste marché.

J'ai marché.

Je n'hésiterai pas la prochaine fois. Je ne réfléchirai pas. Je ne balancerai pas.

Je suis détermination.

Je suis force.

Je marche.

Je marche.

Marcher.

¹⁸⁹ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.69.

Marcher.
Marcher¹⁹⁰.

La pièce se finit sur cette hésitation du personnage et sur l'errance qui suit. En hésitant, ENNEMI perd sa détermination première et perd de son identité. Il le dit : « Je ne dois pas hésiter », pourtant c'est ce qu'il fait en remettant en cause son identité d'ennemi. Il doit alors passer, dans ses répliques, par une réaffirmation de ce qu'il est.

Dans *Jours souterrains* FEMME et FILLE doutent aussi. PETER, quant à lui, sait ce qu'il veut : sortir du souterrain coûte que coûte. Le doute de FEMME se traduit par une impossibilité de croire en l'avenir. Elle répète sans cesse qu'elle n'y arrivera pas. À deux reprises, après avoir quitté le souterrain, elle y retourne. Elle ne croit pas en sa capacité d'être libre et désire retourner auprès de PROPRIÉTAIRE. Pour FILLE, l'on voit son doute lorsqu'elle doit sauter par la fenêtre :

FILLE
Si je t'aide ? Après, je fais quoi ?
Je ne pourrai pas sauter.
PETER
Elle pleurait.
FILLE
Frappe-moi !
PETER
Frappe-moi !
FILLE
Frappe-moi ! Fais-moi perdre connaissance ! Jette-moi dans le vide !
Je ne pourrai pas sauter¹⁹¹.

C'est elle qui mène PETER à la fenêtre dont il ne connaissait pas l'existence. C'est donc elle qui émet l'idée de sauter par la fenêtre, mais elle n'en a pas le courage. Elle ne peut pas sauter d'elle-même. PETER finit par céder et par la pousser dans le vide.

Nous voyons donc que le doute est un gouffre qui mène à la perte d'identité. ENNEMI en hésitant n'est plus un ennemi, il doit alors s'ancrer à nouveau dans son identité par la parole. FRÈRE, en étant indécis, entraîne la mort d'un enfant. FEMME doute du futur et souhaite donc perdre son identité singulière au profit du « Nous », que ce soit PROPRIÉTAIRE qui dirige à sa place. FILLE est poussée dans un précipice. Le doute est donc une ouverture vers la disparition.

¹⁹⁰ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.93.

¹⁹¹ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.143.

2. La disparition, le vide, l'oubli comme seuls moyens de quitter le dispositif et la répétition ?

La disparition est un thème qui traverse l'œuvre de Lygre, nous l'avons déjà évoqué. Nous avons également vu que le deuil, la perte, est un élément récurrent pour les personnages qu'il crée. Le deuil, c'est une absence. Il manque quelque chose ou quelqu'un. ELLE de *Moi proche* a perdu sa mère au début de la pièce, elle en parle à UNE INCONNUE. C'est à partir de cette parole, de ce partage où elle évoque la disparition de sa mère, que se déroule la pièce. Dans *L'ombre d'un garçon*, tous les personnages sont endeuillés. LA VOISINE a perdu sa relation passée, ANNA a perdu son mari, sa fille et sa meilleure amie, et TOM a perdu ses parents. MOI de *Rien de moi* a perdu sa fille. Cela se décline encore et encore.

Dans *Je disparaïs*, l'on découvre JE qui perd peu à peu son identité. Elle prend peu à peu celle de cette autre femme qu'elle imagine. À la fin, on ne sait plus si la perte de l'enfant dont elle parle est la sienne, ou celle de la femme qu'elle imagine. Son identité semble disparaître peu à peu.

Le thème de la disparition, du manque, traverse plusieurs éléments. Il est fortement lié au temps, à l'oubli. Qu'est-ce que cette disparition dit des pièces de Lygre ? Nous allons commencer par nous intéresser aux disparitions les plus évidentes, celles des personnages. Puis nous nous intéresserons à la question de la disparition de manière plus large. Qu'est-ce qui disparaît, en dehors des personnages ? Notre but est de saisir ce qu'apporte ces disparitions.

2.1 Laisser la place aux autres personnages tout en persistant : une fausse disparition.

Nous allons d'abord voir comment les personnages qui semblent être « centraux » au début des pièces *Nous pour un moment*, *Homme sans but* et *Jours souterrains* finissent par disparaître pour laisser la place à d'autres personnages. Cependant, nous verrons aussi que ces disparitions ne sont pas totales : quelque chose persiste et donne le sentiment que la disparition n'est pas achevée.

2.1.1 La mort des personnages centraux dans *Homme sans but*, *Jours souterrains* et *Nous pour un moment*.

Les disparitions des personnages de PETER dans *Homme sans but* et de PROPRIÉTAIRE dans *Jours souterrains* suivent le même fonctionnement. C'est une mort qui

advient à cause du doute alors même qu'ils se manifestaient comme des personnages qui ne doutent pas.

FILLE
Et si elle ne s'en sort pas ? Une fois à l'extérieur ?
PROPRIÉTAIRE
Elle s'en sortira. Tu t'en sortiras. Plus tard.
[...]
FILLE
Et si tes méthodes ne marchaient pas ?
PROPRIÉTAIRE
Elles marchent.
FILLE
Si ce n'est pas de ça qu'elle a besoin. Quelqu'un qui...
PROPRIÉTAIRE
Quelqu'un qui... ?
FILLE
Qui commande.
[...]
Si tu voyais que tu l'as détruite, tu le reconnaîtrais ?
PROPRIÉTAIRE
Je ne l'ai pas détruite.
FILLE
Peut-être pas.
Mais si c'était le cas. Tu le reconnaîtrais ?
PROPRIÉTAIRE
Propriétaire ne répond pas.
FILLE
Tu le reconnaîtrais ?
PROPRIÉTAIRE
Je ne sais pas.
FILLE
Il n'a rien dit d'autre. Un je-ne-sais-pas, puis le silence.
[...]
Un silence interminable.
PROPRIÉTAIRE
Puis il est mort¹⁹².

La disparition de PROPRIÉTAIRE advient d'abord par le silence. Il y a un passage par ce silence, puis il meurt. Contrairement à sa première mort qui est un assassinat, ici rien ne le montre. Plus tard, FILLE se présente comme la personne qui a tué PROPRIÉTAIRE et qui a caché le corps, mais rien n'est montré, tout reste mystérieux. Pour nous, c'est effectivement FILLE qui a tué PROPRIÉTAIRE en immiscant le doute.

Depuis le début de la pièce FILLE remet en question les actions de PROPRIÉTAIRE. Au départ, elle posait uniquement des questions en ce qui concernait la raison pour laquelle PROPRIÉTAIRE faisait cela. Le sens qu'il donnait à ces enlèvements. Ici, elle attaque directement l'efficacité de ses méthodes. La dernière réplique de PROPRIÉTAIRE est « je ne

¹⁹² *Ibid.* p.101-103.

sais pas » : il n'y a plus de certitude. Après cela, s'ensuit son long silence « interminable », puis la mort. Il disparaît avant même de mourir. S'il n'a plus de voix sur scène, il n'existe presque plus (en tout cas à l'état dramaturgique. Il est possible d'envisager une mise en scène qui montrerait ce silence interminable de PROPRIÉTAIRE). On voit qu'avec la séparation des énonciations, PROPRIÉTAIRE arrête d'exister sur le plan énonciatif en dehors des « hyper-répliques » avant de disparaître aussi de ces dernières. Cela se fait progressivement : d'abord le silence, puis la mort. Mort qu'il se donne lui-même par la parole.

La disparition de PROPRIÉTAIRE advient donc par le doute. C'est aussi ce qu'il se passe avec PETER dans *Homme sans but* :

[ÉPOUSE]

C'est mal.

PETER

Quoi ?

[ÉPOUSE]

Ce que tu viens de faire.

C'était mal.

Ce n'est pas le moment de commencer.

PETER

Peut-être avait-il franchi une limite ?

[ÉPOUSE]

Je ne te reconnais pas.

PETER

Peut-être était-il devenu...

FILLE

Je ne te connais pas.

FRÈRE

Il le connaissait.

PETER

De manière imperceptible. Sans s'en rendre compte.

[...]

Un geste. Un autre geste.

[...]

L'un après l'autre. Comme si ce n'était plus la peine d'essayer de résister.

[ÉPOUSE]

Comme si ce n'était plus la peine de rester.

[...]

Elle était la première à le remarquer.

[...]

C'était sa façon de s'asseoir.

FRÈRE

Et le silence ?

[ÉPOUSE]

Il était rarement silencieux.

FRÈRE

Et le fait qu'il ne les regardait pas.

[...]

Comme si les autres n'avaient plus d'importance.

[ÉPOUSE]

C'était ça. Comme si les autres n'avaient plus d'importance.

FILLE

Et vingt jours plus tard.

[ÉPOUSE]

Quand il est décédé.

FRÈRE

Il est décédé ?

[...]

[ÉPOUSE]

Il ne... respirait plus.

FILLE

Sa tête est retombée sur son épaule. Juste un petit mouvement. Comme si son regard se fixait soudain sur autre chose.

Rien de plus.

FRÈRE

Peter... mort¹⁹³.

Nous revoyons le même fonctionnement qu'avec PROPRIÉTAIRE. ÉPOUSE tient tête à PETER, elle lui lance un reproche. De là, PETER (qui est malade) quitte le niveau d'énonciation dans lequel ils étaient pour rentrer dans l'« hyper-réplique » et ne jamais en ressortir. Son entrée dans l'« hyper-réplique » se fait avec un « Peut-être » : le doute est à nouveau présent. FILLE et ÉPOUSE lui donnent une dernière réplique avant, elles aussi, de rejoindre l'« hyper-réplique ». Elles effacent son identité avec « Je ne te reconnais pas » et « Je ne te connais pas ». Il remet en question ce qu'il est devenu, il commence à donner des pistes sur la révélation qui va suivre, sur la mise en scène de la famille. « Un geste. Un autre geste [...] L'un après l'autre », des gestes que l'on fait et qui finissent par mener vers un autre. Cette « hyper-réplique » rappelle les paroles de PROPRIÉTAIRE qui définissent la manière de se reconstruire après le souterrain : « Un pas après l'autre ».

Une fois de plus, cela commence par le silence. Vient ensuite le regard. Dans *Homme sans but* PETER est un personnage qui regarde énormément. On compte trente didascalies qui définissent le regard que jette PETER aux autres personnages, alors qu'on en trouve vingt-deux pour tous les autres personnages confondus. PETER a le monopole du regard, il regarde les autres et souvent, les autres détournent leur regard. « C'était ça. Comme si les autres n'avaient plus d'importance¹⁹⁴ » dit ÉPOUSE. Par cette « hyper-réplique », elle montre que le regard de PETER donnait de l'importance aux autres. Au théâtre, le regard est ce qui fait vivre les personnages sur scène, on joue pour l'autre, le public. Nous avons vu la dimension méta-théâtrale des œuvres de Lygre et elle se joue aussi par ce regard. PETER est le metteur en scène/auteur de cette famille qu'il crée autour de lui et il les regarde. Il leur donne de l'importance et par ce regard les fait vivre, les empêche de disparaître.

¹⁹³ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.51-55.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.54.

Enfin, on remarque que FRÈRE pose une question, encore. Par sa question il essaye de remettre en question la mort de PETER. Une remise en question inefficace. La réplique qui clôt notre extrait est « Peter... mort » : il essaye d'assimiler sa mort, c'est un élément qui résiste au réel, qui ne paraît pas acceptable pour FRÈRE.

Nous voyons donc le lien entre les morts des deux personnages principaux de *Homme sans but* et *Jours souterrains*. Cela se fait par la remise en question, la mise en doute des certitudes des deux personnages. C'est une mort qui passe d'abord par leur silence. FILLE dans *Jours souterrains* finit aussi par mourir, et cela passe par la nécessité de l'assommer avant. Il faut qu'elle perde connaissance avant de disparaître, qu'elle passe par le silence. Ce silence est essentiel.

Dans *Nous pour un moment*, cela change. Pour commencer, l'aspect éphémère des personnages centraux que nous venons d'analyser dans les deux pièces précédentes est poussée à son paroxysme. Chaque nouvelle scène fait table rase des personnages des scènes précédentes et ne garde que la nomenclature. Chaque personnage disparaît pour laisser place à de nouveaux personnages. Dans la première scène, ÊTRE-HUMAIN meurt et AMIE est plongée dans le coma. Dans « Un autre [être-humain] », la deuxième scène, c'est la relation entre ÊTRE-HUMAIN et CONNAISSANCE qui va disparaître en même temps que la personne dans le coma. Dans la scène « Un autre ami », c'est AMI qui est sur le point de disparaître à cause de sa maladie. Ainsi de suite, les situations se déclinent et les personnages qui étaient centraux dans les scènes finissent par disparaître. C'est un cycle qui se répète inlassablement.

Dans cette pièce, il n'y a pas de double énonciation distincte. Lorsqu'ÊTRE-HUMAIN meurt dans la première scène, elle continue de parler à la première personne : « Je suis morte, et mon mari ne le sait pas encore.¹⁹⁵ » La construction de la phrase rappelle la formule « Je suis... - et... » que nous avons déjà analysé. Elle épouse le vide par la parole et à la première personne. Il n'y a pas la même distance qu'il pouvait y avoir quand PROPRIÉTAIRE annonçait sa propre mort. Dans *Nous pour un moment*, les personnages disparaissent avec la fin de la scène qui porte leur nom et donc avec leur silence, mais ils tiennent la parole jusqu'à la fin du temps qui leur est imparti. Cela donne le sentiment qu'ils se rattachent à la parole pour ne pas disparaître, ce qui est inévitable. Les personnages de *Nous pour un moment* semblent résister pour essayer de ne pas disparaître, comme le montre ENNEMIE quand la personne, qui sera le

¹⁹⁵ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.40.

personnage ENNEMI de la dernière scène, braque une arme sur elle : « Je suis une personne, dis-je. Aie pitié de moi, dis-je. Laisse-moi partir, dis-je¹⁹⁶ ». « Laisse-moi partir » qui en Norvégien est dit « *La meg gå*¹⁹⁷ », formation très proche du titre en version originale *La deg være*. *Gå* qui est aussi le terme qui est répété à la fin : « *Gå. / Gå. / Gå*¹⁹⁸. » Il y a quelque chose qui se noue dans cette résistance, cette tentative de rester une personne et de ne pas disparaître. Les personnages centraux des scènes luttent pour ne pas disparaître dans *Nous pour un moment*, ce que PETER et PROPRIÉTAIRE ne semblent pas faire : ils semblent lâcher prise.

2.1.2 *Ce qui reste : l'absence, le deuil.*

« La philosophie [...], de Platon à Heidegger, pense le plus souvent la mort du point de vue de celui qui meurt ou mourra, rarement du vivant qui reste¹⁹⁹ » affirme Catherine Portevin dans le prologue de l'entretien entre Vincent Delecroix et Philippe Forest publié dans l'ouvrage *Le deuil. Entre le chagrin et le néant*. C'est ce que nous allons voir maintenant : la place de ceux qui restent face à cette absence. Ceux qui restent sont confrontés à ce vide, un vide présent. C'est ce qui est dit dans *Ce qui est perdu* de Vincent Delecroix et qu'il reprend dans l'entretien :

Je parle de ce qui est perdu – ce qui est perdu et pourtant toujours là, ce qui a cessé d'être et qui pourtant hante toujours le présent : si je devais raconter des histoires, ce seraient des histoires de spectres²⁰⁰.

Ce qui hante ce présent et qui, chez Lygre, entraîne alors la répétition des personnages, c'est cette absence, ce manque. Une répétition qui les empêche de se confronter au réel qu'ils doivent assumer : « Tout est singulier ou individuel dans la perte – c'est pourquoi c'est une expérience du réel²⁰¹. » La confrontation au réel est nécessaire pour faire le « travail » du deuil. La répétition est le signe de ce refus de s'ancrer dans le réel, de ce déni. Elle en est le symptôme.

Dans *Jours souterrains*, PROPRIÉTAIRE reste présent par le dispositif qu'il a créé. Les personnages qui restent jouent avec ce qu'il a laissé. FEMME garde en tête ses règles et ses principes :

FEMME

¹⁹⁶ *Ibid.* p.92.

¹⁹⁷ Arne LYGRE, *La deg være*, *op. cit.*, p.94.

¹⁹⁸ *Ibid.* p.96.

¹⁹⁹ Vincent DELECROIX et Philippe FOREST, *Le deuil. Entre le chagrin et le néant*, Paris, Editions Gallimard, 2017, (Folio 6307), p.9.

²⁰⁰ *Ibid.* p.12.

²⁰¹ *Ibid.* p.29.

Un pas après l'autre. D'abord un appartement. Puis du travail. Et ensuite un ami, puis un deuxième ami et bientôt un troisième et un quatrième peut-être, et tout ce qui était ma vie d'avant, ces gens-là, plus aucun contact²⁰².

Des principes que PETER essaye de manipuler, de s'approprier : « Ou plutôt. D'abord un ami. [...] Un ami, déjà. Je suis là²⁰³ » lui répond-il. Il fait la même chose quand il coupe les orteils et les doigts de FEMME. Il reprend les règles que PROPRIÉTAIRE a instaurées et il les utilise à sa manière. FEMME a sauvé toutes ses extrémités et elles ne devraient pas être coupées, mais c'est ce que fait PETER en faisant le parallèle avec les règles de reconstruction que PROPRIÉTAIRE avait instauré : « Un coup de ciseau après l'autre²⁰⁴. » Le rapprochement va plus loin, PETER dit « Il ne supportait pas le sang²⁰⁵ », une des répliques que PROPRIÉTAIRE disait à son sujet plus tôt dans la pièce. On voit dans cette fin que PROPRIÉTAIRE est bien présent. Les personnages se confrontent à tout ce qu'il a instauré et dit, mais son absence engendre la violence.

C'est le même processus dans *Homme sans but*, les personnages doivent continuer dans une ville qui appartenait à PETER et dont il a disparu. Une ville où il rémunérait certaines personnes pour être sa famille. FRÈRE se retrouve à la tête d'une ville qui ne répond pas à ses règles, mais à celles posées par un autre. Il est légataire universel de PETER mais on ne nous parle à aucun moment de l'argent qu'il reçoit. Lygre donne plutôt le sentiment que FRÈRE a hérité de l'entreprise de PETER : la ville, la maison, sa famille. Quand PETER a acheté sa famille, il a commencé par un FRÈRE. Dans l'acte III, FRÈRE retrouve SŒUR. Malgré certaines paroles qui laissent penser que SŒUR pourrait bien être la véritable sœur de FRÈRE, le doute plane, et cela en grande partie car nous avons conscience des règles que PETER avait créées. Si la pièce continue à respecter ce que PETER a créé, alors SŒUR est rémunérée. De plus, PETER se matérialise très bien par les enveloppes au dernier acte. La maison est vide, il ne reste plus que FRÈRE, un catalogue pour choisir son premier objet, et le carton d'enveloppes. C'est l'enjeu du rapport entre FRÈRE et ÉPOUSE à la fin de la pièce. Les personnages restants doivent jouer avec les règles établies par leur prédécesseur :

FRÈRE

[...]

Frère se lève. Il va chercher le carton d'enveloppes et en déverse le contenu sur [Épouse].

Tu es à moi.

[ÉPOUSE]

²⁰² Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.146.

²⁰³ *Ibid.* p.146-147.

²⁰⁴ *Ibid.* p.155.

²⁰⁵ *Ibid.* p.154.

A toi.
[Épouse] se met à ramasser les enveloppes.
 Toutes ?
 FRÈRE
 Je n'en veux pas.
 Toi, ça me suffit.
Frère se tourne vers Assistant.
 Attache-la.
 [...]
 [ÉPOUSE]
 M'attacher ?
 FRÈRE
 Vu le total de ces enveloppes je ne vais pas m'en priver.
 [...]
 [ÉPOUSE]
 J'ai peur.
 FRÈRE
 Oui.
 Vu le total de ces enveloppes je veux que tu aies peur²⁰⁶.

Une fois de plus, les règles sont reprises et déformées. Le spectre de PETER existe à travers ces règles et cet espace qui était le sien, mais sa figure n'est plus là pour maintenir l'unité, le « nous ». L'ordre ne peut pas être maintenu et cela va engendrer la mort de l'enfant et le viol d'ÉPOUSE. Les dernières répliques de PETER qui surviennent plusieurs pages après sa mort le laissent penser. Alors même qu'il est mort, il intervient une toute dernière fois :

FRÈRE
 Arrêtez ! Ne parlez pas comme s'il s'agissait d'un travail !
 Peter est mort !
[Épouse] s'adresse à Frère en criant.
 [ÉPOUSE]
 Il est mort ! C'est fini !
 Ne viens pas nous expliquer comment on doit faire face !
Frère regarde [Épouse]. Il est sur le point de lui répondre sur le même ton, mais y renonce. Après un moment il répond à voix basse.
 FRÈRE
 Nous sommes en deuil.
[Épouse] et Fille ne répondent pas. Long silence.
 PETER
C'était fini.
Ou plutôt... c'était fini pour lui.
Les autres continuaient²⁰⁷.

Ce dernier moment, avant que PETER ne se couche sur son lit d'hôpital et qu'on le recouvre d'un drap, fait écho aux dires de Philippe Forest en réponse à la question « Quelle est la parole de consolation la plus “inconsolante” que vous ayez entendue ? » :

« Ça va aller. » C'est la pire chose qu'on puisse dire à quelqu'un qui est en deuil. Une pareille parole relativise sa douleur au motif de la soulager. Au contraire, il faudrait affronter la vérité en reconnaissant le caractère absolu de la perte et définitivement inconsolable. Le seul conseil que l'on

²⁰⁶ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.91-92.

²⁰⁷ *Ibid.* p.60.

puisse donner, c'est « Désespère ! » dit Kierkegaard. Surtout ne pas essayer de consoler, mais au contraire être témoin de la personne en deuil dans son face-à-face à ce réel qu'elle ne peut pas éviter²⁰⁸.

Dans *Nous pour un moment*, la dimension de cette absence, qui reste après la disparition, est travaillée à travers deux biais différents. Le premier, et nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, ce sont ces « étiquettes » portées par les personnages. Les personnages changent à chaque scène, nous l'avons dit, mais les noms reviennent toujours. Le fait qu'AMI revienne à trois scènes différentes donne le sentiment d'un revenant, d'un retour. Cela se joue avec chacun des noms de personnages.

La deuxième manière de travailler cette présence de l'absence, c'est de commencer chaque scène avec un personnage d'une scène précédente, mais de ne pas lui donner une voix. Il est absent de l'écrit car il ne dit rien. Pour la première scène, c'est l'absence du mari d'ÊTRE-HUMAIN qui prend cette place : Mari qui devient ÊTRE-HUMAIN à la deuxième scène. Cette deuxième scène se joue sur la présence/absence d'AMIE de la première scène. Celle-ci est dans le coma et est la raison du lien entre ÊTRE-HUMAIN et CONNAISSANCE qui la veille. Dans la scène « Un autre ami », c'est le personnage AMI de la scène précédente qui incarne la présence fantôme au côté d'AMI de la nouvelle scène :

[AMI]

Il dort, et je suis allongé et je le regarde. Je suis heureux, ou plutôt, je ressens du bonheur. J'attrape mon téléphone et je prends une photo de lui.

Je pense : Il ne faut pas que je dorme cette nuit. Je pense : Je dormirai quand il ne sera plus là.

[...]

Il est assis là où nous étions assis cette nuit, en bas sur le monticule d'herbe qui jouxte la plage. Il dit : Je dois bientôt partir. Il dit : Je voulais attendre que tu te réveilles. Il dit : Je t'envverrai un message un de ces jours. Je dis : Fais-le. Je dis : J'apprécierai. Je dis : Prudence sur la route.

[...]

Et puis il n'est plus là²⁰⁹.

Le personnage de la scène précédente n'existe qu'à travers le personnage de la nouvelle scène qui prend son identité. AMI de la scène « Un autre [être-humain] » donne son identité à AMI de la scène « Un autre ami ». CONNAISSANCE de la scène « Un autre ami » donne son identité à CONNAISSANCE de la scène « Une autre connaissance » et ainsi de suite jusqu'à la scène « Un autre ennemi ». À chaque fois, le personnage qui ouvre la scène prend l'identité du personnage qui clôt la scène précédente et le fait exister un court instant à travers ses propres paroles. Lygre travaille ainsi une forme de transmission dans une unité d'identité et cela à travers la disparition de celui qui incarnait cette identité précédemment.

²⁰⁸ Vincent DELECROIX et Philippe FOREST, *op. cit.*, p.78.

²⁰⁹ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, *op. cit.*, p.59.

Nous avons analysé le fonctionnement de la disparition des personnages chez Lygre ainsi que la présence de ce qu'ils laissent derrière eux : un manque à combler qui engendre la répétition. Les personnages doivent vivre avec l'absence d'un personnage qui était central et qui régissait leur monde, comme dans *Jours souterrains* et *Homme sans but*, alors que dans *Nous pour un moment*, ces disparitions font parties du cycle. Chaque personnage doit disparaître pour qu'un autre porte à son tour son identité et son absence. La boucle ne semble pas pouvoir s'arrêter, c'est un cycle perpétuel qui finit sur l'errance du dernier personnage.

2.2 La disparition chez Lygre, un phénomène total.

2.2.1 Ceux qui restent : des sujets spectraux.

Dans la dramaturgie de Lygre, il y a deux types de personnages. Ceux qui disparaissent, et ceux qui ne sont pas. Ces derniers sont présents, ils ne disparaissent pas, mais ils n'ont pas non plus d'existence, d'identité. Ils ont une place, mais semblent errer, ne pas avoir de prise sur le réel. Un bon exemple est FRÈRE de *Homme sans but*. À la fin du premier acte, PETER annonce sa disparition avec sa réplique « Je disparaîs²¹⁰. » Il fait partie, donc, de la première catégorie que nous avons exposée, tandis que FRÈRE a pour réplique « Je ne suis... personne. / Désormais²¹¹. » La mort du repère qu'était PETER, et qui donnait un sens aux vies qui gravitaient autour de lui, tout comme PROPRIÉTAIRE le fait dans *Jours souterrains*, fait perdre à FRÈRE son identité. Il n'est plus personne, un personnage évidé de toute identité. Son identité se résume à FRÈRE or, s'il n'a plus personne dont il peut être le frère, il n'est alors qu'une présence vide. Sa tentative d'avoir un lien avec SŒUR se solde par un échec et le laisse, à la fin, sans aucune identité possible. ÉPOUSE a aussi besoin de ce repère puisqu'elle vient demander à FRÈRE de répéter ce que PETER faisait de son vivant : continuer à jouer.

Dans *Jours souterrains*, les personnes dans le souterrain n'existent pas en dehors, excepté PETER, raison pour laquelle il garde son identité. Cela met en danger « la chambre des expériences » :

FILLE
Moi, on ne me cherche pas ?
FEMME
On n'a rien vu.

²¹⁰ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.31.

²¹¹ *Ibid.* p.66.

PROPRIÉTAIRE
 Pas à la télévision. Ni dans les journaux.
 FEMME
 Peut-être qu'il y a un entrefilet qui nous a échappé.
 PROPRIÉTAIRE
 Peut-être.
 FILLE
 Quelqu'un a dû signaler ma disparition.
 PROPRIÉTAIRE
 Tu crois ?
 FILLE
 Seulement, ça n'intéresse pas les journaux.
 PROPRIÉTAIRE
 C'est important ?
 FILLE
 Qu'on me cherche ?
 En un sens, ça l'est.
 Oui.
 FEMME
 Moi non plus. Moi non plus ça n'intéressait pas les journaux²¹².

Ce sont les médias qui décident qui existe ou non, qui a de l'importance. FILLE et FEMME n'existent pas hors du souterrain, elles ne sont pas recherchées et leur disparition n'a pas d'importance contrairement à celle de PETER. Plus tard, une discussion entre PETER et FILLE montre aussi l'importance de l'argent dans la valeur d'une existence :

FILLE
 On a même promis une somme d'argent, a-t-il dit.
 PETER
 Je veux combien ?
 FILLE
 Ça il ne l'a pas dit.
 PETER
 Peut-être qu'ils se sont posés la question. Mes parents. Quand il a fallu décider de la somme. [...]
 FILLE
 Obligés de fixer un prix pour son enfant.
 Un prix qu'on peut payer.
 PETER
 Ils peuvent largement.
 FILLE
 Mais les autres. Ceux qui peuvent à peine.
 Quel prix mettre, alors ?
 PETER
 Pour toi, je mettrais quelle somme ?
 Si je ne te connaissais pas. Si par une simple transaction je pouvais t'empêcher de mourir. Je serais prêt à payer combien pour une étrangère ?²¹³

Pour FILLE et FEMME, il n'est pas question d'argent, leurs vies ne valent rien ou ne peuvent rien valoir. Elles n'existent pas suffisamment pour valoir quelque chose. D'un autre côté, PETER est assimilé à cette somme. Le retrouver c'est récupérer cette somme, son identité

²¹² Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.61-62.

²¹³ *Ibid.* p.128-129.

peut donc être associée à ces chiffres, c'est ce qu'il vaut. C'est exactement ce qu'Agamben reproche aux dispositifs contemporains : leur processus de désubjectivation. Ils remplacent l'identité par un chiffre (comme le téléphone ou la télévision). Les sujets de ces dispositifs ne récupèrent pas une identité et ne subissent donc pas une subjectivation. FILLE et FEMME échappent à cela, mais elles se retrouvent dans un souterrain dans lequel elles ont perdues leur identité, prises dans un autre dispositif.

FEMME de *Jours souterrains* est l'équivalent de FRÈRE dans *Homme sans but*. Après la mort de PROPRIÉTAIRE, elle n'existe plus :

FEMME

Ensemble, ça n'existe pas ! Nous, ça n'existe pas.

Moi je n'existe pas²¹⁴.

Ce en quoi elle croyait n'existe plus. Elle perd alors son sens et ne peut plus exister. Les deux pièces fonctionnent de la même manière, c'est la perte d'un repère solide qui engendre la perte de sens. Ce repère donnait le sens à d'autres et sans cet élément en lequel croire les choses n'ont plus de signification.

Dans *Nous pour un moment*, cela fonctionne différemment. Nous l'avons vu, il n'y a pas un repère central, il y a une multiplication des repères potentiels. Un éclatement des donneurs de sens qui engendre une impossibilité de se fixer. La disparition de chacun sert l'émergence d'un nouveau personnage à chaque fois. Nous l'avons vu, certains personnages nient leur propre identité ou existence :

[ÊTRE-HUMAIN]

Je suis un [être-humain] – et je suis [franc].

[ENNEMI]

J'ai pensé : Je ne suis pas [un être-humain]²¹⁵.

ENNEMI refuse sa part d'être humain, il la renie et de ce fait renie aussi la place de « grand Autre » qu'il peut occuper auprès des autres personnages. Il ne peut pas être un repère car il n'est pas comme eux. En faisant cela, il ne peut pas être vu comme une personne. Cela place le personnage dans une situation particulière. C'est le personnage qui va être responsable de la mort d'ÊTRE-HUMAIN. Dans la scène suivante, c'est un autre personnage qui porte l'étiquette d'ENNEMI et qui est « responsable » de la mort du personnage dans le coma (qui n'a déjà plus d'identité, juste une présence) :

[ENNEMI]

²¹⁴ *Ibid.* p.146.

²¹⁵ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.34.

Elle mérite qu'on la laisse partir. Vous n'êtes commandés que par votre propre besoin. Il n'y a plus d'espoir.

[CONNAISSANCE]

[Un être-humain] sans espoir.

[ENNEMI]

Oui.

[CONNAISSANCE]

Une personne sans aucune possibilité ?

[ENNEMI]

Malheureusement.

[CONNAISSANCE]

Un individu qui ne signifie plus rien.

[ENNEMI]

Elle signifie quelque chose.

[CONNAISSANCE]

Oui.

[...]

Je m'approche du lit, je suis désolée, dis-je, et je pose une main sur son bras, je sens la peau froide et l'os et les muscles comme s'ils n'étaient plus là, et je pense que là il n'y a plus rien, et j'embrasse ce rien sur le front [...] ²¹⁶.

Le personnage dans le coma n'est déjà plus qu'une présence, mais elle continue d'être. Pourtant, elle est « sans espoir » et « sans aucune possibilité » alors qu'est-ce qui lui permet d'encore être ? Elle n'est déjà plus rien, juste quelque chose de signifiant, mais cela s'arrête là. À la fin de l'extrait, il y a une tentative de personnification du vide, du rien. C'est une tentative de subjectiver ce vide.

Nous voyons donc comment Lygre traite les personnages encore présents comme des sujets spectraux. Il ne leur reste que leur présence, mais ils n'existent plus. Ils errent. C'est ce que laisse penser la conclusion de *Nous pour un moment* avec cette répétition du verbe « marcher ». S'ils ne peuvent pas embrasser une identité, alors ils sont voués à habiter leur monde d'une présence spectrale sans prise sur le réel : dans l'impossibilité de disparaître totalement. De plus, les personnages qui restent sont voués à une autre forme de disparition : celle de l'oubli.

2.2.2 L'oubli, le vide de la mémoire : une autre forme de disparition.

Vincent Delecroix explique que l'on attend de nous l'oubli quand l'on est en deuil. Les personnages de Lygre oublient rapidement après la mort. FILLE ne se souvient plus de l'image de PROPRIÉTAIRE : « Comme si elle était floue. Son image ²¹⁷ » et ÉPOUSE ne se souvient

²¹⁶ *Ibid*, p.55-57.

²¹⁷ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.111.

plus des exigences de PETER : « Je ne me souviens plus²¹⁸. » Mais Vincent Delecroix explique que c'est absurde :

C'est un immense effort pour maintenir vivant ce qui est perdu ou pour endurer cet éloignement ; mais c'est souvent incompréhensible socialement. Cette préférence pour l'oubli et le silence est d'autant plus absurde qu'on prétend faire prévaloir l'individu. Or, au nom de cet individu, on réalise des opérations qui l'éliminent²¹⁹.

Ce qui est parlant pour Lygre, c'est cette question de l'élimination de l'individu par l'oubli. En effet, nous l'avons vu depuis le début de notre réflexion, cette disparition de l'individu est très présente, que ce soit avec le principe de désubjectivation dans les propos d'Agamben sur le dispositif, ou que ce soit dans le principe de répétition dans l'écriture de Lygre qui vise un « nous ». Ce que nous présente ici Delecroix, c'est le rapport entre le deuil et cette suppression de l'individu, une suppression qui passe par l'oubli.

La dernière pièce de Lygre en date est *Trilogie de la mémoire*. Chacune des trois pièces proposées à l'intérieur se nomme : *Souvenirs de nous*, *Tu existes* et *J'oublie*. Pour la première, on retrouve l'enjeu de la mémoire face à l'oubli, il s'agit de ramener à la mémoire le passé. Pour la deuxième, *Tu existes*, on retrouve la thématique de l'existence. Enfin, la dernière s'appelle *J'oublie*. Les trois se nouent autour de cette question de l'existence et de l'oubli. L'oubli est-il synonyme d'absence d'existence ? Si personne ne se souvient de nous, alors une forme de disparition opère. On sent bien à nouveau le rapport à la disparition à travers cet oubli. C'est une notion liée fondamentalement à la question du temps.

L'oubli, ce vide de la mémoire, apparaît dans *Nous pour un moment* dans une configuration un peu particulière. Dans la deuxième scène, le personnage qui détient le secret de ce qu'il s'est passé à la fin de la première scène, la raison de la mort d'ÊTRE-HUMAIN, est dans le coma. Elle est dans l'incapacité de livrer la vérité, de donner son souvenir :

[CONNAISSANCE]
Que s'est-il passé ?
[ÊTRE-HUMAIN]
Je ne sais pas. Personne ne sait.
[CONNAISSANCE]
Pas de témoin ?
[ÊTRE-HUMAIN]
Je ne crois pas.
[CONNAISSANCE]
Elle le sait²²⁰.

²¹⁸ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.61.

²¹⁹ Vincent DELECROIX et Philippe FOREST, op. cit., p.34.

²²⁰ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p. 47.

Le savoir et la mémoire sont donnés au vide, à celle qui est entre le rien et la vie. Elle va emporter avec elle cette mémoire de l'évènement. Il y a quelque chose de particulièrement fort qui se lie à ce moment-là, cette connaissance du réel, de la vérité, est dans le vide et sur le point de passer dans l'oubli. Dans la suite de la scène, ce qui s'est produit précédemment n'intéresse plus. La mort d'ÊTRE-HUMAIN n'a pas d'importance, il y a un oubli de ce qu'il s'est produit. Ce qui a de l'importance c'est le lien que cette disparition crée.

Dans *Jours souterrains*, l'oubli a une importance centrale dans ce qui se joue à la fin de la pièce. FEMME oublie les chiffres capables d'ouvrir la porte et de libérer PETER :

PETER

Maintenant ! Donne-moi le code !

FEMME

Silence.

Le bruit m'empêche de m'en souvenir.

PETER

De t'en souvenir ?

FEMME

Les chiffres disparaissent.

PETER

Fais-nous sortir avant d'oublier !

[...]

PETER

Donne-moi les chiffres !

FEMME

Elle lui donnait des chiffres. Un chiffre. Puis un autre. Encore ! il criait.

PETER

Je ne me rappelle pas, elle disait.

FEMME

Je coupe ! il criait.

[...]

PETER

Code incorrect, ça indiquait. A chaque fois. Quand il essayait les chiffres qu'elle lui avait donnés.

FEMME

Les chiffres disparaissent. Dans le bruit.

PETER

Il nous les faut !

FEMME

Dans le bruit et la violence et le sang. Ils disparaissent.

[...]

FEMME

Il y a quelque chose qui vient.

PETER

Quoi ?

FEMME

Il y a des chiffres qui viennent.

PETER

Donne-les-moi !

FEMME

Des chiffres sans contenu²²¹.

Les chiffres sont nécessaires pour PETER. Il se raccroche à eux au point d'en couper les doigts de FEMME pour les lui faire dire : elle se fait torturer. Seulement cette torture crée la perte de sens, une perte de sens qui lui empêche de donner du contenu aux chiffres, ils disparaissent alors de sa mémoire. Cette disparition signe la disparition de PETER et de FEMME par la même occasion. Cet oubli signe la mort des deux derniers personnages, mais il est engendré par la violence. FEMME le dit : « Dans le bruit et la violence et le sang. Ils disparaissent. » Lors des différentes fins, la violence se retrouve confrontée à l'oubli, la disparition. C'est maintenant ce que nous allons voir dans le dernier point de notre réflexion. Quelle est la place de la violence dans la tentative des personnages pour échapper au dispositif, à la répétition et à la disparition ?

3. Sortir de la répétition et de son dispositif sans disparaître. Une affirmation du « je » à l'épreuve du réel.

Nous l'avons vu, disparaître c'est quitter la répétition et son dispositif. En même temps, la disparition hante les personnages qui restent. De plus, les personnages qui restent sont eux aussi, à leur manière, des spectres. Ils n'ont pas une identité affirmée, ils disent ne pas exister, ils errent. La répétition est une des raisons de cette perte d'identité. Nous l'avons vu, pour André Green, la « compulsion de répétition est un meurtre du temps²²² », ce qui engendre un vide dans l'appareil psychique, une aporie : « Répétition ici, étrangement, rime avec régression (non libidinale). C'est la signification de la pulsion de mort²²³. » On voit alors le rapprochement entre la répétition et la disparition, le vide.

Nous allons revenir sur une notion que nous avons déjà évoqué lors de notre réflexion sur la langue : le totalitarisme du nous. « L'identité totale » que développe Clotilde Leguil comme le premier danger contre le « je ».

²²¹ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.149, 151, 152 et 155.

²²² André GREEN, op. cit., p.96

²²³ *Ibid.* p.95.

3.1 Le totalitarisme du nous comme disparition du « je »

3.1.1 « L'identité totale contre le “ je ” »

« L'identité totale contre le “ je ”²²⁴ », c'est le premier chapitre du livre de Clotilde Leguil : « *Je* ». *Une traversée des identités*. C'est le premier danger qui menace ce « je ». Elle commence par nous dire ceci :

En ces temps d'exclusions du « Je », l'existence non anonyme est interdite. Il faut vivre en étant « personne » - non pas en étant « une » personne mais en étant personne de distinct d'une autre personne. Vivre, c'est alors consentir à ne pas exister, accepter sa non-existence pour l'Autre²²⁵.

Les temps dont elle parle, c'est le temps des parties totalitaires. Elle lie la question du « je » à une question politique :

Que la dictature, la propagande orchestrée par un Parti autoritaire, le régime totalitaire, puissent en venir à asphyxier le « Je » en chacun est plutôt la preuve que le « Je » est d'emblée politique²²⁶.

On nous expose de suite cette dimension politique et le danger sur l'identité de ce « nous ». Si le « Je » disparaît, c'est le fondement de la démocratie qui disparaît avec, nous explique-t-elle. Il n'y a plus la possibilité de rencontrer un Autre avec ses propres différences. Les sujets deviennent uniformisés.

Le danger qu'elle expose est donc « celui de la croyance en une identité totale²²⁷ » qui rejette « absolument toute division, tout manque, toute incertitude²²⁸. » Cette identité totale permet de répondre à l'angoisse de la non-existence d'une identité définitive du sujet. Elle permet de combler le déchirement même qui habite le « Je », cette béance et, à terme, tente de faire disparaître le sujet car « là où il y a du sujet, il y a aussi une parole qui déjoue toute tentative de contrôle. [...] il y a aussi la possibilité d'une mise en question, d'une interrogation, d'un doute²²⁹. » Le « Je » ébranle le monde qui l'entoure, il le questionne par le biais du doute et c'est ce que les régimes totalitaires veulent éviter. Renoncer à être « Je », c'est « laisser la voie libre à la pulsion de mort²³⁰. »

Pour elle, l'antidote à ce « nous » des régimes totalitaires, pour échapper à la pulsion de mort, c'est « le “ Je ” qui ne désigne pas une identité mais une béance identitaire²³¹ » puisqu'il

²²⁴ Clotilde LEGUIL, *op. cit.*, p.41.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.* p.43.

²²⁷ *Ibid.* p.46.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.* p.48.

²³⁰ *Ibid.* p.52.

²³¹ *Ibid.* p.54.

est vide d'identité et en recherche d'une identification pour être. S'il est en recherche, alors il montre « l'imposture de l'identitarisme, c'est-à-dire de la croyance en l'identité totale²³². » Pour pouvoir se définir comme sujet, il faut « être capable de faire de la singularité de son désir et de son histoire un point d'ancrage dans la vie²³³ », il faut une histoire mais aussi une Histoire. Comme elle le remarque avec l'exemple de 1984 d'Orwell, « Le “ Je ” est effacé en même temps qu'est anéanti le rapport au temps du sujet²³⁴. » Détruire ce rapport au temps, c'est priver le sujet d'une possibilité de puiser dans un passé et d'avoir un avenir. En détruisant ce passé, cela crée des « êtres sans histoire ²³⁵ ». Il faut donc une place pour le passé et le trauma. Leguil nous dit alors ceci : « le sujet se situe en un point de l'être qui s'articule à la rencontre traumatique²³⁶ », ce trauma, c'est ce qui confronte au réel et qui laisse alors la place au sujet. Alors, il peut y avoir du « Je ». Un « Je » qui implique un « Tu » et qui laisse la possibilité de la rencontre avec l'Autre.

C'est ce que nous explique Leguil avec ce chapitre sur le danger de l'identité totale. En lisant cela, nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir un lien avec Lygre. C'est ce que nous allons maintenant établir.

3.1.2. *Le totalitarisme du « nous » chez Lygre*

Dans *Je disparaïs*, JE et MON AMIE fuient un régime totalitaire pour se réfugier dans un autre pays. Les lieux ne sont pas spécifiés, nous avons juste ces informations. On peut dès lors apercevoir le rapport avec ce que nous venons d'exposer sur « l'identité totale contre le “ Je ” ». De plus, le personnage s'appelle JEG en Norvégien, ce qui peut se traduire par JE, contrairement au « MOI » proposé par la traduction française. Il y a donc une fuite pour conserver ce « Je ». Seulement le « Je » disparaît au profit de l'identité de la personne qu'elle imite.

La figure totalitaire se retrouve dans PETER et PROPRIÉTAIRE dans les pièces *Homme sans but* et *Jours souterrains*. Ils sont tous deux des figures qui régissent les autres et le monde qui les entoure. FRÈRE et FEMME sont alors aliénés à ces figures. PROPRIÉTAIRE donne des histoires à ces personnes qu'il enlève, des personnes qui sont invisibles en dehors du

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.* p.56.

²³⁴ *Ibid.* p.58.

²³⁵ *Ibid.* p.60.

²³⁶ *Ibid.* p.65.

souterrain, sans histoire. Cela fait écho à ce que nous avons relevé : « des êtres sans histoire ²³⁷ » créés par les régimes totalitaires. Ici, PROPRIÉTAIRE semble sous-entendre qu'ils sont des êtres sans histoire à cause de l'extérieur et il se propose de leur donner une histoire en détruisant ce qu'ils étaient pour les reconstruire. Même si cela est vrai pour l'extérieur, alors PROPRIÉTAIRE se propose d'appliquer lui aussi un système totalitaire. Il dit cependant que c'est uniquement pour un temps, et qu'une fois libre il faudra qu'ils se créent leur propre histoire. Le programme de PROPRIÉTAIRE semble donc être un passage par le totalitarisme pour une affirmation du « Je » une fois sorti.

Il est seulement question, pour PETER, que les personnages gravitent autour de lui comme une figure centrale. Il n'est pas question de l'affirmation de leur identité puisqu'ils doivent, quand ils sont avec lui, s'affirmer par l'identité qu'il leur a donnée.

À la lumière des analyses de Leguil, on pourrait dire que Lygre évince le fait d'être une personne distincte pour faire de ses personnages des figures générales : FRÈRE, ENNEMI, FEMME, FILLE, INCONNU, etc. Pas de place au déterminant, uniquement l'indéterminé. Seuls les personnages avec une identité fixée en un prénom et les personnages de *Moi proche* qui ont un déterminant, sortent du lot. Cependant, les personnages de *Moi proche* vont par deux, et ce binôme annule le déterminant à notre sens : UN AMI et UN AUTRE AMI s'annulent entre eux, s'il est possible d'y avoir un « autre » qui porte la même identité, alors y a-t-il une affirmation d'un « Je » ?

Les noyades de *Nous pour un moment* et *Jours souterrains* sont associées toutes deux à la dépendance à l'autre et à la nécessité de faire « nous » :

[ÊTRE-HUMAIN]

J'essaie de me cramponner à toi. À ton corps. À ton cou. À tes bras.

Tes mains.

[...]

Je hurle : Je n'y arriverai pas toute seule.

[...]

Je n'y arrive pas. Je coule²³⁸.

Dans l'extrait nous voyons la nécessité de l'autre pour survivre. C'est ce que nous retrouvons dans *Jours souterrains*.

PROPRIÉTAIRE

Je te force. Sans ça tu n'y arriveras pas.

FEMME

Je n'y arrive pas !

²³⁷ *Ibid.* p.60.

²³⁸ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.38-39.

PROPRIÉTAIRE

Tu ne vas pas renoncer.

FEMME

Force-moi ! elle criait. Force-moi à y aller !

PROPRIÉTAIRE

Encore une longueur de bassin !²³⁹

À ce moment-là, PROPRIÉTAIRE force FEMME à faire les longueurs dans la piscine, elle a besoin de cette autre personne pour l'obliger, ce qui va engendrer son épuisement et cette noyade ratée. On montre là-aussi l'importance de l'autre qui dirige à sa place. Cet événement fait aussi écho au moment où FILLE demande à PETER de l'assommer sans quoi elle ne réussira pas à sauter par la fenêtre.

De plus, FEMME est en quête continuelle de ce « Nous » :

FEMME

Ensemble, ça n'existe pas ! Nous, ça n'existe pas.

Moi je n'existe pas²⁴⁰.

Sans ce « nous », FEMME n'existe pas. Elle a besoin d'une identité totale. C'est ce que PETER va lui promettre afin de récupérer le code lui permettant d'ouvrir la porte du souterrain.

Dans *Jours souterrains*, il existe un autre exemple qui montre la place de l'identité totale dans l'œuvre de Lygre : le passage où FILLE dit qu'elle n'arrive pas à respirer.

FILLE

Je n'arrive pas à respirer.

PROPRIÉTAIRE

On respirera à ta place.

FEMME

Ensuite tu pourras respirer seule²⁴¹.

Il y a une aliénation telle que cela se manifeste dans la capacité des personnages à respirer seul. Le « nous » respire à la place du « Je ». C'est ce que propose PROPRIÉTAIRE pendant un temps. Il y a toujours la promesse d'un moment où les personnages n'auront plus besoin du « nous » pour s'affirmer.

Dans *Nous pour un moment* (nous pouvons noter la place du « nous » dans le titre français qui n'apparaît pas en norvégien) il n'y a pas la place de ce « nous », les personnages en sont à la recherche, comme avec ÊTRE-HUMAIN qui a besoin de ENNEMI dans la première scène. Mais cette recherche se solde avec l'impossibilité d'un « Nous », les personnages le rejetant :

[ENNEMIE]

²³⁹ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p. 44.

²⁴⁰ *Ibid.* p.146.

²⁴¹ *Ibid.* p.50.

[...]

Je dis : Donne-nous une chance. Nous pouvons y arriver ensemble. Nous sommes là pour toi.

Elle dit : Ensemble, ça n'existe pas²⁴².

Cela laisse alors les personnages dans l'obligation de faire avec le « Je », ce même « Je » qui revient dans la formule « Je suis... - et... ». Ils tentent d'affirmer ce « Je », mais ils sont confrontés à cette impossibilité, à leur statut de sujet spectral qui les voue à errer sans pouvoir s'affirmer.

Leguil évoque aussi le doute, qui est permis par le « Je », et nous l'avons vu, chez Lygre, le doute a une place fondamentale. C'est par ce doute qu'advient la mort de PROPRIÉTAIRE et PETER. Le doute prive les dispositifs (qui ont une dimension totalitaire) de leur régisseur, il ébranle grandement l'identité totale et semble donc être la solution pour échapper à la pulsion de mort qui advient lors de l'effacement du « Je ». C'est cette pulsion de mort qui finit toujours par advenir dans les pièces de Lygre. Seulement, les actes de violences ne sont pas aussi simples que la pure destruction des personnages. Il nous semble que ces actes cachent une signification plus subtile.

3.2 La violence, une confrontation du réel, un moyen de résister face à la disparition.

FILLE le dit : « Il y a peut-être des choses qu'on ne peut pas imaginer. [...] Des choses qu'on ne peut comprendre que si on est passé par là. Comprendre réellement²⁴³. » Il y a des choses qu'on ne peut comprendre qu'une fois que l'on s'y est confronté réellement, que nous en avons fait l'expérience réelle. Ici, ils parlent de la faim. La faim est quelque chose qui ramène au réel en lui-même. Quand on a faim, notre corps nous rappelle que l'on est en vie, il ramène à la réalité et au maintenant. PETER ajoute alors un autre élément : la torture. Et FILLE confirme : « Seule la victime peut réellement comprendre la torture²⁴⁴. » La douleur aussi ramène au réel, à la réalité, et ancre sur le maintenant. La torture confronte alors au réel.

La violence est inhérente aux pièces de Lygre. Elle ne peut pas ne pas être et finit par émerger. Nous allons analyser cette violence dans les pièces *Jours souterrains*, *Homme sans but* et *Nous pour un moment*.

²⁴² Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p.91.

²⁴³ Arne LYGRE, *Jours souterrains*, op. cit., p.132.

²⁴⁴ *Ibid.*

3.2.1 *La fin de Jours souterrains.*

La fin de *Jours souterrains* se joue autour du refus de PETER de disparaître. Il torture FEMME afin de pouvoir obtenir les chiffres du code qui lui permettront de sortir du souterrain, ce que FEMME lui refuse.

FEMME

Tu n'as pas assez de force pour deux.

PETER

Je suis fort ! Je peux faire tout ce que je décide !

FEMME

Nous sommes seuls.

PETER

Ensemble ! Seuls ensemble ! Tous les deux !

FEMME

On disparaît. D'un coup de gomme. Bientôt il n'y aura plus rien.

PETER

Donne-nous une chance !

FEMME

Je meurs.

PETER

Je suis vivant !

FEMME

Mais à la fin. Sans nourriture. Sans aide.

Toi aussi²⁴⁵.

La disparition semble inévitable et PETER y résiste. Il ne veut pas se laisser aller et disparaître. Il va résister alors par la violence. Il coupe les doigts de FEMME pour empêcher sa disparition et tente de créer un « Nous ». FEMME refuse ce « Nous » en y opposant la solitude alors qu'au départ elle ne voulait pas être seule. Cela s'explique par le fait que le seul « Nous » acceptable pour FEMME est celui dirigé par PROPRIÉTAIRE. Mais ce « Nous » là n'est plus possible.

FEMME

Il y a des chiffres qui viennent.

PETER

Donne-les-moi !

FEMME

Des chiffres sans contenu.

PETER

Je coupe !

FEMME

Un coup de ciseaux après l'autre.

Un pas après l'autre. Un ami après l'autre. Des journées.

Sans importance.

Et alors ? De quoi tu vas me menacer si rien n'a d'importance ?

PETER

Toi tu as de l'importance.

FEMME

²⁴⁵ *Ibid.* p.153-154.

Je n'ai jamais rien eu. Je n'ai jamais rien été.
Mon histoire est vide²⁴⁶.

La pièce s'achève là où elle a commencé « Je n'ai rien. Je ne suis rien²⁴⁷. » et elle laisse FEMME face à ce vide, cette béance. À ce moment-là, elle est probablement le plus proche de ce qu'elle est, de ce « Je » avec sa béance. C'est juste avant de disparaître qu'elle donne toute la place à son « Je ». Cela est possible car PETER a détruit le totalitarisme, les règles imposées par PROPRIÉTAIRE. Elle le dit : « Un coup de ciseaux après l'autre. / Un pas après l'autre. Un ami après l'autre. Des journées. / Sans Importance. », elle se met à douter avec sa dernière question « De quoi tu vas me menacer si rien n'a d'importance ? ». Elle embrasse le doute, elle se trouve donc dans une position qui fait qu'elle peut donner toute sa place au « Je ». Juste avant de disparaître, et de par la violence qu'inflige PETER, FEMME peut alors affirmer la place de son « Je » dans tout ce qu'il a de plus vide.

Nous ne pouvons pas nous empêcher d'entendre en écho les paroles de PROPRIÉTAIRE quand il disait qu'il détruisait pour reconstruire. Ici, PETER a détruit les derniers repères qui donnaient un sens au « Nous » auquel FEMME pouvait se rattacher.

3.2.2 *La fin de Homme sans but*

FRÈRE

Arrête de pleurer !

[Épouse] pleure. Frère lui chuchote quelque chose à l'oreille. [Épouse] ne répond pas.

Dis-le !

[ÉPOUSE]

J'ai envie de toi.

FRÈRE

Je ferai tout ce que tu voudras.

[Épouse] ne répond pas. Frère la tire par les cheveux.

Dis-le !

[ÉPOUSE]

Je ferai tout ce que tu voudras.

Frère lui lâche les cheveux. Il reste un instant silencieux.

FRÈRE

Tu es à moi.

[ÉPOUSE]

Tu es à moi.

Frère gifle [Épouse]. Il élève la voix.

FRÈRE

Je ne suis pas à toi !

Bordel !

Frère maintient la tête de [Épouse] contre le sol. Il défait sa braguette et laisse tomber son pantalon autour de ses genoux.

Ouvre la bouche.

[Épouse] ouvre la bouche. Frère lui maintient fermement la tête.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 155-156.

²⁴⁷ *Ibid.* p.4.

Ne regarde pas.
[Épouse] le regarde. Frère hurle.
 Ne regarde pas !
Frère arrache sa chemise et la noue autour des yeux [d'Épouse].
 Tu n'es... personne.
 Désormais.
[ÉPOUSE]
 J'ai tout le carton d'enveloppes.
Frère hurle.
 FRÈRE
 Tu n'es personne !²⁴⁸

Homme sans but se termine sur le viol imminent d'ÉPOUSE par FRÈRE. Cette violence semble advenir dans le seul but de détruire l'identité d'ÉPOUSE. Face à cette tentative de FRÈRE pour lui arracher son identité, ÉPOUSE lui répond qu'elle a le carton d'enveloppes, l'élément même qui lui donne son identité. La violence de FRÈRE est vaine, puisque le dispositif qui l'entoure obéit encore aux règles de PETER. Le viol et la mort de l'enfant, n'adviennent que parce que FRÈRE tente d'échapper à l'identité que lui a imposée le dispositif mis en place par PETER. Il veut se défaire de tout ce qui était lui en donnant tous ses objets. Lorsqu'il tente de renouer avec SŒUR, il n'échappe pas aux règles toujours actives de PETER. Sa tentative est donc vouée à l'échec. Il ne peut pas être autre chose que le frère de PETER, une identité qui n'a plus de sens puisque le repère n'est plus. C'est parce qu'il est un homme sans but, que FRÈRE finit par recourir à cette violence. Il reprend le désir qu'avait PROPRIÉTAIRE TERRIEN à l'acte I et le pervertit, le transforme en quelque chose de violent.

Cette fin ne révèle que la perte de sens que FRÈRE doit traverser. La disparition de ce qui lui donnait du sens - le « Nous » proposé par PETER - le laisse seul face au vide. Il doit alors assumer la disparition de « Frère », de l'identité qu'il porte depuis le début de la pièce. Il ne réussit pas, et la disparition de ce « Je », son impossibilité de l'assumer, engendre alors la pulsion de mort.

En face, ÉPOUSE tient bon grâce aux enveloppes qui lui donnent son sens. Elle est entièrement dans le dispositif que PETER a créé. Pour elle, le moyen de répondre à la perte d'identité est de continuer à suivre les principes de PETER. Ce qui lui donnait son identité c'était les enveloppes. Pour FRÈRE ce n'est pas le cas, son identité ne tenait qu'à PETER puisqu'il n'avait pas d'enveloppes, uniquement la promesse d'être légataire universel. Les enveloppes persistent à la mort de celui qui les donnait. ÉPOUSE à la possibilité de continuer à porter son identité, ce qui n'est pas le cas de FRÈRE.

²⁴⁸ Arne LYGRE, *Homme sans but*, op. cit., p.93-94.

3.2.3 *La fin de Nous pour un moment*

Nous avons déjà cité la fin de *Nous pour un moment* mais afin de faciliter l'analyse et la compréhension du lecteur nous l'intégrons à nouveau ici :

[ENNEMI]

Je ne veux pas mourir, dit-elle.

J'ai une famille qui a besoin de moi, dit-elle.

Je veux encore un peu de temps, dit-elle.

J'ai peur, dit-elle.

J'ai peur. J'ai peur. J'ai peur.

Je suis une inconnue, dit-elle. Tu n'es pas mon ennemi, dit-elle.

J'hésite.

Je suis un ennemi – et j'hésite.

Je ne dois pas hésiter.

Mais c'est ce qui s'est passé. Et je l'ai laissé là. Je me suis remis à marcher.

J'ai juste marché.

J'ai marché.

Je n'hésiterai pas la prochaine fois. Je ne réfléchirai pas. Je ne balancerai pas.

Je suis détermination.

Je suis force.

Je marche.

Je marche.

Marcher.

Marcher.

Marcher²⁴⁹.

Ici, nous n'avons pas une violence qui s'ancre dans le réel. La violence est latente mais n'advient pas concrètement comme cela peut être le cas avec les deux autres fins déjà vues. La violence à laquelle nous avons à faire est la violence qu'ENNEMI s'inflige. Il se fait violence pour ne pas douter, pour colmater la béance qui laisse la place au « Je ». Il se force à obtenir une identité totale. Il ne doit pas être dans l'hésitation mais dans la certitude. Les dernières répliques semblent nous montrer que le personnage n'est pas capable de colmater cette béance, alors il est dans l'obligation d'errer, d'être un sujet spectral. La violence se propose comme étant le seul moyen d'obtenir une contenance et de quitter cet état spectral (et donc le dispositif et sa répétition). Comme il ne le fait pas, la répétition continue. La violence semble être le seul moyen pour lui de quitter cette position à la fois de la présence et de l'absence.

Sortir du dispositif et de la répétition ne semble pas être possible autrement que par la disparition. Quand les personnages de Lygre essayent de résister pour s'affirmer en fuyant la disparition, ils engendrent la violence. Une violence qui fait écho à celle du « Nous » de l'identité totale, face au « Je ». La violence ne prend cependant pas la même signification. À

²⁴⁹ Arne LYGRE, *Nous pour un moment*, op. cit., p. 93.

travers la reprise des thèmes, Lygre revient sans cesse à la violence mais ne lui donne pas le même sens. Dans *Jours souterrains*, elle est le dernier recours de PETER pour ne pas disparaître et la possibilité pour FEMME de pouvoir retrouver le « Je ». Dans *Homme sans but*, elle signe l'impossibilité de FRÈRE d'assumer le « Je » après la perte du « Nous » et laisse place alors à la pulsion de mort. Enfin, dans *Nous pour un moment*, elle est le seul moyen de fuir l'état spectral des personnages, une réponse au non-être. La violence est le seul moyen pour ne pas disparaître.

Conclusion

L'espace dramaturgique de Lygre est bien un dispositif de la répétition. L'espace est régi par un réseau de signes entre des éléments discursifs (qui est l'écriture même de l'auteur avant d'être les pensées, règles, principes des personnages) et des éléments architecturaux (eux aussi impliqués par l'espace que crée l'écriture de Lygre). Malgré le sentiment que les personnages sont continuellement dans l'improvisation et la création de ce qui se passe autour d'eux, c'est Lygre qui décide de tout cela en amont. La répétition fait partie des procédés utilisés et impliqués par le dispositif. Qu'elle soit stylistique, psychanalytique ou en rapport avec une question méta-théâtrale, elle se fait le reflet d'une crise avec la réalité. La répétition méta-théâtrale ancre les personnages dans leur fonction de personnage. La création de la ville de PETER est une copie de la réalité, un moyen de créer une alternative où se jouera son histoire avec les personnages qu'il a engagés pour être sa famille. Le souterrain de PROPRIÉTAIRE se veut être une « chambre des expériences » où il peut expérimenter une liberté « par petits bouts » avec ceux qu'il a enlevés : « des êtres sans histoires ». C'est un lieu de recherche scientifique, d'une possible réhabilitation dans le dehors, la réalité. Dans *Nous pour un moment*, il n'y a qu'une succession de personnages errant, cherchant une place face à leur propre spectralité, état qu'Agamben explique par le processus de désubjectivation provoqué par les dispositifs contemporains.

La dramaturgie de Lygre nous présente des personnages spectraux dont l'identité n'est certaine que dans un « Nous » sans possibilité d'être un « Je » comme nous le montre FRÈRE, FEMME ainsi que tous les personnages de *Nous pour un moment*. Certains personnages luttent pour ne pas rester des sujets spectraux : FRÈRE (à nouveau), PETER, FILLE (de *Jours souterrains*). Néanmoins la pièce est déjà écrite et la violence semble être le seul recours qui leur soit proposé face à l'impossibilité de sortir de ce dispositif de la répétition. Ne pas accepter le doute et l'incertitude du « Je » en refusant la disparition, c'est laisser place à la pulsion de mort.

Lygre ne nous parle à aucun moment des écrans et du numérique. Cela est évoqué brièvement avec les appels téléphoniques et l'application de rencontre de *Nous pour un moment* mais ce n'est jamais le point central de la pièce, et pourtant... En effet, la question de la virtualité est impliquée par la dimension méta-théâtrale, par ces dispositifs et la répétition. L'énonciation impose une distance qui amène le lecteur/spectateur à s'interroger sur ce qui se

produit, sur la fiction qui se déroule. Les identités des personnes sont des fictions, des étiquettes éphémères qui consolident leur aspect spectral. Ils sont des personnages qui jouent, et la fiction contamine la réalité. Comme nous le dit Anette Therese Pettersen : « l'écriture donne à voir dès le départ la fiction comme telle, ce qui, paradoxalement, nous conduit à la ressentir comme plus réelle²⁵⁰. » Nous ne savons plus où se trouve la frontière entre la fiction et la réalité. Le mélange est tel que la fiction est sentie comme plus réelle. Qu'est-ce qui le permet ? Un parallèle fort avec notre propre réalité à nous, le lecteur/spectateur.

La question identitaire et sa crise dépeinte par la dramaturgie de Lygre sont un sujet contemporain fréquemment traité. De nos jours, le théâtre contemporain semble se nouer autour de la crise identitaire des personnages et de cette disparition. Dans certains cas, comme dans la dramaturgie de Christophe Pellet, cela se concentre plus précisément autour des écrans. Les écrans sont inévitables de nos jours, l'exemple que Clotilde Leguil prend pour nous expliquer le danger du totalitarisme pour le « Je » passe par le très célèbre 1984. Big Brother surveille à travers les écrans et surveiller c'est ce que le dispositif se propose de faire afin de modifier les comportements. Agamben montre dans ses exemples l'impact des technologies contemporaines dans la désubjection qui transforme les sujets en spectres. Le numérique est inévitable et cela fini par s'imposer lors de notre lecture de Lygre.

Sa dramaturgie renforce donc cette question du virtuel par le biais de ce que nous avons appelé « le dispositif de la répétition ». Les deux éléments associés renforcent la crise identitaire des personnages et fait écho à celle que tout un chacun peut traverser. Cependant, au premier abord, Arne Lygre semble être pessimiste en ce qui concerne cette crise. La violence est toujours inévitable et finit par advenir dans chacune de ses pièces, qu'elle soit physique ou mentale, elle existe. De plus, les personnages sont habités par un manque continu, ils portent chacun le deuil de quelque chose et ce manque ne peut pas être comblé (ce qu'ils essayent désespérément de faire). Philippe Forest nous le rappelle : Kierkegaard nous dit de désespérer face à ce deuil. Lygre nous donne un autre conseil : *La deg være*. Le titre original de *Nous pour un moment* peut être traduit par « laisse-toi aller », « laisse-toi être ». Les personnages qui luttent engendrent la violence et ne résolvent pas leur crise identitaire. Ceux qui se réfugient dans le dispositif (comme ÉPOUSE et les enveloppes) ne font que colmater la béance du « Je »

²⁵⁰ Anette Therese PETERSEN, « Homme avec but », in *Outrescène 13*, « Arne Lygre », Paris, Théâtre de la colline, 2011, p.116.

à son détriment. Résister ou répéter, deux solutions qui n'en sont pas. La seule qui reste, c'est de se laisser aller face au doute, de disparaître.

La disparition est la solution qui est proposée par Lygre. Elle permet de quitter le dispositif de la répétition, de quitter la fiction. Elle semble traduire une proposition existentielle : expérimenter le réel par le doute, la remise en cause.

C'est l'interprétation que nous offrons des œuvres de Lygre. À travers notre proposition de sens, nous avons senti toute la difficulté de fixer une interprétation. Lygre joue avec nous, le lecteur/spectateur, autant qu'avec ses personnages. De la même manière qu'il nous est impossible de savoir si SŒUR est la véritable sœur de FRÈRE, nos arguments trouvent toujours un contre-exemple. Il nous donne des pistes, mais jamais des réponses. Au contraire, la multiplication des points de vue et des énonciations offrent des contre-points perpétuels.

Nous finirons cette réflexion en nous posant la question que soulève Anette Therese Pettersen et qui nous semble être un lien entre l'étude dramaturgique que nous venons de livrer et le devenir scénique que nous n'avons que peu évoqué mais qui est le but de tout texte théâtral : « qui sait si Lygre n'est pas en train d'inaugurer une nouvelle tradition de littérature scénique ?²⁵¹ »

²⁵¹ *Ibid*, p.116.

Bibliographie

Œuvres d'Arne Lygre – sujet d'étude

- *Œuvres dans leur traduction française*

Lygre, Arne

- *Homme sans but*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeurs, 2007.
- *Je disparaiss*, trad. du norvégien par Éloi Recoing, Paris, L'Arche Editeurs, 2011.
- *Jours souterrains*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeurs, <https://www.arche-editeur.com/piece/jours-souterrains-1503>
- *Nous pour un moment. Moi proche*, trad. du norvégien par Stéphane Braunschweig et Astrid Schenka, Paris, L'Arche Editeurs, 2019.
- *L'ombre d'un garçon*, trad. du norvégien par Éloi Recoing, Paris, L'Arche Editeurs.
- *Puis le silence*, trad. du norvégien par Terje Sinding, Paris, L'Arche Editeurs.
- *Rien de moi*, trad. du norvégien par Stéphane Braunschweig avec la collaboration de Astrid Schenka, Paris, L'Arche Editeurs, 2014.

- *Œuvres dans leur version originale*

Lygre, Arne

- *Brått evig*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.
- *Dager under*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.
- *Ingenting av meg*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.
- *Jeg forsvinner*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, version définitive datant du 4 novembre 2011.
- *La deg være*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, version définitive datant du 26 septembre 2016.
- *Mamma og meg og menn*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.
- *Mann uten hensikt*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

- *Meg nær*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, version définitive datant du 1^{er} février 2019.
- *Minnetrilogien (Minner om oss / Du finnes / Jeg glemmer)*, tapuscrit transmis par Arne Lygre, version définitive datant du 18 août 2020.
- *Så stillhet*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.
- *Skygge av en gutt*, tapuscrit transmis par Arne Lygre.

Littérature axée exclusivement ou partiellement sur Arne Lygre

Benhamou, Anne-Françoise

- *Outrescène 13*, « Arne Lygre », Paris, Théâtre de la colline, 2011.

Botella, Julien

- *Dramaturgies du diaphane : enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre*, (thèse de doctorat), Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2020.

Littérature générale

- *Approche théorique spécialisée en théâtre*

Banu, Georges

- *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, (Le temps du théâtre)

Barthes, Roland

- *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, les Éditions du Seuil, 2002, (Points seuil, 492)

Cormann, Enzo

- *Ce que seul le théâtre peut dire : considérations poétiques : articles et conférences 2004-2011*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012 (Essais, 1283-0496)

Dumur, Guy

- *Le théâtre de Pirandello*, Paris, L'arche Editeurs, 1967

Heyraud, Violaine

- *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Classiques Granier, 2012, (Études romantiques et dix-neuviémistes, 25).

Laliberté, Hélène

- « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique ». *L'Annuaire théâtral*, (23), 133–145. <https://doi.org/10.7202/041350ar>

Martin, Bernard

- « Dramaturgie et analyse dramaturgique ». *L'Annuaire théâtral*, (29), 82–98. <https://doi.org/10.7202/041457ar>

Parisse, Lydie

- *La parole « trouée » : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008 (Archives des lettres modernes, 292)

Sarrazac, Jean-Pierre, e.a.

- *Lexique du drame moderne et contemporain*, nouvelle édition, révisée et augmentée, de « poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Etudes théâtrales*, 22/2001, revue publiée par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain., Belval, les éditions Circé, 2010, (Poche).

- *Approche philosophique et psychanalytique*

Agamben, Giorgio

- *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Editions Payot & Rivages, 2014, (Rivages poche, Petite Bibliothèque, 569).

Assoun, Paul-Laurent

- *Le vocabulaire de Freud*, Paris, Ellipses, 2007, (Vocabulaire de...).

Delecroix, Vincent et Forest, Philippe

- *Le deuil. Entre le chagrin et le néant*, Paris, Editions Gallimard, 2017, (Folio 6307).

Freud, Sigmund

- *La technique psychanalytique*, « Chapitre X : Remémoration, répétition et perlaboration », 8^{ème} édition, trad. de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1985, (Bibliothèque de psychanalyse).

Green, André

- *Le temps éclaté*, « 8. La répétition, causes, caractéristiques », Paris, Éditions de Minuit, 2000, (Collection Critique), p.93-105.

Kierkegaard, Søren

- *La répétition ; Crainte et tremblement*, trad. du danois par Paul-Henri Tisseau, e.a., Paris, Édition de l'Orante, 1972, (Œuvres complètes / Søren Kierkegaard ; 5).

Klemperer, Victor

- *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Trad. de l'allemand et annoté par Elisabeth Guillot, Paris, Pocket, 1998, (Agora 202).

Lacan, Jacques

- *Le séminaire de Jacques Lacan. 11, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, (Le champ freudien).

Leguil, Clotilde

« Je ». *Une traversée des identités*, « I L'identité totale contre le "Je". Premier danger », Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p.41-70.

- *Dictionnaires*

CNRTL

- <https://www.cnrtl.fr/>

Dupriez, Bernard

- *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984.

Petit Larousse

- *Le petit Larousse 2003*, Paris, Larousse / VUEF, 2002,

Annexes

Résumé des pièces principalement utilisées dans le cadre de notre recherche

1. *Homme sans but*

Personnages : Peter, Frère, Épouse, Fille, Sœur, Propriétaire terrien/Assistant

Énonciation : « La pièce utilise deux perspectives narratives. Les personnages se servent tantôt de l'une, tantôt de l'autre, puisqu'ils interrompent par moments leurs 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 une sorte de dialogue. Dans le corps du texte ces passages sont en gras. »

Résumé : La pièce se compose de trois actes. Dans le premier acte, PETER et FRÈRE arrivent dans un fjord par bateau. PETER trouve l'endroit agréable et décide de fonder une ville à cet endroit. Pour se faire, il achète le terrain à PROPRIÉTAIRE TERRIEN qui devient alors ASSISTANT et se joint à cette entreprise. Il se déroule alors un bond dans le temps de vingt ans, et PETER, FRÈRE et PROPRIÉTAIRE TERRIEN fêtent l'anniversaire de la ville. À ce moment-là, ÉPOUSE apparaît, elle sort de nulle part. L'acte se finit sur PETER et ÉPOUSE qui regardent le fjord.

Dans l'acte II, dix ans se sont écoulés depuis la fin du premier acte et PETER est à l'hôpital, mourant. ÉPOUSE et FRÈRE sont à son chevet. Arrive alors FILLE, aucun des autres personnages n'en connaissait l'existence. PETER a un comportement violent envers FRÈRE et cherche à inspirer la peur auprès de tous les personnages. ÉPOUSE ne le tolère pas et le gifle. Intervient alors un saut temporel de vingt jours à la fin duquel on retrouve PETER mort. FILLE et ÉPOUSE révèlent ensuite qu'elles étaient rémunérées par PETER pour jouer un rôle dans son entourage : sa fille et son ex-épouse. FRÈRE aussi n'est pas son véritable frère, mais il refuse que FILLE et ÉPOUSE parlent de ce qu'elles ont fait comme d'un travail. Il les congédie, ne supportant pas leur comportement alors que PETER vient de mourir.

Dans l'acte III, une semaine s'est écoulée depuis la fin du deuxième acte. FRÈRE a hérité de tout ce qui appartenait à PETER et fait vider la maison du défunt afin de repartir à zéro. Toutes les possessions sont placées dans le jardin afin que chaque habitant de la ville

puisse, chacun leur tour, choisir un objet. FRÈRE essaye de renouer avec SŒUR, mais ÉPOUSE va revenir et ne pas croire que SŒUR est la véritable sœur de FRÈRE. Elle va aussi demander à FRÈRE de continuer ce que PETER avait commencé. Cela va alors engendrer la mort de la fille de SŒUR à la fin d'un bond temporel de vingt minutes. À la suite de cela, FRÈRE donne tout le carton d'enveloppes, qui permettait la rémunération des personnes qui entouraient PETER, à ÉPOUSE. Il commence alors une tentative de viol. La pièce se finit sur cette scène.

2. Jours souterrains

Personnages : Propriétaire, Femme, Fille, Peter

Énonciation : « La pièce est écrite selon deux perspectives narratives différentes. Les personnages s'expriment sur deux modes : ils délaissent parfois leur langage scénique habituel pour parler d'une façon plus distanciée, à la troisième personne. Dans ces hyper-répliques ils semblent regarder leur propre moi de l'extérieur, tout en entretenant une sorte de dialogue avec les autres personnages. Dans le texte, ces répliques apparaissent en caractère gras. »

Résumé : PROPRIÉTAIRE enlève des personnes afin de les sauver de ce qui semble être une addiction. Chacun des personnages enlevés est renommé et apprend à devenir libre petit à petit. Au départ, ils commencent dans un bunker. Une fois prêts, ils passent dans un souterrain et doivent y passer un minimum de quatre mois, chaque mois étant signifié par une de leurs extrémités (doigts ou orteils) peinte en noir par PROPRIÉTAIRE. À partir de cette date, ils peuvent sortir du souterrain mais PROPRIÉTAIRE coupe les orteils et doigts des mois restants (par exemple seize si les pensionnaires ne sont restés que quatre mois). S'ils veulent sauver la totalité de leurs extrémités, ils doivent donc rester vingt mois. FEMME est là depuis plusieurs mois et vit sa réhabilitation pendant la pièce. FILLE est nouvelle dans le souterrain. PETER a été enlevé de manière irréfléchie et est recherché à l'extérieur contrairement aux deux autres. PROPRIÉTAIRE finit par mourir laissant PETER et FILLE enfermés dans le souterrain sans aucun moyen de sortir. FILLE demande alors à PETER de la pousser par la seule fenêtre du lieu qui donne sur un précipice. Il ne reste plus que PETER qui fait face au retour de FEMME dans le souterrain. Celle-ci vient s'enfermer à nouveau dans le bunker, se condamnant ainsi que PETER.

3. Nous pour un moment

Personnages : Être-humain, Ami-e, Connaissance, Inconnu-e, Ennemi-e

Énonciation : Rien n'est dit par l'auteur pour cette pièce. L'énonciation semble être la même tout le long de la pièce.

Résumé : La pièce s'ouvre sur une traversée dans la vie d'ÊTRE-HUMAIN et d'AMIE. Les deux parlent de leurs vies respectives et de leurs expériences en amour : ÊTRE-HUMAIN a une relation avec l'ex-mari d'AMIE et vient de le tromper avec un autre tandis qu'AMIE a eu une relation avec CONNAISSANCE qui se termine au début de la pièce. Elles vont boire sur la plage pour discuter et rencontre ENNEMI. Lors d'un accident, AMIE finit dans le coma et ÊTRE-HUMAIN se noie.

Lors de la scène suivante, les noms des personnages sont rabattus et ce ne sont plus les mêmes personnes qui portent les identités. ÊTRE-HUMAIN devient le mari d'ÊTRE-HUMAIN de la première scène. Il demande à AMI de l'accompagner au chevet de son ex-femme tombée dans le coma puis le congédie pour pouvoir veiller pendant plusieurs mois sur elle en compagnie de CONNAISSANCE (la sœur de la personne dans le coma). Lorsqu'elle est débranchée, ÊTRE-HUMAIN appelle AMI pour lui tenir compagnie mais celui-ci rencontre un nouveau personnage qui lui propose de passer la nuit avec lui.

Ce nouveau personnage devient alors AMI. Il est malade et n'en a plus pour longtemps. Il rencontre INCONNU sur une application de rencontre qui se propose de rester auprès de lui pendant sa maladie. ENNEMI l'appelle par la suite, c'est son père et leur relation est compliquée, tendue. Il croise CONNAISSANCE à qui il a fait du tort par le passé, celle-ci lui amène des courses puis s'en va se réfugier dans un bar où elle a l'habitude d'aller et de rentrer le soir avec le serveur pour la nuit.

Le serveur devient alors CONNAISSANCE et INCONNUE frappe à sa porte en pleine nuit. Elle lui dit qu'il ressemble à son frère qui s'est suicidé, puis elle reçoit la visite d'ENNEMI qui trompe sa femme avec elle. C'est un ancien ami de son frère auprès de qui elle voulait se venger mais n'y arrive pas. Elle menace alors de se suicider mais il part. Un homme vient frapper à sa porte pour l'amener à l'hôpital.

Cet homme devient INCONNU et traverse la frontière pour s'arrêter près d'un trottoir où il y a plusieurs filles. ENNEMIE vient alors le voir et la tension monte entre les deux. INCONNU finit par lui cracher au visage et disparaître. ENNEMIE appelle alors sa petite-fille mais elle ne veut pas avoir de lien avec elle. Elle erre alors et finit par tomber sur un homme qui la menace d'une arme.

Cet homme devient ENNEMI et laisse partir la femme. Il essaye de se convaincre que la prochaine fois il devra passer à l'action. La pièce se conclut sur sa marche.

Résumé

Dispositifs et répétitions dans la dramaturgie d'Arne Lygre

La dramaturgie d'Arne Lygre est traversée par trois thèmes principaux : le doute, la violence et la disparition. De plus ses pièces semblent écrites en miroir, entretenant un discours les unes sur les autres, revenant sur des motifs, des thématiques pour en offrir une vision alternative, un contrepoint. Il se crée alors un sentiment de répétition. C'est ce que cette recherche dramaturgique se propose d'analyser. Nous essayons de saisir ces trois grands thèmes (doute, violence, disparition) à travers le principe de répétition à l'œuvre chez Lygre, le tout intégré à la notion de dispositif spatial. Notre analyse de cette répétition prend place dans trois domaines distincts : stylistique avec une analyse des procédés d'écriture de l'auteur, théâtrale en mettant en lumière la dimension méta-théâtrale des pièces, et le versant psychanalytique avec son rapport à la pulsion de mort et à la perte d'une identité subjective ne laissant que peu ou pas de place au « Je ». Cette recherche se propose de dégager les enjeux qui découlent de ce dispositif dramaturgique répétitif tout en identifiant le discours sur le monde qui en émerge.

Apparatus and « répétitions » in Arne Lygre's dramaturgy :

Arne Lygre's dramaturgy is going through three main themes: the doubt, the violence and the disappearance. His plays are echoing each others, offering to return on those themes in order to offer an alternative point of view or a counterpoint. From this emerge a repetition feeling. This is what we are analysing in this dramaturgical research.

We try to understand those three main themes through the « répétition » in Lygre's plays within the space notion in the apparatus. Our repetition's analysis is taking place in three distincts area: stylistic with an analysis on the literary device, Rehearsal (translated « Répétition » in french) by highlighting the meta-dramatical dimension of his plays, and finally the psychoanalytical aspect with its link to the death urge and to the subjective identity loss where there is no place for the « I » . This research highlights the stakes coming out from this repetitive dramaturgic apparatus and clear the speech on the world coming from it.

