

LARS NORÉN ET L'ÉCRITURE DE L'*ALETHEIA*

Si l'écriture de Lars Norén est marquée par l'attention au réel et fait osciller son œuvre « entre l'intime et le documentaire, le biographique et l'abstraction, le constat et la dénonciation politique³³⁰ », le questionnement philosophique y tient une place importante. La phénoménologie heideggérienne, à laquelle Norén fait souvent référence dans ses écrits, nourrit en particulier une interrogation sur l'être au monde dans sa dimension existentielle et éthique. Pensé par Heidegger à partir de la philosophie de Platon³³¹ et d'Héraclite³³², le concept d'*aletheia* (ἀλήθεια) se situe ainsi à l'articulation de la perception et de l'éthique. Le concept d'*aletheia* désigne étymologiquement le non-voilé, ce qui subsiste à l'oubli (Λήθη) ou plutôt ce qui émerge sans cesse du voilé. Pensée chez Heidegger comme l'« éclaircie d'un monde de la présence et présentation de l'étant dans la pensée et la

³³⁰ Marion Boudier, « Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *Jeu*, n°137, 2010, p. 25.

³³¹ Martin Heidegger, « La Doctrine de Platon sur la vérité », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, trad. Kostas Axelos, Jean Beaufret, Dominique Janicaud et alt., Paris, Gallimard, classiques de la philosophie, 1973.

³³² Martin Heidegger, « Aletheia », *Essais et conférences*, traduction André Préau, préface Jean Beaufret, Gallimard, 1958, p. 311-341. Le texte de cet essai a été prononcé pour la première fois lors d'une conférence l'été 1943 au lycée humaniste de Constance.

parole³³³ », l'aletheia fait intervenir au cœur du langage une dialectique de l'opacité et de l'affleurement et postule l'éclaircie d'un sens à travers l'opacité du réel. Elle fait intervenir dans le théâtre de Norén un geste mémoriel dont nous souhaitons ici interroger les modalités.

6-1 La dualité norénienne de l'opacité et de l'affleurement

Dans une conférence prononcée en 1943, Heidegger analyse le concept d'*aletheia* à partir d'un fragment d'Héraclite³³⁴ et analyse la « non-occultation » comme un trait fondamental de sa pensée³³⁵. Mais plutôt que d'interpréter la non-occultation à une lumière doctrinale qui ne convient guère à la pensée d'Héraclite, Heidegger traduit la seconde moitié du fragment par « ce qui sans cesse se lève³³⁶ », envisageant le verbe dans le sémantisme de son émergence. Pour Heidegger, la non-occultation correspond à une perpétuelle naissance, dont le voilement est la condition principale³³⁷. Chez Norén, l'éclaircie du sens est ainsi indissociable de l'expérience de l'opacité, ainsi que l'explique le narrateur de *La Nuit de la philosophie* :

Et les ombres qui se tiennent par la main, celles qui arrivent en marchant, celles qui arrivent en marchant, elles se lâchent la main. Je peux leur faire confiance. Aletheia. Les mots parlent grec. Maintenant je suis encore là. Maintenant je regarde dans la mauvaise direction, encore une fois. J'attends qu'elle tourne une page du livre, une page toute fine, et que la lumière tombe alors à travers la page et les éclaire, elle et la transparence³³⁸.

Toujours mobile, toujours à l'affût des mouvements qui affleurent en lui, le narrateur envisage ici la lecture comme l'espace au sein duquel l'éclaircie du sens

³³³ Jean-Marie Vaysse, « Aletheia », Dictionnaire Heidegger, p. 12.

³³⁴ « Comment quelqu'un peut-il se cacher devant ce qui ne sombre jamais? » (Héraclite, Fragment 16, cité par Martin Heidegger dans « Aletheia », *Essais et conférences*, op. cit., p. 314).

³³⁵ « La non-occultation est le trait fondamental de ce qui est déjà apparu et a laissé derrière soi l'occultation » (*Ibid.*, p. 313-314).

³³⁶ « Das stündig Aufgehende », *Ibid.*, p. 323.

³³⁷ « Le voilement non seulement n'exclut jamais le voilement mais a besoin de lui pour déployer son être tel qu'il est, à savoir comme dé-voilement (Ent-bergen) » (*Ibid.*, p. 328). Jean-Marie Vaysse indique de même : « En remontant vers l'entente matinale de la vérité, Heidegger comprend l'aletheia comme unité du voilement et du dévoilement, au sens où c'est l'occultation qui garantit à l'Être son dévoilement » (Jean-Marie Vaysse, « Aletheia », *Dictionnaire Heidegger*, op. cit., p. 12).

³³⁸ Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, op. cit., p. 52-53.

se produit et où opère un dessaisissement dans son esprit de lecteur – « les mots parlent grec » ; « je peux leur faire confiance ». L'éclaircie du sens correspond chez Norén au moment où les mots, dotés d'une énergie propre, s'émancipent de leur support – les pages du livre - et agissent à travers lui, de manière immanente. Cette éclaircie n'opère donc pas sur le mode majuscule de la Grâce, relevant d'une épiphanie plus simple, plus ténue, à partir de laquelle est envisagée l'écriture dramatique.

6-1-1 Une dramaturgie du passage : le devenir-brouillard dans la dramaturgie noréenne

Écrite en 2017-2018 et créée à la Comédie-Française en mai 2018, *Poussière* fait partie des pièces de la villégiature, au même titre que *Le Temps est notre demeure*, dont elle reprend le principe : les personnages reviennent sur le lieu de villégiature en bord de mer et évoquent le passé, avec une forme d'amertume amusée face au train du monde. Dans *Poussière*, ces estivants meurent un à un, selon une dramaturgie du passage qui interroge les relations entre vie et mort et développe une pensée de la mort, à mi-chemin entre un cynisme moderne et une forme de détachement stoïque.

Dans *Poussière*, nous sommes à la fin. Qu'est-ce qui a été important dans une vie ? Qu'a été ma vie ? Mon temps ? Que vais-je emporter avec moi dans la mort ? Qui suis-je ? Il est tellement facile de dire « je », de dire que nous sommes un « je » spécifique. A la fin, la vérité est révélée. La vie est comme le reflux d'une vague. Le sol est nu et on voit alors une partie de notre vie étalée dans l'espace vide. Dans cette pièce, je cherche ces détails-là, ces moments qui définissent la vie [...]. J'ai attendu impatiemment de devenir vieux. Parce que cela pouvait être un moyen d'échapper à ce que les gens attendent de vous³³⁹.

Comme dans la phénoménologie heideggérienne, les existences particulières sont envisagées au sein d'un temps cosmique, dans un mouvement continu de flux et de reflux. Le rythme est ainsi essentiel pour accompagner cette expérience au

³³⁹ Lars Norén, « Atteindre l'essence de chaque chose », propos recueillis par Amélie Wendling, décembre 2017, programme du spectacle donné à la Comédie-Française en 2018.

plateau. Par sa lenteur, par sa dimension cyclique, le phénomène scénique accède à une forme d'intemporel, comme l'indique Norén au début du texte :

*C'est un jeu immobile, du moins au début.
Les personnages ne sont pas face au public, ils se tournent
lentement vers lui pour ensuite revenir au même rythme dans leur
position initiale. Des sculptures vivantes face au public, il est
difficile de voir qui est femme et qui est homme. Cela n'a plus
d'importance. Ils sont là, avec leur calme dans les mains³⁴⁰.*

Cette indication liminaire est complétée par une autre didascalie au début de l'acte II :

*Toutes les personnes qui étaient là, sauf E et D, sont plus ou moins
nues. Elles sont juste debout, se baladent, sur de courtes distances,
s'arrêtent, se placent à différentes hauteurs, comme si elles étaient
debout sur des bouts de bois brûlés et sombres, sont debout
calmement comme les sculptures vivantes qu'elles étaient au début,
elles regardent dans l'eau claire ou la brume blanche³⁴¹.*

Devenues des effigies anonymes, les personnages semblent livrés à une vie végétative, dans un espace dont on ne sait s'il est aérien ou aquatique, espace suspensif qui les extrait du rythme du monde. Dans la pièce de Norén, la brume devient l'opérateur d'un mouvement de détachement aussi infime que continu, qui modifie la conscience que les personnages ont de leur corps :

I- Voilà le soleil maintenant.
B- Oui.
I- Oh, c'est agréable. Enfin si agréable... Il réchauffe. *Il lève son
visage vers la lumière invisible, ferme les yeux, sourit. Ça me
réchauffe entièrement... comme on dit ça traverse, ça traverse le
corps [...]. Je me sens tellement... léger, flottant, sans corps³⁴².*

La parole de I accompagne et commente le mouvement de décorporation qui fait affleurer un autre mode de présence : les corps s'affaissent, les existences s'éteignent et les personnages, après un temps, sont relevés par d'autres personnages qui les ont précédés. Ritualisé et récurrent, ce mouvement de déposition des corps et de levée des spectres acquiert le caractère répétitif d'une mécanique vivante dont les personnages sont les premiers commentateurs.

³⁴⁰ Lars Norén, *Poussière*, Paris, L'Arche, 2018, p. 7.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

³⁴² *Ibid.*, p. 67.

E- Est-ce que vous sentez si je vous touche ? *Pause*. Est-ce que vous sentez si j'approche ma main de vous ? si je touche votre bras ?

D- Non... rien. C'est juste comme de la brume.

E – Rien ? *courte pause*. Moi non plus. Je sens pas que je touche votre bras, au-dessus du coude³⁴³.

Est ainsi instituée une expérience du disparaître, les personnages découvrant peu à peu ce qu'ils abandonnent d'eux-mêmes.

D- C'est probablement bientôt fini.

C- On dirait.

D- Qu'avons-nous laissé derrière nous.

C- Oui... une sorte de carapace.

F- Oui... ça... ça vient petit à petit avec le temps.

C- Une chrysalide abandonnée.

I- Je peux rien voir. Ça a disparu. Tout. Ça a disparu. Tout a disparu.

J- ça recommence à nouveau n'est-ce pas.

D- C'est un beau mot. Ça signifie quoi ?

C- Je ne me souviens pas.

D- Chrysalide³⁴⁴.

L'expérience de l'extinction est aussi une redécouverte du langage, une redécouverte de mots qui affleurent en fonction de leur beauté, de leur timbre, plus que de leur sens. Selon un double mouvement d'extinction et de renaissance, la pièce institue donc une dramaturgie du passage qui n'est jamais clivante. La corporalité naturaliste est ainsi intégrée à un cycle plus vaste qui la distille et la transforme, comme le fait apparaître la scénographie du spectacle.

³⁴³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 133.



[Fig. 32] Hervé Pierre dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.



[Fig. 33] Hervé Pierre, Dominique Blanc, Françoise Gillard, Anne Kessler dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.



[Fig. 34] A l'avant-scène, Françoise Gillard, dans *Poussière*, mise en scène Lars Norén, Comédie-Française, 2018.

Deux espaces sont séparés à mi-plateau par un grand rideau de tulle qui confère à l'image son aspect poudreux, résultat de la distillation que les corps subissent. Si les corps placés à l'avant du plateau, par leur pesanteur et leur déchéance, sont perçus selon une perspective néo-naturaliste, la manière de creuser l'espace par le tulle relève d'une inspiration symboliste. En travaillant sur les variations de lumière et en exploitant la profondeur perspective, Norén entremêle les deux espaces, faisant ainsi apparaître l'unité du cycle auquel vivants et morts appartiennent. Est ainsi institué un ballet très lent, qui répond à une dialectique de la pesanteur et de la grâce à laquelle Norén se réfère souvent dans son œuvre³⁴⁵. Le théâtre métaphysique de Norén ne sépare donc pas les domaines et ne saurait se concevoir dans une perspective téléologique. Nulle rédemption, mais des affleurements, comme dans la philosophie de Heidegger³⁴⁶ et un mouvement d'éclaircie du sens qui est envisagé dans sa temporalité de phénomène. Pour Norén, l'unité du voilement et de l'éclaircie est ainsi constitutive de l'Etre et fonde la perception du réel. Dans *Poussière*, le personnage D, qui a été de son vivant pasteur, envisage ainsi la création sous la perspective du voilement :

D- Parfois Dieu est comme un voile sur nos actions et nos pensées.
E- Comme un voile ?

³⁴⁵ Simone Weil, l'auteur de *La Pesanteur et la grâce*, est fréquemment citée par Lars Norén, dans *Poussière*, mais aussi dans *Acte*.

³⁴⁶ « Dans un texte tardif, *La Fin de la philosophie et la tâche de la pensée*, Heidegger affirme que la thèse d'une mutation de l'essence de la vérité, la conduisant du dévoilement à la rectitude, n'est pas tenable » (Jean-Marie Vaysse, « Aletheia », *Dictionnaire Heidegger*, op. cit., p. 12).

D- Sur nos visages et nos mots, peut-être... que nous ne sommes pas capables d'enlever³⁴⁷.

Si le théâtre ne peut lever le voile, il peut en revanche rendre perceptible le jeu labile du voilé et de l'affleurement qui fonde la perception du réel.

6-1-2 L'affleurement de l'Etre : Norén et le lyrisme

L'œuvre dramatique de Norén est marquée par une écriture poétique qu'il a développée très tôt et qui ne diffère pas radicalement de l'écriture dramatique, poésie et théâtre constituant en effet des espaces d'interrogation du réel et de la présence au monde. La pièce *Munich-Athènes*, qui se présente comme un voyage immobile à la découverte de soi, fait ainsi référence à la poésie de Tranströmer, poésie de la présence et de l'invisible à laquelle Sarah se réfère lorsqu'elle explique sa conception de l'effacement

J'aime être invisible auprès de gens qui ne savent pas que je suis là, qui ne le découvrent que beaucoup plus tard, le jour où les photos sont développées et que je suis dessus... Tranströmer a écrit là-dessus – sur le bateau de pêche au large dans le poudrolement – « les six personnes à bord ne remarquent pas que nous sommes sept³⁴⁸.

De même, dans *Le Temps est notre demeure*, le dialogue de l'acte II entre Erik et Jakob fait référence à la poésie de Hölderlin :

ERIK – Tu te souviens quand on se promenait toi et moi il y a longtemps. On marchait toute la nuit et on parlait de tout et de rien, de philosophie et surtout d'Eros et Agapé (*Ils marchent en silence.*) Il faut que je rentre bientôt pour l'aider avec ses maudites lampes. Pour moi c'est la maison de la souffrance... un mausolée social-démocrate.
Jakob prend son vélo. Ils commencent à marcher.
JAKOB, il cite un poème de Hölderlin
« *Comme au jour du repos un paysan s'en va
Voir dans ses champs au matin
La beauté de la nuit brûlante.
Sans relâche ont jailli les éclairs glacés, et sourdement
L'orage à l'horizon s'apaise et gronde encore,
Le fleuve redescend à ses rives, une fraîcheur
D'herbe verdit au sol, et la pluie du ciel, porteuse
De joie, goutte à chaque cep,
Et les arbres du bosquet luisent*

³⁴⁷ Lars Norén, *Poussière*, op. cit., p.132.

³⁴⁸ Lars Norén, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, p. 37.

Debout dans la paix du soleil ».

En me rappelant ces vers, tout ce que je fais aujourd'hui meurt. Je me sens dévêtu de ma personne et je prends la route vers une contrée où je peux être moi-même, tu comprends. C'était la description d'un paysage intérieur, aujourd'hui c'est devenu l'image d'une Scanie qui n'existe plus³⁴⁹.

Les vers de Hölderlin, qui célèbrent dans un lyrisme bucolique la remontée vers « l'entente matinale de la vérité », c'est-à-dire le moment où le tumulte de la veille s'est apaisé, développe un motif très important dans le théâtre de Norén, celui du calme. Chez Norén en effet, le calme désigne un état où l'individu s'éprouve dans le dessaisissement de sa personne et fait une expérience plus aigüe de l'Etre³⁵⁰. Il serait assez semblable à l'état de « quiétude » que Heidegger perçoit dans la poésie de Hölderlin

Dans la poésie, l'homme est concentré sur le fond de son être-là. Il y accède à la quiétude, non point, il est vrai, à la quiétude illusoire de l'inactivité et du vide de la pensée, mais à cette quiétude infinie dans laquelle toutes les énergies et toutes les relations sont en activité [...]. La poésie éveille l'apparition de l'irréel et du rêve face à la réalité bruyante et palpable dans laquelle nous nous croyons chez nous. Et pourtant c'est, tout au contraire, ce que le poète dit et ce qu'il assume d'être, qui est le réel [...]. Ainsi, l'essence de la poésie semble vaciller dans la propre apparition de son aspect extérieur et portant elle est ferme et fixe³⁵¹.

Le lyrisme accompagne donc l'être au monde dans ce qu'il a de plus âpre et douloureux. C'est la raison pour laquelle cette expérience de l'*aletheia*, qui est expérience du réel, est réservée dans le théâtre de Norén aux personnages de poètes. Ainsi Anna dans *Catégorie 3.1*, qui écrit et publie de la poésie, a fait plusieurs séjours en hôpital psychiatrique et mène une vie errante. Le « calme » est chez elle une nécessité vitale, un effort sans cesse conquis sur la perception de son environnement, comme le fait apparaître cet extrait de l'Acte II.

ANNA– Maintenant il faut que je sois calme, calme... aller lentement, ne pas me précipiter... un pas après l'autre... pas avoir peur... pas penser... pas beaucoup de pensées... quelques pensées, certaine pensée, une pensée... une seule pensée... penser une ... pensée... courte et claire... lentement calme...pas rapide... pas

³⁴⁹ Lars Norén, *Le Temps est notre demeure*, p. 22-23.

³⁵⁰ *Le Temps est notre demeure* met ainsi à l'épreuve l'attachement au monde, et interroge ce qui reste comme lien, ce qui résiste à l'effacement.

³⁵¹ Martin Heidegger, « Approche de Hölderlin », *Introduction à la métaphysique*, traduit de l'allemand par Gilber Kahn, Paris, Gallimard, « Classiques de la philosophie, 1967, p. 57.

plusieurs pensées... que je vais... penser... la pensée que j'avance... calmement et tranquillement... sans précipitation... pas après pas... sans inquiétudes... rue habituelle, rue aimable... un peu encore quelques-uns encore... quelques pas... pas parler... tenir la bouche fermée pas durement... pas trop durement un peu ouverte, respirer seulement, pas plus, pas plus grand... pas parler, se taire... pas se taire beaucoup... pas ouvrir être silencieuse pas trop silencieuse... pas avoir l'air trop silencieuse... pas ouvrir... alors il y a des flammes... rester ici, non avancer... pas regarder... pas regarder... pas regarder autour de soi, pas arrêter de regarder... pas se retourner, pas regarder en arrière... des pas normaux... d'autres pas... viennent derrière... pas dangereux, avance et avance... dépasse bientôt... attend derrière, avance derrière... presser le pas, pas beaucoup... un peu plus vite, pas plus... des pas tranquilles... quelqu'un dépasse, pas regarder à côté... sourire... regarder le manteau... c'est un manteau... est-ce qu'il est beau... assez léger se froisse facilement... changer... changer de manteau... tout de suite maintenant... un manteau d'un vendeur d'un quincailler... pas de boutons... pas de boutons... ils sont où les boutons... qui a pris les boutons... j'ai pris les boutons... j'ai arraché les boutons... arrête... non... attends... non... pas tout d suite, attends un peu... au milieu de la rue... des gens la poste le parc la circulation l'ambassade... des gens là-dedans... des prothèses, des prothèses des prothèses des enfants des jeunes femmes... non, non... non... pas de prothèses des jambes... pas d'enfants, pas d'yeux, pas de femmes, pas de flammes, pas de gaz, pas de four crématoire... des pièces, des pièces... des pièces blanches... des pièces habituelles... des bonnes pièces... des gens, des montres, des verres... des prothèses des jambes des prothèses des jambes vont aller des prothèses marcher des prothèses disparaissent se fondre du savon... l'ambassade des gens des tampons des passeports... des yeux des vêtements des tiroirs des archives et des passeports... des archives d'yeux et des archives de passeports et des tiroirs d'yeux... des yeux dans des tiroirs... des yeux dans des archives sortir des yeux des archives envoyer des yeux mettre des yeux... non, non, non... s'arrêter pas penser... dépêche-toi... arrête... dépêche-toi arrête³⁵².

Pas plus que dans la quiétude heideggérienne, le calme chez Norén n'est donc pas affaire de lâcher-prise. Il s'acquiert au prix d'une discipline rigoureuse et d'une résistance à l'impulsion qui happe la conscience vers le lointain du temps et de l'espace. La parole théâtrale, toujours tournée sur elle, devient l'instrument au moyen duquel le personnage tente de maintenir un contact avec sa réalité immédiate, sans pour autant y parvenir. Au fil du texte, affleure ainsi un autre réel. D'autres images menacent d'apparaître si la conscience s'attarde trop ou trop peu sur les éléments environnementaux que se donne le personnage pour ne pas divaguer. Mais au fil du texte, l'écriture devient plus saccadée et fait saillir sinon

³⁵² Lars Norén, *Catégorie 3.1*, Paris, L'Arche, p. 87-88.

des images, du moins des flashes qui font entrevoir d'autres pans de réalité. Le réel apparaît donc comme ce qui fait saillie entre les mots, et ce que le poète – la poétesse – perçoit malgré son intention. Chez Norén, le poète est ainsi un personnage débordé, envahi et traversé par un réel qui fait effraction, dans des moments de paroxysme, ainsi que l'évoque John, poète lui aussi, au début de l'acte II de *Calme*

Le même vestibule, peu avant midi.

John est assis seul dans le vestibule, près de la radio. Il l'allume et attend quelques instants avant que le son n'arrive. Il fait défiler les stations de radio. Chantonne « Flamingo » lentement, silencieusement et rempli d'émotion.

JOHN – [...] Je me suis vu assis dans le couloir de l'hôpital psychiatrique, en catatonie peut-être, ou alors enveloppé d'un bandage. Le plus horrible, c'était que personne ne viendrait jamais. Il n'y avait plus de jour ou de nuit. Pas de douleur. Pas de tristesse. Pas de colère. Uniquement du sable sur les mots, sur les mouvements, sur les étagères. Sous le bandage, il n'y avait rien, c'était effrayant, seulement de la pure noirceur. Le bandage témoignait aussi d'une blessure. On prenait le train, elle et moi, on était sur un train entre Lund et Malmö, une chaude journée de juillet. Je lisais un magazine sans nom des années quarante avec des poèmes d'Ekelöf, des voix crépusculaires et des murs de surdité. On avait été chez le médecin de la Marine à Malmö, au bureau des inscriptions. J'allais être marin ! Mais sous le bandage, mes yeux étaient ouverts ! Enfermez-moi si vous voulez ! J'ai tout vu de toute façon ! J'ai assez vu ! Mes yeux sont des tombes ! Je suis comme Balzac, à neuf ans il avait déjà tout vu ! Il n'avait plus besoin de sortir. Oui, qu'est-ce qu'ils vont faire de moi ? C'est un don... Il existe une thérapie où l'on se dirige vers cette chose puritaine... ce rêve de pureté qui promet qu'un jour on sortira purifiés de nos larmes, une bonne fois pour toutes... J'en suis un fervent adversaire... de cette purification par les larmes, de cette sublimation. Qu'est-ce que je peux faire ? Cultiver les bactéries de la psychose sur une petite table dans un coin de la chambre... La psychose est peut-être l'armature de mon béton. Et non de la corrosion³⁵³.

L'écriture de Norén utilise la discontinuité de la parataxe pour ouvrir à la multiplicité des situations de dissociation que John envisage presque simultanément. Ces situations, au cours desquelles John intervient à la fois comme personnage, comme observateur et comme narrateur, se signalent par leur dimension fictionnelle. Se percevant comme un artiste, John ne cherche pas à se soigner pour dépasser l'expérience de dissociation, mais proclame sa volonté de connaissance. Le réel n'est donc plus envisagé comme un objet vers lequel il faut

³⁵³ Lars Norén, *Calme*, Paris, L'Arche, p. 77-78.

aller, mais comme ce qui pénètre la perception et traverse le personnage. C'est de fait la construction du sens qui se trouve altérée par ce mouvement.

6-1-3 Du métaphysique à l'éthique : une écriture de l'incarnation

Ecrit en 2001 et non publié à ce jour, *Ici-bas* met en scène deux personnages, Kol et Keer, figures inspirées par le théâtre de Beckett, qui voient et disent le monde depuis sa marge. La didascalie initiale note ainsi :

*Un lieu, comme le silence après un cri.
22 août 1998. [...]
C'est un espace nu, sans rien, c'est comme la stalle d'où on extirpe l'animal
pour l'abattoir. Au centre ville*³⁵⁴.

La date du 22 août 1998, qui correspond à la dernière éclipse solaire du XXe siècle, renvoie à une transcendance elle aussi éclipse, retranchée par l'écriture. Au fil de la pièce, Norén tisse une écriture dense, digressive et souvent portée sur la physiologie, où affleure tantôt un humour du bas corporel, tantôt une réflexion générale sur l'humain. Le burlesque désacralise ainsi une figure christique ramenée à sa précarité d'homme :

KEER – Oui (*se frappe la tête contre le mur*) Oui... si encore c'était un de ces putains de toxicos qui ne vivent que quand ils sont morts, tu vois. Qu'ils soient vivants ou morts, ils te dérangent. Ils s'accrochent à ton cou comme un noyé quand tu passes, que t'as quelque chose à faire, dans le parc, par exemple, tu veux être assis ou allongé tranquille, ils arrivent et se mettent à genou sur ta poitrine comme un connard qui se noie, avec des va-et-vient comme une espèce de Christ.
KOL – Quel va-et-vient ?
KEER – Oui, le Christ, sur la croix, le crucifié... celui qui sentait la sueur, celui avec le manteau, qui sentait la sueur sous les bras du manteau, il était accroché là dans le manteau... Nono³⁵⁵.

Par le travail des images, mais aussi par l'enchaînement des répliques, l'écriture de Norén déjoue toute élévation vers le métaphysique, ou plus exactement maintient en permanence le lien entre le métaphysique et le physiologique, faisant du second domaine un domaine d'interrogation de l'humain. Les deux personnages en viennent ainsi à évoquer les morts de la rue retrouvés glacés.

³⁵⁴ Lars Norén, *Ici-bas*, p. 2.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

KEER – [...] [I]ls deviennent complètement glacés, eux qui sont morts, tu vois, gelés à mort quelque part, tout gèle sur eux, les yeux, le regard, les narines cheveux paupières chaussures chaussettes doigts caca gèlent, les pensées gèlent, les larmes gèlent avant même d'être par terre.

KOL – Quel caca ?

KEER – Quel caca ? (pause) Le caca de mes intestins

KOL – Je ne suis pas ton caca... tu peux garder ton propre caca (pause) Qu'est-ce qu'il fait maintenant ?

KEER – Lui ? (pause) Comme avant. Rien³⁵⁶.

L'expérience christique, qui est une expérience de la marginalisation et de la souffrance, est ainsi placée en résonance avec celle des personnages, comme le fait apparaître la scène 8, dont l'économie est empruntée à la pantomime

KEER – *Se lève, lumières fortes, il va vers la droite, se penche contre le mur, les bras ballants, s'accroche comme s'il était cloué à une croix, parle silencieusement, on n'entend pas les mots, Pourquoi m'as-tu abandonné, Père, Père, tu dois être avec moi dans... etc. dessine une couronne d'épines autour de sa tête, abandonne la crucifixion en glissant, va sur le côté droit, se jette de la même façon sur une croix, dessine une couronne d'épines et accroché là pendant un moment, quitte à nouveau cette position, touche ses genoux ; continue comme ça quelque fois encore*³⁵⁷.

L'incarnation, si importante dans la manière dont Norén conçoit le théâtre et écrit pour le théâtre, désigne donc une manière de vivre l'expérience du réel, d'en faire l'épreuve et de l'étreindre. Elle établit une relation critique au sens, comme semble l'indiquer la didascalie initiale de *Catégorie 3.1*.

Une grande pièce vide [...]. Sur scène, il y a quelques bancs en béton, fixés aux murs ou détachés. Il y a aussi quelques chaises en métal, usagées, qui ont été jetées d'un bureau et récupérées dans un container. Des classeurs du même bureau. Quelques boîtes en métal [...]. Parfois on peut se croire sur un quai de métro, souterrain et désert, ou dans une salle de billard fermée avec le guichet démolé, tableaux d'affichage, lampes cassées etc. [...]. Sur les murs est écrit :

**TU DOIS ABANDONNER TA VIE POUR LA POSSEDER
Ou
TU DOIS PERDRE TA VIE POUR LA GAGNER
SALE PUTE
SI DIEU EST MORT QUI L'A TUÉ ?
RÉSISTE, URSUT EST BIENTÔT LIBRE
EN CHAQUE HOMME JÉSUS CHRIST EST CLOUÉ SUR
LA CROIX
SKINHEADS AGAINTS RACISM**

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

JÉSUS CROYAIT-IL EN DIEU ?
CARL ÇA BAIGNE, NOUS ÇA SAIGNE
JEWS FOR JESUS
NO GODS NO MASTERS
À CHAQUE JOUR SUFFIT SA PEINE
AUCUN HOMME NE NAIT BON³⁵⁸

L'écriture didascalique transforme l'espace en un « paysage dévasté » d'où le sens s'est absenté et elle établit une relation cynique au réel, ces épigraphes postmodernes pouvant être envisagées comme autant de manifestations d'existences et de présences singulières, autant de stigmates auxquels l'écriture se doit de prêter attention. Ce que Heidegger percevait chez Hölderlin est dès lors valable pour la dramaturgie norénienne : l'écriture ne met pas seulement en œuvre une poétique, une attention au réel, mais devient « poïétique », c'est-à-dire acte de fondation, par la parole, du réel³⁵⁹.

L'articulation entre opacité et affleurement qui fonde l'*aletheia* ne relève donc pas chez Norén d'une dialectique, car elle ne pense pas l'opacité comme un terme à dépasser, ni l'éclaircie comme une *Luce* métaphysique qui dessinerait un horizon. L'incarnation et l'éthique qui lui est corrélée – celle d'une exploration du réel, de ses marges et de ses stigmates – se substitue donc chez Norén à une métaphysique transcendantale sans écarter toutefois le postulat ontologique. Volontiers cynique, le théâtre de Norén s'inscrit dans un mouvement critique de déconstruction de la métaphysique comme discours unifié sur l'Être et fonde une autre métaphysique, une autre relation au sens, qui procède de l'incarnation et de l'empathie.

6-2 Le réel indéchiffrable : vers une dramaturgie a-thétique

Le concept d'*aletheia* conduit à réévaluer la relation du réel au vrai et à ne pas subsumer le second à un acte de langage – verdict ou énoncé d'une thèse – qui

³⁵⁸ Lars Norén, *Catégorie 3.1*, op. cit., p. 11.

³⁵⁹ « Ainsi l'essence de la poésie se trouve insérée dans ces lois dont l'effort est divergence et convergence, et qui régissent les signes des dieux et la voix du peuple. Quant au poète, il se tient dans l'entre-deux, entre ceux-là, les dieux, et celui-ci, le peuple. Il est rejeté au dehors – dehors, dans cet entre-deux, entre les dieux et les hommes [...]. C'est à cette région de l'entre-deux que Hölderlin a consacré sa parole poïétique. Et c'est cela qui nous contraint de dire qu'il est le poète des poètes ». (Martin Heidegger, « Approche de Hölderlin », *Introduction à la métaphysique*, op. cit., p. 59).

chercherait à statuer sur lui. L'opacité et le mystère à l'aune desquels le réel est perçu appelle par conséquent une réévaluation du concept de vérité. Chez Norén, la vérité des êtres n'est pas affaire de jugement. Elle affleure au contraire de leur « singularité ordinaire »³⁶⁰, à travers un théâtre qui fonde son éthique sur la comparution et sur l'expression de cette singularité.

6-2-1 Le drame familial ou le règne du faux

Comme dans le théâtre de Strindberg, la forme du drame familial, à laquelle Norén souscrit dans les années 1980, met en jeu un mouvement de désillusion face à un réel perçu dans sa facticité et dans sa vacuité à travers le prisme de l'ironie. Ecrite à la fin des années 1980, la pièce *Automne et hiver* met ainsi en jeu une critique des valeurs bourgeoises. Si elle a reçu une éducation bourgeoise que sa sœur Ewa semble avoir mise en pratique dans sa vie familiale, Ann apporte le dissensus et tente, au fil de la pièce, de faire apparaître les faux semblants sur lesquels la famille s'est constituée. Margareta est ainsi présentée comme une mauvaise actrice, soucieuse de masquer l'alcoolisme de son mari. La détresse personnelle et conjugale d'Ewa apparaît également. La recherche de la vérité qui anime Ann est elle-même présentée comme vaine, dans la mesure où celle-ci n'est ni énonçable ni accessible. Est ainsi constamment rappelée l'impossibilité d'établir le consensus suffisant pour qu'un verdict sur le réel, même imparfait, ne puisse être prononcé.

MARGARETA – [...] Je dois te dire que tu as eu une vision malade de la façon dont les rôles étaient distribués dans notre famille.

ANN – justement ! C'est précisément ce que j'ai essayé de dire toute la soirée ! J'ai eu une vision malade de qui était, quoi ! Mais d'où vient-elle ? Je ne l'ai pas créée, elle m'a été infligée !

EWA – Mais Dieu... Arrête maintenant !

MARGARETA – Maintenant nous parlons assez calmement, en tout cas.

ANN – Comment pourrais-je arrêter ? Je n'obtiendrai jamais la vérité.

MARGARETA – Il n'existe sans doute pas une vérité... Nous avons chacun notre vérité

³⁶⁰ Ce terme fait écho au titre du premier spectacle du GdRA créé en 2007. Fondé sur une démarche documentaire, le spectacle croise des témoignages vidéo-projetés, le théâtre de rue, le cirque et la performance.

ANN – Mais tu as pris la mienne alors... Tu dis que tout est faux !
 EWA – Tu as une version, maman une autre. Ne pouvez-vous pas vous en satisfaire ?
 MARGARETA – Si, je peux.
 ANN – Mais tout en moi est faux !
 EWA – Mais qu'est-ce que tu veux alors ?
 ANN – Ce que je veux ?
 MARGARETA – Oui.
 ANN- Je veux... je veux... je veux tant de choses³⁶¹.

Poussant le mouvement de l'enquête à son terme, la pièce fait ainsi apparaître la vacuité du mouvement qui la porte, l'enquêtrice découvrant qu'elle ne fait pas exception à la fausseté qu'elle traque au sein de sa famille. Privé de son objet, le désir de connaissance et de vérité reste insatisfait, indéfini et suspendu dans son énoncé. Henrik, le père, témoigne lui aussi de cette aporie, à travers une métaphore optique.

HENRIK – [...] C'est allé si vite. Je n'ai pas pu suivre. Nous étions heureux, nous étions un tout et ça a tout simplement disparu, comme ça. Pause. Tu as vu quand un film huit millimètres arrive à sa fin. Ça devient de plus en plus lumineux, les gens ne sont plus visibles que sous forme de traits et puis soudain tout devient blanc, et alors on se demande... qu'ont-ils fait après, qui était cette femme sombre qui riait, qui venait simplement en visite...

[...]

ANN – Et après ?

HENRIK, *après une petite pause*. – Après ?... Non, il n'y a pas d'après. Après c'est maintenant³⁶².

Le théâtre de Norén scelle ainsi l'aporie d'un réel indéchiffrable et d'un jugement imprononçable sur le réel, créant les conditions nécessaires à la perception de cette aporie.

6-2-2 Du discours sur le monde à l'expression des stigmates³⁶³: le travail de l'écriture testimoniale

Si les personnages de Norén sont autant animés par la recherche de la vérité que par la nécessité d'en témoigner, l'échec de cette double entreprise est néanmoins manifeste. Comment dès lors envisager le mouvement qui sous-tend leur action, et

³⁶¹ Lars Norén, *Automne et hiver*, p. 110-111.

³⁶² *Ibid.*, p. 117-118.

³⁶³ Nous empruntons ce terme aux travaux du sociologue Erving Goffmann. E. Goffmann, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

qui sous-tend l'écriture du témoignage chez Norén ? Ecrite à la fin du XXe siècle et conçue comme le second volet de la trilogie *Morire di classe, Catégorie 3.1* dresse un panorama de personnages marginaux, classés sous une dénomination unique par la municipalité de Stockholm. L'écriture de Norén interroge la pragmatique du témoignage en tant que discours sur le réel et en tant que parole livrée à un auditoire. Le dispositif testimonial, qui répond d'ordinaire à un impératif d'authenticité, est ici tenu en échec, interrogeant le spectateur sur la manière dont se forme le jugement et sur l'axiologie qu'il met en place pour prêter crédit au témoignage. Par exemple, le témoignage de l'Alcoolique à l'Acte I vise ainsi à dénoncer les excès du néo-libéralisme qui s'est développé dans la société suédoise. Le début du témoignage se marque par sa précision et par une relative clarté.

L'ALCOOLIQUE – [...] *Observe le Directeur qui marche dans les déchets de papier et organise son ramassage de littérature religieuse. Parce que moi, à l'époque, j'étais à la fac, pour devenir travailleur social, on y croyait alors... aider... la solidarité. Plus haut On croyait qu'on allait reprendre toute cette merde de l'intérieur et puis on allait s'infiltrer dans chaque truc de merde et alors qu'on pourrait et... mais sûr*³⁶⁴.

Puis le personnage évoque la manière dont l'action politique suédoise a été bloquée par les tenants du pouvoir économique, empêchant d'engager les réformes nécessaires au sein du pays. Le témoignage prend un tour digressif et développe des liens qu'il devient de plus en plus difficile de suivre, selon une logique de montage dont on peut se demander si elle relève d'une analyse particulièrement serrée ou du délire paranoïaque.

Mais à ce moment-là j'ai dit non mais on en revient à ça quand même, maintenant on revient à ça comme on est et alors on y revient et on s'arrange ce qui peut servir, parce que ça c'est bien l'accord de Saltsjöbaden... ils rentrent et ils allument la télé pour voir Ingemar Stenmark slalomer pendant qu'on prive de la démocratie ceux qui s'aperçoivent de rien... et le reste, merde... s'y trouve seulement... et nous on attend... c'est que de prendre alors... C'est dans leur intérêt, merde ! Un beau jour... ça sera propre et bien, de nouveau, comme ça devrait être... c'est nous merde, qu'on a – agite l'index et se le met contre la tête – raison ici ! On a tout... on a les pensées... les penseurs... les idées.. les structures... On a le Viet-nam du Nord... et de quoi d'autre on a besoin maintenant ! Juste si on veut... Alors on le fait, juste ! Pause. Commence à rire. OK... et qu'est-ce qu'on a fait... Tu

³⁶⁴ Lars Norén, *Catégorie 3.1, op. cit.*, p. 48-49.

comprends... tu comprends ce que je te dis ? Pause. OK. Tu entends ce que je dis. Pause. Mais qu'est-ce que tu crois... tu penses qu'ils font quoi maintenant... maintenant qu'ils ont fondé des sociétés et qu'ils sont là dans les couloirs du pouvoir. Petite pause. Et je sais qui ils sont. Longue pause. Je le sais. Longue pause. Tu sais pourquoi alors... tu le sais ? Tu sais pourquoi je bois ? De temps en temps il balance le buste en avant et en arrière comme un animal malade³⁶⁵.

De quelle vérité est alors porteuse le témoignage de L'Alcoolique ? Si le discours sur le réel est rendu invérifiable, l'écriture de Norén ouvre en revanche un espace de parole au sein duquel la vérité du personnage tient à la nature même de sa prise de parole, à ce qui le constitue en tant que sujet parlant et singulier. Le dispositif testimonial développé par Norén est donc bien un espace de déposition au sein duquel les personnages peuvent se dire et laisser une trace de leur présence au monde. La scène n'est donc pas une tribune, car l'intelligibilité et la rhétorique du discours se perdent dans le chaos de la parole émise, mais en agora de fiction, en espace public au sein duquel affleurent des singularités ordinaires de fiction, selon une axiologie de la diversité perceptible dans la distribution des personnages.

LA FILLE
LE JEUNE
L'ALCCOLIQUE
LE CHOMEUR
LE SCHIZOPHRENE
LE DIRECTEUR
ANNA
LE TOXICOMANE PLUS AGE
ANGELIKA
STOBA
JOHAN
L'ACTEUR
LE VENDEUR DE BILLETS
HEINER
LENA
L'AUTEUR
LE PHOTOGRAPHE
ION
LE COMMUNISTE
LA POLONAISE
LA FEMME
LA SANS-ABRI
DEUX VENDEURS
TROIS CLIENTS
LE PRETRE
L'HOMME EN FAUTEUIL ROULANT
LE SKIN

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

LE PETIT ENTREPRENEUR
MARGA
DES DROGUES, DES HOMMES, DES FEMMES, DES VOIX

L'espace scénique devient ainsi un lieu de témoignage et d'empathie qui met en lumière les souffrances individuelles. Déconsidérée en raison de la prépondérance qu'elle accorde à l'affect sur la réflexivité, l'empathie permet chez Norén de dépasser un jugement normé fondé sur les préjugés de classe. Est ainsi développée une plus grande attention au dire – ce que le témoignage exprime de celui qui le profère – mais aussi au dit véhiculé par le témoignage, c'est-à-dire au discours sur le réel qu'il construit. Dans le texte de Norén, la suite du témoignage de l'Alcoolique est accompagnée d'une musique, le *Requiem* de Mozart.

On entend, de nouveau, l'ouverture du requiem de Mozart, pendant que beaucoup de gens se déplacent rapidement en avant et en arrière sur scène comme si c'était une matinée sur la place de Sergel où ds gens normaux, habillés normalement entreraient ou sortiraient du métro, des magasins et des bureaux.

L'Alcoolique, regarde autour de lui. Maintenant tu as ces foutus deux tiers qui restent... ce foutu matérialisme... qu'ils veulent. Il y a une odeur d'urine et de dévastation ; de gros morceaux de plastique sale et léger qui se déplacent par le fait d'un vent gris ; il y a de grosses taches noires sur le mur de ciment brut, comme un eczéma sur une tête nue ; les murs sont souillés de graffitis qui ont été érodés mais qui restent comme des cicatrices pâles orange et indigo ; on entend des voitures, une circulation dense, passant de temps en temps par échos comme dans un long tunnel minéral. D'accord, remercier et accepter juste... mais ici c'est... ici je ne suis pas encore comme.. Je je je peux bien... alors je peux me lever seulement et partir... dans ma dignité... je suis pas là... Seulement alors... Si je veux³⁶⁶.

Si elle procède d'une intention sociologique et anthropologique, l'écriture de Norén ne déforme donc ni la vocation scientifique de la sociologie, ni le mouvement empathique qui fonde la fiction théâtrale. Elle ne se refuse donc pas le recours à l'émotion si celle-ci permet de dépasser les déterminismes et clivages socio-culturels. C'est dans cette perspective que Jean-Louis Martinelli a privilégié la choralité et le chant dans la mise en scène de la pièce en 2000.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.



[Fig. 35] *Catégorie 3.1*, mise en scène Jean-Louis Martinelli, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 2000.

Les acteurs de Jean-Louis Martinelli deviennent des officiants qui, par leur travail d'incarnation, contribuent à transformer la perception du spectateur. A l'articulation de l'empathie et de la réflexivité, l'écriture du témoignage met donc en jeu chez Norén une forme de catharsis que Catherine Naugrette perçoit plus largement dans l'écriture du témoignage au théâtre.

Porté par une forme dramatico-épique, mi-fictionnelle mi-documentaire et fondée sur le réel – « Il était une fois ce que j'ai vécu » -, le geste de témoigner mettrait ainsi en jeu, au nom d'une vérité qui doit être mise au jour, le feu des passions cathartiques, larmes et alarmes, pitié et frayeur mêlées, en même temps que l'étude et l'enquête, l'observation et l'activité intellectuelle [...] ³⁶⁷.

L'écriture-témoignage de Norén met ainsi le jugement en demeure, et avec lui le verdict sur le réel, en lui substituant une relation empathique à la représentation.

6-2-3 La réécriture empathique du fait divers : *Froid* (2001-2005)

La pièce *Froid* s'inspire d'un fait divers bien connu en Suède : 16 août 1995, à Kode, une banlieue de Kungälv, au nord de Göteborg, John Hron, 14 ans d'origine tchèque, a été torturé à mort par quatre adolescents influencés par l'idéologie

³⁶⁷ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Etudes théâtrales*, n°51-52, 2011, « Le geste de témoigner – un dispositif pour le théâtre », textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu, p. 177.

nazie. Si elle se nourrit d'une actualité douloureuse, la pièce ne refait pas le procès des auteurs du crime, pas plus qu'elle ne fait de la victime un martyr. Elle se rapproche de chacun d'eux et tente d'éclairer le mouvement à l'origine du crime raciste. Norén interroge ainsi les situations de déshérence familiale, ainsi que l'influence exercée par l'idéologie néo-nazie sur les adolescents³⁶⁸. Comme souvent chez Norén, les personnages de *Froid* portent les stigmates de leur aliénation et cherchent à s'en déprendre, à l'instar de Keith, l'un des quatre adolescents.

KEITH- Celui qui prend sa liberté est libre. Elle est pas donnée. Y a personne qui te la donne. Faut la prendre soi-même, si on la veut. Faut être prêt à mourir pour ça. Sinon on est pas libre [...]. Libre, c'est pas quelque chose qu'on devient. La liberté c'est pas quelque chose qu'on obtient gratuitement. Faut être prêt à sacrifier sa vie au combat pour la liberté du peuple. C'est ça l'objectif³⁶⁹.

De même,

KEITH – [...] Et c'est qui, merde, qui persécute qui ? Qui a pas le droit de porter ses symboles à l'école ? Qui est exposé dans les journaux et dans les médias et qui est persécuté par ce qu'il dit ce qu'il pense ?

KARL – Oui, mais il y a des groupes qui persécutent les immigrés et les réfugiés et qui brûlent les foyers pour réfugiés.

KEITH – Oui ?

KARL – Et c'est criminel.

KEITH – Criminel ? C'est la guerre. C'est la guerre putain... Et à la guerre, il se passe des choses désagréables, c'est dans la nature des choses. Ceux qui vont à la guerre, ils ont qu'à s'en prendre qu'à eux-mêmes s'ils ont des problèmes. Ils doivent se rendre compte, putain, dans quoi ils s'engagent³⁷⁰.

Le discours de Keith manifeste une volonté d'émancipation et de justice, en souscrivant dans le même moment à une idéologie xénophobe et guerrière qui scelle le destin de tous les personnages. Est ainsi institué au cœur du fait divers un motif tragique. D'ordre social et idéologique, le *fatum* duquel procède le crime raciste vise à susciter pitié et effroi, laissant les personnages à eux-mêmes après la catastrophe finale.

³⁶⁸ *Froid* a été écrite en 2001 puis créée en 2003 au Riksteatern de Varberg, avant de tourner dans les théâtres, les écoles, les prisons, le Parlement suédois, et d'être diffusée sur la chaîne de télévision Sveriges en 2004. La version publiée en 2005 porte la trace des ajouts et des modifications survenues au fil de ce parcours scénique, entre 2003 et 2005.

³⁶⁹ Lars Norén, *Froid*, Paris, L'Arche, 2005, p. 21-22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

Keith et Anders se jettent sur Karl et ils lui donnent des coups de pied. Keith attrape Ismael.

KEITH – Vas-y, toi aussi, tu vas montrer de quoi t'es capable. O.K., vas-y là. Tape-le, des coups de pied sur la tête. Plus fort, plus fort putain. Plus fort. Encore une fois. Tape, Ismael, tape Ismael, tape Ismael !

Ismael tue Karl à coups de pied. Le portable sonne.

ANDERS – Maman... maman... au secours... au secours... je veux rentrer...

KEITH – Ta gueule, abruti de merde.

ANDERS – Putain, tu crois que ta vieille peut t'aider maintenant ?... Cette fois-ci il est mort, putain... Merde... Merde, que c'était bon... Merde, que c'était bon, putain... Keith, Keith. Je croyais pas... Qu'on le ferait... je croyais pas qu'on irait jusqu'au bout... Keith, c'est la première fois pour moi... T'as déjà fait ça ?

KEITH – Quoi donc ?

ANDERS- Tuer quelqu'un.

KEITH – Je sais pas. C'est possible.

ANDERS – C'était vachement bon... Putain, c'est vrai ? C'est vraiment arrivé ? On l'a fait ? On l'a fait ? C'est vraiment arrivé ? C'est vrai ?... Oui, putain, on a tué ce connard... C'était vachement... incroyable.

KEITH – On se casse maintenant.

ANDERS- Oui... on se casse.

KEITH – On se casse d'ici.

ANDERS – On se casse où alors ?

KEITH – D'ici.

ANDERS- Viens maintenant, putain.

KEITH – Tu t'en fous de lui.

ANDERS – Putain.

Keith et Anders s'en vont. Ismael reste assis seul³⁷¹.

Norén a procédé à des variations par rapport au fait divers³⁷², afin de déjouer la possible récupération politique de l'événement et de ne pas nuire au mouvement empathique qui dans *Froid* comme dans d'autres pièces caractérise son écriture.

Ecrite en 1998, *Sept trois*- Sju tre dans son titre original – se nourrit des entretiens que Norén a eus avec trois criminels suédois condamnés pour de lourdes peines, qui devaient jouer leur propre rôle dans le spectacle. La pièce a été créée en 1999 au *Riksteatern* mais les représentations ont donné à deux des prisonniers l'occasion de s'évader, causant la mort de deux policiers³⁷³. Dans le texte de Norén, l'auteur, que l'on pourrait considérer comme son *alter ego* de fiction, explique au public :

³⁷¹ *Ibid.*, p. 65-66.

³⁷² Dans la pièce, Karl, la victime est un enfant coréen adopté par un couple de suédois et Ismaël, l'un des adolescents, est un fils d'immigrés.

³⁷³ Marion Boudier, « Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *op. cit.*, p. 26.

Je suis comme Mats [l'un des criminels]. Je me reconnais beaucoup en lui, il me rappelle ma façon d'être quand j'étais plus jeune [...]. Pourquoi suis-je là ? Parce que je suis comme vous. Nous avons à peu près la même enfance et les mêmes souvenirs. J'ai juste eu de la chance [...]. J'ai peur de la violence en moi. Je peux donc suivre le chemin diamétralement opposé³⁷⁴

Fondée sur un sentiment de reconnaissance et d'identification, l'approche empathique influence donc plus globalement le travail de Norén, ainsi que le fait apparaître le documentaire de Per Zetterfalk au sujet de *Froid* et éclaire son éthique jusqu'à ses limites peut-être.



[Fig. 36] Lars Norén avec les acteurs lors des répétitions de *Froid*, Riksteatern, Varberg, 2003³⁷⁵,

Le geste artistique de Norén ne peut dès lors pas être considéré comme suspensif. Il procède toujours d'un acte fort, ne voile pas les choix dont il procède et n'hésite pas à faire apparaître le positionnement de l'artiste dans ses aspects les plus complexes, les plus discutables également.

³⁷⁴ Extrait de *Repetitioner*, film documentaire de Michal Peszczylewski, tourné pendant les répétitions de *Sept trois*, Stockholm, Filkets bio, 2005, cité par Per Zetterfalk, « Lars Norén et le processus de la mise en scène », *ibid.*

³⁷⁵ Photogramme extrait du film documentaire *Kall- Norén drama*, de Per Zetterfalk, Stockholm, Kolkets bio, 2007.

6-3 L'*aletheia* ou l'écriture mémorielle

Dans *La Nuit de la philosophie*, Lars Norén établit un parallèle entre le souvenir et le brouillard

Souvenir et brouillard, ce sont deux mots. Ils vont peut-être de pair. Ils produisent en tout cas une sonorité commune ou réciproque, un genre d'écho lorsque je dis un mot en combinaison avec l'autre, comme si l'un, souvenir, était un écho à l'intérieur de l'autre, brouillard, et qu'il était tout aussi concret. Un brouillard qui ne cache rien, où rien ne demeure caché³⁷⁶.

Fondant sa réflexion sur la paronymie que le suédois établit entre les mots « souvenir³⁷⁷ » et « brouillard³⁷⁸ », Norén considère la réminiscence comme un phénomène physiologique et perceptif qui serait consubstantiel au brouillard, invitant à interroger comment la dramaturgie norénienne nourrit le mouvement d'anamnèse.

6-3-1 La chambre d'écho norénienne : L'atmosphère comme espace mental

La dramaturgie de Lars Norén est plus introspective que ne le laissent présumer les pièces paraboles ou les pièces sociales de la trilogie *Morire di classe*. Nombreuses et minutieuses sont ainsi les notations d'atmosphères, qui acquièrent une fonction dramaturgique de premier plan. C'est en effet dans l'atmosphère que se forme les mouvements de la psyché et que le sens vacille, comme l'explique John à ses parents dans *Calme*.

JOHN – Cette maison est comme une chambre d'écho, un temple d'écho. Chaque mot que je prononce me revient tout de suite avec un timbre déroutant, comme si mes mots étaient lointains et bizarres, comme s'ils ne pouvaient pas être assemblés, comme si vous ne compreniez pas leur sens, comme s'ils étaient des oboles empoisonnées que je vous posais sur la langue et que vous les avaliez et les recrachiez en même temps. Mais bon... les échos ne comprennent peut-être pas grand-chose. Les échos ne comprennent rien. Je te demande juste si tu as peur. Tu trouves ça bizarre ?

LENA – Peur ?

JOHN (*à moitié à lui-même*) Bien sûr... Maintenant, je comprends. C'est exactement ce que je suis : un écho.

LENA – Non. A quoi ça servirait ? Je peux seulement mourir.

³⁷⁶ Lars Norén, *La Nuit de la philosophie*, op. cit., p. 45.

³⁷⁷ « Minne » en suédois.

³⁷⁸ « Dimma » en suédois.

JOHN – Et nous les échos, seulement vivre (*Il frissonne violemment.*)
LENA – Ce n'est pas si grave.
JOHN – Je viendrai te chercher dans les limbes³⁷⁹.

Comme dans la demeure strindbergienne, la maison devient chez Norén un espace de dédoublement, un enfer au sein duquel la présence à l'autre est perçue sous la perspective la plus inquiétante. Ces « limbes » domestiques deviennent également un espace d'errance et de vacillement où une autre relation au langage s'établit, les mots les plus simples devenant des « oboles empoisonnées ». La chambre d'échos norénienne est donc une matière sensible et volatile, constituée de passages et retours, un ballet d'airs fredonnés qui façonnent une atmosphère affective et établissent un certain rapport à la mémoire du spectacle. L'air de « Flamingo » revient ainsi à plusieurs moments de la pièce, chantonné par John à la fin de l'Acte I :

Ils sortent tous les quatre. La scène reste vide. Ingemar démarre la voiture trop brusquement, ce qui provoque un gros nuage de poussière et oblige presque le père à revenir dans la pièce. Le nuage de poussière ne se dissipe pas. Ernst et John reviennent.
JOHN (*chante, sautille et danse joyeusement*) – Flamingo ! [...] *Il improvise un air, il chante très bien et à plein poumons. Le père lui demande de se taire*³⁸⁰.

Cet air hante John, qui le fredonne à nouveau au début de l'acte II³⁸¹. D'autres airs sont fredonnés par John et par les autres personnages : « Line for Lyons » à l'acte II, mais aussi « Four Brothers » de Woody Herman à l'acte III ou encore « Ballad Medley » de Stan Getz, dont John évoque le pouvoir suggestif.

On y entend cette qualité... de chuchotement... même si c'est une ballade très puissante, dense et truffée de mélodies, comme celles de Lester Young. Elle t'effleure... comme le froid... comme de la fumée émanant d'une fleur d'iris mais en atteignant le plafond elle s'échappe et se dissout comme de la fumée de cigarette, la fleur dégage de la fumée parce qu'elle est morte de froid, une personne l'a offerte à quelqu'un un jour où il faisait moins trente. Son ton est exactement pareil, comme cette fumée, des phrases longues et subtiles, et ce froid... [...] j'aime ça – la forme du froid, ses grilles... au-dessus de la chaleur³⁸²...

³⁷⁹ Lars Norén, *Calme*, op. cit., p. 73.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁸² *Ibid.*, p. 61.

Fondée sur le principe synesthésique, l'atmosphère apparaît ainsi comme un espace où s'annule la distinction du proche et du lointain et où la perception immédiate côtoie des souvenirs plus anciens. L'écriture devient alors digressive, les liens syntaxiques s'effacent à mesure que se développe la rêverie. L'atmosphère devient ainsi un espace pensif où la réflexivité des personnages se détache de leur sujet et se propage à travers eux.

LENA (*se penche pour ramasser le livre, le regarde*) Ce n'est pas ce livre-là que tu as pris avec toi.

JOHN- Ah non ? (*Léna est plongée dans ses pensées, tellement lisibles qu'elles pourraient être chuchotées dans son oreille par un être humain. John les sent, il croit qu'elles pense qu'il est moche. Il se sent moche en sa présence. Il lui dit de manière sarcastique mais gentille*) Je ne comprends pas dans quel but il boit. Ça ne donne jamais rien. Il gaspille son champagne. Ça lui donne très peu de joie. (*Il pense : je suis moche. Je l'ai vu dans le miroir. En sa présence, je me sens encore plus moche. Je peux avoir l'air très joyeux. Et je suis très vivant. Mais elle me rend moche. Et je ne veux pas qu'elle s'en aperçoive. Mais ça m'affecte quand même. John pense ensuite à Ingemar : il est en train de reprendre l'hôtel. Il a repris l'hôtel. Il faudra désormais qu'il fasse de la publicité pour cet endroit. Moi, je changerais de nom : le café d'Onan. Non, ce n'est pas drôle. Papa dort. C'est ce qu'il dit. Il erre de chambre en chambre... dans la maison vide... comme moi. Comme moi, on ne l'entend pas.*)

LENA (*est-ce pour l'excuser ?*) Il s'est levé tôt³⁸³.

Empruntant à des formes narratives de l'écriture de soi, l'écriture de Norén ouvre les silences, espaces interpersonnels, et libère l'expression du for intérieur. Elle met ainsi en œuvre un théâtre de l'intime à l'affût des tropismes les plus infimes. Au début de l'Acte III, au moment où Lena fait ses affaires et prépare sa mort, l'écriture devient presque strictement didascalique et introspective, dessinant une cartographie de la sensation.

Elle met le peigne de côté. Elle disparaît dans ses pensées indéfinies. Sa famille, sa famille actuelle, l'entoure, mais reste invisible et lointaine. Elle se tient à ses côtés mais seulement en tant que pensées. Ses pensées ne dégagent aucune force, c'est un flottement démunie de volonté. Après avoir posé s'abaisse sur la table, elle ne regarde plus rien. Tout à coup elle sourit sans qu'on comprenne d'où vient ce sourire. Sans raison et pour rien, comme lorsque vous vous retrouvez sous le soleil du printemps et qu'il vous inonde et vous réchauffe, et en même temps, si vous reculez de quelques pas, vous vous retrouvez dans une profonde et intense froideur. Son front devient clair et lisse. Si elle voit encore cinq ans, elle aura les rides profondes et heureuses de ses parents. Il

³⁸³ Ibid., p. 121.

*faut qu'on ait la sensation, on a la sensation que ses parents et ses frères ont un charme merveilleux, un don incroyable pour se souvenir et se raconter des histoires, ils personnifient les « Mille et une nuits » de l'enfance, malgré le fait qu'on ne les entende jamais parler*³⁸⁴

L'écriture de Norén s'ouvre donc à l'impersonnalité d'une présence dématérialisée, libérée de son incarnation, et fait de l'atmosphère le théâtre de ce phénomène. Les sensations et réminiscences tendent ainsi à s'émanciper de leur support – le personnage – et à devenir des entités à part entières, assez semblables aux percepts analysés par Gilles Deleuze et Félix Guattari

Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile, ou le long des mots est lui-même un composé de percepts et d'affects³⁸⁵.

L'impersonnel vers lequel tend l'écriture de Norén n'est donc pas la négation de la personne, mais sa dilution, sa vaporisation dans un ensemble plus vaste, une atmosphère ouverte à l'empathie comme à l'identification.

6-3-2 Entre biographie et autobiographie : le trouble de la fabulation norénienne

Nombreux chez Norén sont les allusions biographiques et autobiographiques, comme s'il s'agissait à travers elles de laisser la trace d'une présence. L'écriture accueille et surtout mêle les matériaux autobiographiques et biographiques, à tel point qu'il devient souvent difficile de déterminer à qui, du biographe ou du sujet biographique, appartient le souvenir. Ecrite en 2003, la pièce *Embrasser les ombres* retrace les derniers mois de la vie d'Eugène O'Neill, dans sa propriété de Marbelhead dans le Massachussetts. La pièce se situe au moment où le dramaturge américain est délaissé au profit d'auteurs plus novateurs et où son héritage littéraire est disputé entre sa troisième épouse, Carlotta et ses fils, Eugène Jr et Shawn. La tension se cristallise autour d'une pièce, *Long Voyage vers la nuit*. De ce point de vue, la pièce de Norén se situe dans une veine biographique, l'auteur puisant dans l'œuvre d'O'Neill pour façonner l'atmosphère du drame. La

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 163.

présence d'un brouillard épais évoque ainsi l'atmosphère que développe O'Neill dans *Long Voyage vers la nuit*, ainsi que l'a repéré Jean-Pierre Sarrazac³⁸⁶. D'autres passages puisent dans la biographie o'neillienne, Norén se piquant au jeu de la citation à l'acte IV.

CARLOTTA descend l'escalier, a changé de vêtements, porte une blouse noire fine, jupe noire, s'est maquillée et s'est coiffée pour ressembler à l'actrice Alla Nazimova qui a joué Christine, la mère dans *Le Deuil* sied à Electre au début des années trente, regarde Eugène qui ne réagit pas. Tu sais que je suis ici. Pourquoi tu ne me regardes pas ?

Il se retourne, lui jette un regard furtif et continue à regarder le feu. Est-ce que je ne suis pas belle ? Tu ne vois pas à qui je ressemble ? Je me suis habillée... comme la mort, parce que je pensais que ça te remonterait un peu le moral. J'ai pensé à Alla Nazimova quand je me suis maquillée – elle a dit qu'elle était prête à donner sa vie pour le rôle dans Electre. C'est-à-dire pas grand-chose. J'aurais dû le faire. Et ils auraient tous compris.

Récitant *Le Deuil* sied à Electre.

Vivre seule ici avec les morts. Je ne sortirai jamais et je ne verrai personne ! Je vais faire clouer les volets pour que la lumière du soleil ne puisse jamais rentrer. Je vivrai seule avec les morts, et je garderai leurs secrets et les laisserai s'acharner sur moi, jusqu'à ce que la malédiction soit levée et que la dernière Mannon soit morte³⁸⁷.

Affleure ainsi une mémoire du théâtre qui intègre de plus en plus nettement l'autobiographie norénienne. Dans *Calme* par exemple, Norén fait également allusion à *Long Voyage vers la nuit* à travers le personnage de John, qui a été assistant du metteur en scène Bengt Ekerot dans la création mondiale du *Long Voyage*³⁸⁸.

Tu n'as jamais entendu parler de *Long voyage du jour à la nuit* ? C'est une pièce monumentale. La dernière représentation a eu lieu le 2 octobre 1962. Non, le dernier dimanche de septembre. C'était complet tous les soirs et Bengt m'a dit que le public était aussi secoué et bouleversé qu'à la première, six ans plus tôt. Begt m'a raconté qu'il était sur scène pendant que le rideau tombait et se relevait, qu'il avait les larmes aux yeux. C'est le plus beau

³⁸⁶ « Le lieu o'neillien n'est pas sans rappeler la maison hantée d'Ibsen ; comme cette dernière, il réduit ses habitants à l'état de fantômes. La maison de campagne des Tyron, où se déroule *Long Voyage vers la nuit*, l'œuvre la plus directement autobiographique de O'Neill, est cernée par un épais brouillard qui, progressivement, va envelopper comme un suaire les membres de la famille, en particulier Mary – la mère d'O'Neill » (Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 54).

³⁸⁷ Lars Norén, *Embrasser les ombres*, op. cit., p. 95.

³⁸⁸ La première mondiale du *Long Voyage vers la nuit* eut lieu à Stockholm en 1956 dans une mise en scène de Bengt Ekerot.

spectacle que j'aie jamais vu. Lars hansson, Inga Tidblad, Ulf Palme, Jarl Kulle et Catrin Westerlund jouaient dedans³⁸⁹.

Par-delà cette forme d'hommage au théâtre suédois et à Ekerot, cette hybridation du matériau biographique – vie d'O'Neill – et du matériau autobiographique – souvenir de spectateur de Norén – rend poreuses les limites entre réel et fiction et dessine un espace mémoriel diffus au sein duquel le souvenir est réinventé dans ce que l'on pourrait nommer une fiction mémorielle, un théâtre de l'intime à l'affût des mouvements psychiques tout en restant ancré dans le monde³⁹⁰.

Chez Lars Norén, l'écriture de la réminiscence ne cache donc jamais son origine fictionnelle. Recrée par la fiction, la mémoire est intégrée au cycle vivant de l'affleurement, de l'extinction et de la trace. L'impermanent est une catégorie essentielle de la pensée et de l'écriture noréniennes, qui leur confère leur détachement, leur cynisme face au train du monde, sans jamais éteindre la pensée du social ni l'attention, souvent révoltée, au réel. La nécessité pour l'écrivain de témoigner, d'ajouter la trace à la trace et de densifier l'opacité révèle autant une impossibilité – statuer sur le réel – qu'une éthique fondée sur la présence incarnée et l'engagement.

³⁸⁹ Lars Norén, *Embrasser les ombres*, op. cit., p. 54-55.

³⁹⁰ « Ma conviction est que ces idées de « théâtre intime » et de « dramaturgie de la subjectivité » ne devraient pas consacrer les « valeurs » régressives de narcissisme, d'individualisme, voire d'intimisme qui occupent aujourd'hui le terrain déserté par la pensée, de plus en plus refoulée ou occultée, d'une vie, d'un espace et d'un théâtre publics. Tout au contraire, le Théâtre intime ouvre l'espace – dans la petitesse du théâtre – pour une rencontre régénérante du monde et du moi – et de soi avec l'autre » (Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op. cit., p. 11-12).