

Les glissements
fréquents dans le temps
ne nous conduisent
pas d'un passé vers
un futur, mais d'un
« maintenant » à un
autre « maintenant ».

- Stéphane Braunschweig -

Nous pour un moment

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 19-20

Entretien avec Stéphane Braunschweig #1

Il y a quelque chose d'assez paradoxal dans l'écriture théâtrale d'Arne Lygre, qui me fait un peu penser à l'équilibre du jeu oulipien et du tragique dans l'œuvre de Perec. D'un côté, ses pièces obéissent à des principes formels volontairement explicites, dans une construction assez ludique, raffinée, minimaliste, qui semble d'abord faire écran à la matière narrative. Mais dès qu'on s'enfonce dans les textes, on est frappé par la prolifération, l'enchevêtrement, d'histoires cruelles, violentes ou pathétiques dont recèle cette architecture si maîtrisée. Un peu comme s'il jouait avec nos envies d'entendre de telles histoires et qu'il les explorait avec nous...

C'est vrai que toutes ses pièces mettent en scène, à un moment ou un autre, et souvent de façon inattendue, ou brutale, des événements violents : accident, suicide, viol, maltraitance...

Ça fait partie de son univers – comme de celui de beaucoup d'auteurs contemporains, au théâtre ou

au cinéma. Mais d'un autre côté, c'est comme si l'écriture de Lygre exprimait une méfiance par rapport à la représentation de cette violence. Peut-être par doute sur la capacité du théâtre à la représenter ou par refus d'un voyeurisme du spectateur. Son vrai sujet n'est pas la représentation directe de la violence, mais la façon dont elle est vécue intimement par les personnages. Son théâtre nous fait traverser ces événements à travers leur expérience, leurs pensées, parfois même par les pensées qui se cachent dans ces pensées. En ce sens, c'est un théâtre « expérimental » : il nous propose à nous aussi, spectateurs, de partager ces expériences que vivent les personnages. Et c'est pourquoi la violence des situations est toujours un peu mise à distance.

Le rapport des personnages à leurs affects violents ou aux traumatismes qu'ils rencontrent est également mis à distance par les « je dis », « je pense », qui ponctuent leurs propos, comme s'ils se regardaient parler ou penser. Est-ce que la pièce parle de notre dissociation par rapport à nos affects, de notre difficulté à les vivre ?

Cette espèce de mise en abyme de la parole peut donner l'impression qu'ils sont à distance d'eux-mêmes, mais au même moment ils sont

pris dans des situations de parole intensément chargées. Ce n'est pas du tout un théâtre sans affect. Mais la question de la dissociation est aussi présente dans la pièce à travers ces moments de la vie où on peut se dissocier de son identité, faire «subitement» (un mot qui revient beaucoup) un écart par rapport à soi. Par exemple dans la première scène, «Une personne» dit : «J'ai oublié à quel point [mon mari] comptait pour moi, pendant un moment.» Encore un paradoxe du théâtre de Lygre : les personnages ont d'abord l'air très normaux, et brutalement, ils basculent dans des comportements limite. Ils ne sont jamais très loin d'une zone de folie. On a l'impression qu'on est dans une situation presque banale, et d'un coup, on sort de la route. J'aime bien penser ces personnages comme des gens qui font des sorties de route, des échappées brusques hors de la conscience, de la raison.

Un des principes d'écriture de la pièce, c'est un personnage qui se «transforme» en un autre personnage dans la séquence suivante – à vue, pris en charge par le même acteur ou la même actrice : une femme qui devient son propre mari une fois qu'elle est morte, un personnage masculin qui devient son amant de hasard, une femme qui devient son partenaire épisodique, une jeune

femme suicidaire qui devient le vieil ambulancier qui la secourt, une femme âgée qui se transforme en son jeune agresseur... Que produit un tel dispositif de composition?

Ça oblige l'acteur à traverser le personnage opposé de celui qu'il jouait – à traverser l'autre. C'est une expérience proposée par Lygre à l'acteur et au spectateur en même temps. Parce que cet autre qui surgit est porté par le corps de l'un-e, celui que l'acteur ou l'actrice a investi du personnage précédent. Le spectateur continue de voir le corps qu'il a accompagné dans la scène d'avant, mais il doit y projeter tout autre chose. C'est encore une expérience de dissociation... Comme les personnages de Lygre se mettent très peu à la place de l'autre, qu'ils sont très enfermés dans leur moi, ce sont les acteurs à qui l'auteur fait faire ce saut vers l'autre que les personnages ne font pas.

C'est aussi un défi pour le spectateur : il faut franchir un obstacle pour arriver à partager avec l'acteur ou l'actrice, d'un instant à l'autre, un autre personnage ; il faut se laisser emporter dans ce retournement, «sauter» avec l'interprète...

Il y a toujours au cœur de l'écriture de Lygre une façon d'affirmer qu'au théâtre les mots façonnent la réalité. Ce qui fait que n'importe qui peut, à n'importe

quel moment, dire : Je suis quelqu'un d'autre – et qu'il y a une fluidité des identités, qu'elles peuvent se redessiner en un instant à travers le langage. Cela produit aussi des reconfigurations instantanées des situations, et oblige à tout jouer au présent. Les glissements fréquents dans le temps ne nous conduisent pas d'un passé vers un futur, mais d'un « maintenant » à un autre « maintenant ». Dans cette pièce, quand un acteur devient sous nos yeux un autre personnage, il n'y a pas seulement un effet de bascule dans une autre identité, mais l'obligation qui nous est faite, à nous spectateurs, de nous déprendre du personnage précédent, qui était porté par le même corps que nous avons encore sous les yeux. C'est comme si l'écriture créait un dispositif de séparation, comme si cette séparation ou cette déprise étaient inscrites dans la structure de la pièce. *Nous pour un moment*, c'est aussi nous spectateurs, pour un moment seulement, avec le personnage.

Toutes ces microsituations, ces condensés relationnels pourraient évoquer l'écriture de la nouvelle... Il y a la même concision, le même type d'élégance narrative.

Mais la nouvelle, souvent, est un récit qui va droit à l'essentiel. Alors que cette pièce me paraît plutôt relever d'une esthétique de l'esquisse.

« *Nous pour un moment*, c'est aussi nous spectateurs, pour un moment seulement, avec le personnage. »

Les éléments romanesques sont assez réduits. Sur la fille qui a perdu son frère, on pourrait écrire une pièce entière, sur les deux amies du début aussi. Mais Lygre n'est pas quelqu'un qui explique. Ça ne l'intéresse pas.

Il préfère laisser les êtres et les choses un peu sans explication. Même les personnages les plus développés de la pièce n'ont pas de biographie. C'est aussi un écho au monde contemporain. Des relations qui s'esquissent, qui s'arrêtent. On est dans l'instabilité des relations, des histoires, des identités, comme si les choses ne prenaient pas. Ça peut être fort, intense sur le moment. Mais c'est comme si ça ne s'enracinait pas. Aucun point d'appui n'est stable dans la durée – c'est ce que le sociologue Zygmunt Bauman appelle la « société liquide », pour caractériser notre monde.

Dans la pièce il y a aussi des liens puissants, dont les personnages, justement, n'arrivent pas à se déprendre : l'amie qui ne s'est jamais remise de son divorce, la jeune femme hantée par son frère suicidé, la « connaissance » qui a vécu des années dans la haine de celui qui lui a fait du mal – même si on ne sait pas exactement de quoi il s'agit... L'utopie de l'éphémère est peut-être à la mesure de l'inquiétude générée par les liens. Chez Lygre, « Je t'aime » se dit volontiers « Tu es à moi ». Les personnages sont

souvent tirillés entre leur propension à vivre des relations brèves et leur peur de la solitude : « Je n'y arriverai pas tout seul » est aussi un leitmotiv. Ils ne se sentent pas forcément très adaptés à cette « société liquide » et cherchent pour certains autre chose.

Ça n'empêche pas qu'ils y sont tous pris. La structure de la pièce crée aussi chez nous cette impression de discontinuité, à travers des relations qui s'esquissent, se dissipent, des personnages qui mutent. Entre eux, la pièce explore des degrés de proximité – est-ce que ce sont des degrés d'intimité ? Je ne sais pas. Ça me fait penser au film de Chéreau, *Intimité*. Parfois il y a plus d'intimité avec quelqu'un qui est moins proche. Les seules scènes de sexe de la pièce sont entre gens qui ne se connaissent pas, ou à peine. On pourrait dire qu'à partir de degrés de proximité très divers, il y a dans chaque scène un vrai moment d'intimité – un « nous » à chaque fois d'une qualité différente.

Stéphane Braunschweig

Entretien réalisé par Anne-Françoise Benhamou,
collaboratrice artistique, pendant les répétitions de
Nous pour un moment, en octobre 2019 aux Ateliers Berthier

Entretien avec Arne Lygre

Vous approchez les personnages de *Nous pour un moment* à travers des cadres ou des catégories relationnelles nettement définis (ami-e-s, connaissances, inconnu-e-s ou ennemi-e-s, termes qui caractérisent différents degrés de relation); dans *Rien de moi*, un personnage était même une sorte de nœud ou de carrefour relationnel, et cette «personne» prenait plusieurs identités différentes par rapport au personnage qui s’adressait à elle. Est-ce que cette espèce de «géométrie» – ou peut-être faudrait-il parler d’algèbre, ou de combinatoire – est un choix stylistique, ou est-ce qu’elle s’enracine dans la façon dont vous percevez et/ou comprenez les choses?

Il s’agit clairement d’un choix stylistique. Pour moi, chaque pièce commence avec l’image mentale d’une ou de plusieurs personnes dans une situation, quelques répliques dans un monologue ou un dialogue, quelque chose qui m’accroche et me fait suivre cette piste. Mais en général le texte ne se développe pas vraiment tant que

ces pensées et ces répliques ne se relient pas à une idée structurelle. Dans *Rien de moi*, j’avais un personnage, «Une personne», qui assumait trois identités différentes – mère de la femme, mère de l’homme et fils de la femme – dans une section centrale de la pièce. Quand j’ai commencé à travailler sur *Nous pour un moment*, j’ai voulu pousser plus loin l’exploration de cette forme structurelle, et j’ai eu cette idée d’un voyage à travers beaucoup de personnages différents, avec des noms de personnages tels que «Une personne», «Un-e ami-e», «Une connaissance», «Un-e inconnu-e», «Un-e ennemi-e», où ils ont tous, les uns avec les autres, le niveau relationnel spécifique qui est impliqué par leur nom. Qu’est-ce qu’un-e ami-e, ou un-e inconnu-e, ou un-e ennemi-e? Et qui pourrait correspondre à cette description à tel moment donné? J’ai donc choisi d’utiliser les personnages d’une manière qui est essentielle pour la structure de la pièce ou pour certains éléments formels qu’elle contient. Chacun de ces personnages a aussi des identités différentes : le premier ami devient un deuxième ami, la première connaissance devient une deuxième connaissance, et ainsi de suite. J’ai donc voulu nommer les personnages de façon à mettre cela en évidence. Mais cela ne veut pas dire que je voie le monde comme cela – que je perçoive

autrui comme étant tel ou tel dans ce genre de catégories. La vie c'est la vie, et l'art c'est l'art.

La composition de votre pièce, soumise à une structure rigoureuse, donne en même temps le sentiment d'une grande liberté, notamment dans les glissements d'espaces et de temporalité : comment voyez-vous ce paradoxe ?

Je suppose que cela tient au langage lui-même, à la manière dont lecteurs et spectateurs font l'expérience des scènes et des différents moments de la pièce à travers la voix de l'auteur. Pour moi, la structure est importante. Elle peut être rigoureuse, et les éléments formels de l'écriture peuvent être fortement marqués, mais il faut qu'elle soit ressentie comme nécessaire, comme une façon de mettre en relief l'essence de la pièce, et peut-être de révéler quelque chose qui n'aurait pu être montré d'aucune autre façon. C'est le cas dans *Nous pour un moment*, où je pense que la trajectoire de la pièce, qui va de personnages dans des relations proches vers des personnages dans des relations de plus en plus distantes, donne un contexte plus large à chacune des rencontres individuelles.

Est-ce que votre pratique du roman influence votre écriture dramatique ?

C'est un peu difficile de répondre à cette question pour le moment, car cela fait longtemps que je n'ai pas écrit de roman. Dans les années 2000, j'ai plus ou moins alterné entre roman et théâtre, mais après *Je disparaissais* en 2011, l'écriture dramatique a pris le dessus, et du coup, je n'ai pas eu le temps de faire autre chose. Je suis un écrivain plutôt lent, il me faut environ deux ans, parfois un peu plus, pour finir un projet. Cela dit, je crois que les romans que j'ai écrits ont profondément influencé mon écriture dramatique à l'époque. On doit user du langage autrement quand on entreprend d'écrire dans un autre genre, et ces expériences finissent toujours par diffuser dans le reste de votre travail. Mais on peut dire aussi que chacune des pièces que j'ai écrites a influencé la suivante. J'aime voir une connexion d'une pièce à l'autre en termes à la fois de langage, de structure et de thèmes. Et le fait est que je pense à écrire d'autres romans.

Et l'influence du cinéma ?

Je ne dirais pas que le cinéma ait une forte influence sur mon écriture dramatique. Bien sûr je peux vivre de grandes expériences en regardant un film, mais du strict point de vue de l'écriture, je suis souvent un peu déçu.

C'est comme si l'écriture pour le cinéma était

chargée de trop de conventions et de règles que très peu de gens sont capables de remettre en question – une sensation qu’il y a trop de voix qui se mêlent et influent sur l’état final du scénario proprement dit. Tel film peut avoir des qualités cinématographiques et des détails d’écriture extraordinaires, avec des répliques, des scènes, un thème, l’essence de ce que le scénario veut raconter, mais quand on en vient à la structure narrative, elle donne très souvent l’impression d’être réglementée d’une façon qui ne m’inspire pas tellement.

Nous pour un moment porte en norvégien un titre très différent – et difficile à traduire en français...

Le titre norvégien original, *La deg være*, se laisse traduire en anglais assez directement par *Let you be* [*Te laisser être* ou *Te laisser exister*].

C’est une variation sur l’expression plus couramment employée la *meg være*, littéralement «laisse-moi être», qui signifie souvent qu’une personne veut qu’on la laisse seule, qu’on ne la dérange pas. Mon titre a quelques-unes des mêmes connotations : je vais te laisser tranquille, je vais te laisser seule, je vais te laisser être comme tu es, je vais t’épargner. Être en relation avec quelqu’un qui est capable de pitié. Ou, au contraire, qui refuse

cette pitié – ne pas te laisser être, ne pas te laisser seule, ne pas t’épargner.

Le titre français est davantage lié à la dimension structurelle de la pièce, qui présente les personnages comme des variations de différents types, et avec la façon dont ils entrent et sortent du flux de l’existence des uns et des autres pour un temps plus ou moins long.

Arne Lygre

Propos recueillis par Daniel Loayza,
conseiller littéraire de l’Odéon-Théâtre de l’Europe,
en octobre 2019

Entretien avec Stéphane Braunschweig # 2

Quel est l'axe principal à partir duquel vous avez engagé et structuré votre travail de mise en scène ?

La pièce de Lygre porte sur les relations. Qu'est-ce qu'une relation ? Quelle peut être sa durée ? Son éphémérité ? Quelle est la différence entre des relations qui ont un passé et éventuellement un passif, comme les relations amicales, et celles qui sont seulement des connaissances ou des rencontres d'inconnus pendant lesquelles il y a moins de profondeur. Ce qui me plaisait beaucoup, c'était cette idée que parfois la rencontre peut être plus intime ou profonde avec quelqu'un qu'on ne connaît pas qu'avec quelqu'un qu'on connaît. En partant de l'idée que c'est une pièce sur la relation, nous avons, avec Astrid Schenka, qui a traduit le texte avec moi, changé le titre d'origine qui serait en français *Te laisser être* ou *Te laisser exister* (difficile à garder pour un titre français). Nous

avons cherché autre chose et nous avons choisi *Nous pour un moment*. Le « nous », c'est la relation. Dans chaque scène, un « nous » se constitue et se dissout. Cette question a été un axe de lecture.

Ensuite, ce qui m'importait, c'était le motif de la disparition. Il y a souvent chez Lygre la disparition du personnage central. Ce qui m'intéressait, c'était d'explorer ce que devient la vie après une disparition, comment elle continue. Là, dans cette pièce, le principe est d'autant plus frappant que ce n'est pas juste un personnage qui disparaît, mais une catégorie de relation.

Enfin, tous ces personnages sont très seuls. La solitude, c'est l'expérience fondamentale qui fait ressentir le besoin de l'autre. Besoin, mais aussi peur de l'autre. La peur de la solitude et la peur de l'autre, ça parcourt toute l'œuvre de Lygre. C'est frappant dans cette pièce. Ils se retrouvent seuls. C'est un filtre qui relie les personnages, c'est le contrepoint ou l'envers de la relation. Ce n'est pas contradictoire.

Quand j'ai lu le texte pour la première fois, j'ai été fasciné par la structure. Ensuite, j'étais inquiet de la façon dont j'allais devoir relier toutes les histoires entre elles, les différentes scènes. Je ne me le suis pas formulé ainsi quand je l'ai inventée, mais

l'idée fondatrice de mettre les acteurs et actrices dans l'eau venait de là : trouver un élément reliant. L'eau, ça relie. Tout le monde est dans la même eau, la même fragilité, la même précarité et la même fluidité. C'est un moyen de dire : ce n'est pas seulement une pièce qui nous raconte des petites histoires, c'est aussi une sorte de paysage contemporain. C'est une manière de rendre sensible la façon dont tous ces personnages sont liés.

Pouvez-vous préciser les orientations scénographiques ?

L'idée de l'eau est venue aussi du précédent texte de Lygre que j'ai créé, *Rien de moi* (création à La Colline - théâtre national en 2014, publié chez L'Arche Éditeur). Le plateau se remplissait d'eau à la dernière scène. On avait affaire à une sorte de double suicide qui était représenté dans l'eau. C'était un élément représentant la mort. Pour *Nous pour un moment*, je suis donc parti de cette dernière image pour l'élargir, la mettre en gros plan. Ça fait lien avec le spectacle précédent, comme Lygre lui-même fait beaucoup de lien d'une pièce à l'autre. Cette idée peut représenter la mort, mais elle porte surtout la vie. C'est la fragilité, l'incertitude, la continuité et la circulation.

De quoi avais-je besoin pour raconter toutes ces histoires ? Je ne voulais pas d'un espace symboliste. Il ne fallait pas seulement un bassin. Je voulais quelque chose de concret. Ces deux murs sont comme deux pages blanches, deux écrans, un angle de pièce. Cela permet de donner un aspect matériel et concret à l'eau. Elle vient se cogner contre les murs, ça fait des vagues, des reflets. Cela permet aussi d'avoir un grand espace large quand les murs se lèvent. Un espace plus large que l'espace resserré du coin du mur où sont racontées les petites histoires. Il y a comme un va-et-vient entre le grand et le petit. Le troisième élément, c'est la tournette dans l'eau qui permet de faire apparaître et disparaître de manière fluide des éléments de décor, comme le mobilier qui constitue des appuis de jeu et qui peut situer concrètement les personnages : salle d'attente, chambre, etc.

Pouvez-vous nous expliquer comment vous avez abordé la question de la distribution ?

La pièce est écrite et pensée pour cinq acteurs. Chaque acteur doit prendre en charge une catégorie de personnages : personne, ami, connaissance, inconnu, ennemi. Chacune de ces catégories contient plusieurs personnages. Mais ce système

pose un problème. Je donne un seul exemple : si une femme de quarante ans devait jouer la première « amie » et ensuite les autres amis, elle devrait prendre en charge le rôle du jeune homme malade et puis celui de son amant qui est « inconnu ». Cela voudrait dire que la relation homosexuelle entre ces deux hommes serait prise en charge par une actrice ; ensuite, ce jeune homme malade, toujours joué par une femme, se retrouverait face à son père, qui est « ennemi » et joué par un jeune homme dès la première scène, la plus longue de la pièce. Bref, nous aurions un jeune homme et une femme de quarante ans pour jouer une relation fils / père. Je trouvais ça plutôt compliqué. Cela n'est jamais impossible, mais, si on applique le schéma de distribution proposé par Lygre, on entre dans un dispositif beaucoup trop abstrait. J'avais ce doute au début qui m'a été confirmé par la création vue à Oslo et qui respectait le principe d'une distribution à cinq. J'avais alors déjà en tête qu'il fallait le faire à sept. Cela me permettait de mettre l'accent sur les changements de personnages à vue, et aussi que le reste des relations – les personnages qui arrivent ponctuellement dans les scènes mais que l'auteur n'impose pas comme des changements à vue – puissent exister de façon crédibles et concrètes. Cela permet de faire exister les changements de sexe de façon plus simple et fluide.

« Tout le monde est dans la même eau, la même fragilité, la même précarité et la même fluidité. »

En ce qui concerne les comédiennes et comédiens, ce sont elles et eux parce que je les aime beaucoup. Ce sont des personnalités très différentes, toutes fortes. J'aime bien l'idée d'avoir des personnes aux univers différents.

Comment avez-vous travaillé avec elles et eux sur cette parole sobre et simple qui véhicule la matière psychique des personnages? Comment les dirige-t-on, les embarque-t-on dans cet univers?

D'abord, on cherche beaucoup comment jouer ça. Je leur ai fait comprendre qu'on n'avait pas besoin de beaucoup de mouvements. Les acteurs aiment bouger en général. J'ai précisé qu'il y aurait seulement quelques mouvements nécessaires. Il fallait que les choses se passent à l'intérieur, dans la tête, le corps aussi bien sûr, et dans l'imaginaire. J'ai essayé de les conduire à vivre les choses mentalement. Plus on avançait et plus je les poussais à vivre et à jouer chaque chose. Au début des répétitions, il m'est arrivé de dire qu'il fallait qu'ils se désinvestissent un petit peu, mais plus on avançait, plus je leur disais qu'il fallait tout jouer. Tout est joué. Même s'il y a des phrases qui semblent des distanciations intérieures, elles sont jouées dans le présent de la relation. Il y a des effets de distance avec soi-même mais sans

que cette distance, dans le jeu, enlève le concret de sa présence ou de l'affect. Je leur disais qu'il fallait que ce soit intense. Je voulais que beaucoup d'intensité soit donnée à chaque mot dit. Et après, chercher le désir. Le désir du jeu. Sinon, on bascule très vite dans quelque chose de sinistre. Or, je pense que dans ce que propose Lygre, il y a une dimension ludique. Ce sont des expériences pour l'acteur et l'actrice, comme pour le spectateur et la spectatrice. Elles ont un aspect ludique. De même que Lygre, quand il écrit, je l'imagine se demander à chaque réplique qui vient, quel embranchement prendre : où est-ce que je vais, dans quelle direction? Cela ne veut pas dire que c'est arbitraire. Il y a une sensation de liberté. Il y a une structure textuelle qui a l'apparence rigide, mais à l'intérieur, c'est particulièrement libre. Il faut retrouver cette liberté dans le jeu. Il faut donc du plaisir, celui de l'invention, voire de l'improvisation.

Stéphane Braunschweig

Entretien réalisé par Frédéric Vossier,
conseiller artistique et pédagogique au TNS,
le 12 décembre 2019 à Paris

Questions à Cécile Coustillac

Frédéric Vossier : Peux-tu raconter comment tu as découvert l'œuvre d'Arne Lygre ? Par quel texte ?

Cécile Coustillac : J'ai découvert l'écriture d'Arne Lygre en allant voir *Je disparaïs*, mis en scène par Stéphane Braunschweig, à La Colline en 2011. Peu de temps après, j'ai vu sa mise en scène de *Tage unter (jours souterrains)*, toujours à La Colline, avec des acteurs allemands. J'ai tout de suite accroché à ces textes. Pour *Je disparaïs*, je me souviens de cette femme qui imagine une autre femme dans une autre pièce dans la même position qu'elle. Quelque chose de tout à fait étonnant. Une sensation à la Magritte. Des personnes bien réelles, avec leur vie et leurs soucis, mais qui évoluent dans un dispositif presque métaphysique. Ça m'a plu.

Quelles ont été tes impressions à la première lecture de *Nous pour un moment* ?

J'ai été frappée par la tournure inattendue que prenait la pièce à chaque changement de scène,

mais aussi, parfois, à l'intérieur des scènes. J'ai souvent été étonnée, au cours de ma lecture. J'ai retrouvé quelque chose qui m'avait beaucoup plu dans les autres pièces montées par Stéphane : le trouble causé par la manière dont parlent les personnages. Ils disent des choses, mais on ne sait pas toujours s'ils les disent vraiment ou s'ils les pensent. Ils disent faire des choses et on ne sait pas toujours très bien s'ils projettent de les faire, s'ils les ont déjà faites ou s'ils sont réellement en train de les faire. Parfois, ils se parlent aussi à eux-mêmes, tout en s'adressant à l'autre. Par ailleurs, j'ai aussi été frappée par la grande solitude de tous ces personnages.

En quel sens cette écriture te touche-t-elle ?

Cette écriture me touche car elle explore les relations humaines avec beaucoup de finesse. Les personnages ne sont jamais des clichés. Leurs paroles, et les actes et les pensées dont rendent compte ces paroles, sont sans arrêt surprenants. Il y a souvent des fausses pistes, et certains personnages en deviennent même d'autres : tout cela, au-delà du jeu théâtral (qui me plaît beaucoup), raconte la multiplicité, l'ambivalence des gens et des situations. J'ai aussi l'impression que Lygre, à plusieurs niveaux, fait tomber des frontières : celle

entre le monde intérieur et le monde extérieur (ce que je pense / ce que je dis / ce que je fais), entre le passé, le présent et le futur (en deux secondes, on est projeté, par la force de la parole, dans une séquence qui a lieu bien plus tard, ou qui a eu lieu un jour avant), entre les hommes et les femmes (une femme devient un homme en une seconde, sans crier gare), etc. Je trouve cela lumineux. Aussi, parmi les différents modes de relation qu'il explore, ce qu'il raconte sur l'amitié me touche, peut-être parce que je n'ai pas l'impression d'avoir découvert beaucoup de textes, dans les spectacles vus ou pièces lues, qui osent en parler de cette manière.

Peux-tu parler de la résonance contemporaine de ce texte ?

Aujourd'hui, en Europe du moins, on a davantage le choix, plus de liberté quant à la manière de vivre nos relations. Le choix de vivre avec quelqu'un « pour un moment ». La manière dont nous nous mettons en relation les uns avec les autres en est forcément modifiée. La solitude n'est pas quelque chose de nouveau, cela fait partie de l'être humain, mais ce type de solitude-là, dont parle *Nous pour un moment*, il me semble qu'elle nous concerne tout particulièrement, nous qui vivons au XXI^e siècle. Nous devons faire face à l'un des paradoxes qui

caractérise notre époque : malgré les multiples possibilités qui s'offrent à nous, nous nous trouvons quand même seuls, avec le sentiment que nous ne devrions pas l'être.

Comment Stéphane Braunschweig a-t-il abordé avec vous ce texte et l'univers si singulier de cet auteur ? Comment avez-vous travaillé sous sa direction ?

Avec Stéphane, nous allons au plus près du texte, qui est vraiment l'élément central. Il y a un gros travail de compréhension collective, de clarté. Rien ne doit être abstrait. C'est un travail très précis, presque phrase à phrase, parfois. Nous nous racontons des histoires sur les personnages, sur leurs motivations, voire sur leur inconscient. C'est important pour Stéphane que nous soyons des êtres de chair, transportant chacun un univers fort. Même si nous prenons en compte évidemment le rythme, la manière singulière dont le texte est écrit, etc., le résultat ne doit jamais être formel. Il y a aussi la présence en répétitions d'Anne-Françoise Benhamou, dramaturge, qui nous conduit, dans le même état d'esprit, à nous poser des questions toujours plus précises sur la nature du texte et sur les forces conscientes ou inconscientes qui animent ces êtres que nous sommes chargés de rendre vivants. La façon dont nous animons nos

corps et nous déplaçons dans l'eau, découle de ce travail sur le texte. C'est lui qui guide tout le travail. C'est à lui que nous revenons sans cesse.

Au fil du travail, j'ai découvert qu'il n'y avait pas de recette, particulièrement dans le traitement des « ai-je dit », « je pense », « je dis » ou « ai-je pensé ». C'était très important pour Stéphane d'éviter le mode narratif et de rendre cette parole la plus présente possible. Cependant, le jeu avec les temps passé / présent / futur est une chose qui n'est jamais vraiment résolue, et je trouve que c'est intéressant en tant qu'acteur ou actrice : se faire le passeur de ce trouble-là.

Comment la comédienne que tu es s'est-elle emparée de cette écriture ? Quelles sont les lignes de travail et d'élaboration ?

Lors des répétitions, je me suis sans arrêt posée la question de l'incarnation : Qu'est-ce que je donne au public ? Quelle place je lui laisse ? Est-ce que le texte ne disparaît pas derrière mon interprétation ? Est-ce que l'émotion est bien dosée ? Doit-il y avoir autant d'émotion à ce moment-là ? Suis-je dans le bon équilibre entre l'émotion et la distance que propose le texte de Lygre ? Est-ce que je ne remplis pas trop ? Ne suis-je pas trop prosaïque ? Ne suis-je pas trop détachée ? Ne suis-je pas trop

lyrique ? Est-ce que je dois résoudre tel moment ou le laisser mystérieux ? À quel point je me sers de ce que j'ai vécu et comment je fais pour le transformer ? Suis-je crédible en vieil homme ? Suis-je dans le bon rythme ? À quel point dois-je arriver « chargée » pour une scène ? Dois-je tout puiser chez mon partenaire et dans la puissance du dialogue ? Cela suffit-il ?

As-tu pensé à d'autres auteurs en lisant Lygre ?

Ça m'a fait penser à l'écriture d'Ivan Viripaev (publié aux Solitaires Intempestifs) que je n'ai jamais lu, mais vu monté au théâtre – sans doute dans le rapport au récit. Un tout petit peu à Jon Fosse (publié chez L'Arche Éditeur), pour l'aspect épuré du texte. Les personnages de Lygre sont beaucoup plus prolixes, mais il n'y a jamais de lyrisme, c'est une écriture sobre où les mots employés sont simples. J'ai surtout pensé à certaines pièces de Martin Crimp (publié chez L'Arche Éditeur) : les actions, la réalité sont inventées par une ou plusieurs personnes. On ne sait pas s'ils décrivent quelque chose qui a lieu en direct ou s'ils imaginent cette chose. Il y a quelque chose de très ludique dans cette démarche, on sent un auteur qui s'amuse.

ennemi

une amie

une personne







anu













Production Odéon-Théâtre de l'Europe

Avec le soutien du Cercle de l'Odéon

Avec le soutien de l'ambassade de Norvège à Paris

Spectacle créé le 15 novembre 2019 aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Tournée Amsterdam, Holland Festival, les 24 et 25 juin 2020

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Frédéric Vossier | Remerciements à Anne-Françoise Benhamou et Daniel Loayza | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Emmanuel Dosda | Graphisme : Antoine van Waesberge
Photographies : Elizabeth Carecchio

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Oit Imprimeurs, Wasselonne, janvier 2020



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Nous pour un moment* sur les réseaux sociaux :

#NousPourUnMoment

Nous pour un moment

22 | 30 janv

Salle Koltès

Texte

Arne Lygre

Traduction du norvégien

Stéphane Braunschweig

Astrid Schenka

Mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

Collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

Avec

Anne Cantineau

Virginie Colemyn

Cécile Coustillac

Glenn Marausse

Pierric Plathier

Chloé Réjon

Jean-Philippe Vidal

Lumière

Marion Hewlett

Costumes

Thibault Vancaenenbroeck

Son

Xavier Jacquot

Maquillages/coiffures

Karine Guillem

Assistanat à la mise en scène

Yannai Plettener

Réalisation du décor

Atelier de construction

de l'Odéon-Théâtre

de l'Europe

Le texte, dans la traduction de Stéphane Braunschweig et Astrid Schenka, est publié chez L'Arche Éditeur en un volume avec *Moi proche* (novembre 2019).

Équipe technique de l'Odéon : Régie générale Éric Argis | Chef plateau Dominique Louise | Chef plateau adjoint Gilles Hollande | Régie lumière Mogan Daniel | Électricien-ne-s Patrick Grandjean, Juliette Lambert | Régie son Dominique Ehret, Sylvie Greda | Régie vidéo Maïa Fastinger | Habilleuse Candice Wehner | Chef atelier Faridge Akhounak | Chef serrurerie Patrice Notaise | Serrurier Julien Renaud

Équipe technique du TNS : Régie générale Yann Argenté | Régie plateau Alain Meilhac | Machiniste Fabrice Henches | Régie lumière Thibault d'Aubert | Électricien Hugo Haas | Régie son Mathieu Martin | Régie HF Vincent Strub | Régie vidéo Morad Ammar | Accessoiristes Maxime Schacké, Olivier Tinsel | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

prochainement dans L'autre saison

Écrits d'art brut à voix haute

Carte blanche à Christine Letailleur, artiste associée
Lecture-spectacle conçue par et avec Anne Benoit,
Alain Fromager et Lucienne Peiry

8 fév | 21h | Salle Gignoux

Duvert. Portrait de Tony

Spectacle de Simon-Élie Galibert,
élève metteur en scène de l'École du TNS
(Groupe 45 - 3^e année)

D'après les textes de Tony Duvert et de Gilles Sebhan

7 | 12 mars | Théâtre de Hautepierre

Le Bulldozer et l'Olivier

Spectacle autrement

Un conte musical en 7 morceaux

Spectacle présenté avec le TJP
dans le cadre de la biennale Les Giboulées

13 mars | 20h30 | Espace Grüber

14 et 15 mars | 19h30 | Espace K

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1920](https://twitter.com/tns1920)