

Lars Norén
Plonger dans la réalité, les yeux ouverts

Marion Boudier

Number 137 (4), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63215ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

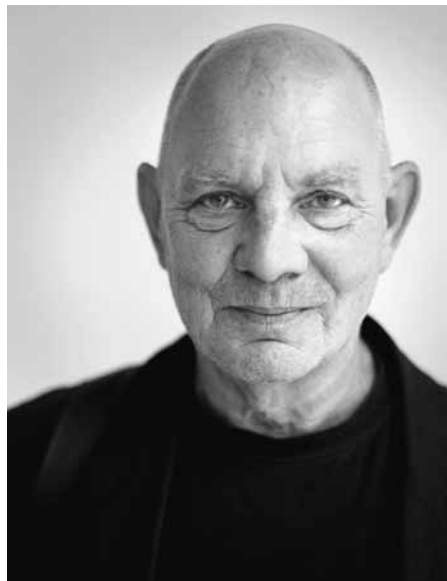
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boudier, M. (2010). Lars Norén : plonger dans la réalité, les yeux ouverts. *Jeu*, (137), 24–31.



Lars Norén. © Lina Ikse.

MARION BOUDIER

LARS NORÉN : PLONGER DANS LA RÉALITÉ, LES YEUX OUVERTS

Après Strindberg et Bergman, Lars Norén (1944) est sans doute l'écrivain d'origine suédoise le plus connu au monde ! D'abord poète, puis auteur de théâtre et metteur en scène, Norén a été directeur artistique du Riks Drama au Riksteater de 1999 à 2007 et codirige le Folksteater de Göteborg depuis 2009. Auteur d'une soixantaine de pièces¹, il s'est fait connaître par des drames familiaux et psychologiques avant d'écrire un théâtre plus sociologique, qui représente sans détour la détresse des exclus de nos sociétés occidentales. *Catégorie 3.1* (1997)², pièce manifeste avec laquelle Thomas Ostermeier a, par exemple, inauguré sa direction de la Schaubühne, rassemble un grand nombre des personnages de marginaux et victimes du capitalisme qui peuplent les scènes européennes depuis les années 90. Convaincu que « le théâtre a besoin de la réalité, [...] des problèmes que rencontrent les gens chaque jour et aussi de leur façon de parler et de penser³ », Lars Norén renouvelle

sans cesse son approche du réel à travers une dramaturgie qui oscille entre l'intime et le documentaire, le biographique et l'abstraction, le constat et la dénonciation politique. Mais des combats de Norén et de la richesse formelle de ses textes sourd un théâtre profondément existentiel où rôde la mort.

Un théâtre de chambre...

Bien qu'il ne revendique pas cette filiation, les débuts de Norén sur la scène suédoise s'inscrivent dans la lignée des drames psychologiques de Strindberg ou de Bergman avec cette particularité de nous emmener sur une « autre scène », celle des souvenirs ou des fantômes. Familles et couples se déchirent à travers d'infénales conversations ; le drame est un concentré de cette crise, représentée le plus souvent en temps réel. Les méandres circulaires de la conversation nous entraînent dans une forme de supranaturalisme où la subjectivité exacerbée des personnages l'emporte sur leur tentative d'objectivité, vain espoir de pouvoir s'expliquer ou se réconcilier. *La Force de tuer* (1978), qui fit connaître Norén au grand public, décrit la révolte d'un fils contre son père le temps d'une soirée à l'issue funèbre. Une trilogie (*La nuit est mère du jour*, *Le chaos est voisin de Dieu*, 1982, et *Calme*, 1984) située dans un hôtel semblable à celui que possédaient les parents de Norén en Scanie, puis *Sang*

1. Aux Éditions de l'Arche (Paris) sont publiées en français *la Force de tuer* (1988), *la Veillée* (1989), *Munich-Athènes* (1992), *Automne et Hiver* (1994), *Sang* (1999), *Catégorie 3.1* (2000), *Bobby Fisher vit à Pasadena* (2002), *Embrasser les ombres* (2002), *Acte* (2002), *Guerre* (2003), *Biographies d'ombres* (2004), *Froid* (2004), *Crises* (2007), *Tristano* (2007), *Détails* (2007) et *Le 20 novembre* (2008). Dans l'article, le titre des pièces est suivi de leur date d'écriture.

2. *Catégorie 3.1* est le premier volet de la trilogie *Mourir di classe*, suivie des *Garçons de l'ombre* et d'*À la mémoire d'Anna Politkovskaïa*.

3. Présentation de saison au Théâtre des Amandiers, Nanterre, 22 octobre 2008.



La Veillée de Lars Norén, mise en scène par Mélanie Leray et Pierre Mailliet (Théâtre des Lucioles, 2006). © Christian Berthelot.

(1998) prolongent cet affrontement en lui donnant une forte tonalité œdipienne. Norén reconnaît le caractère autobiographique des « pièces d'hôtel » dans lesquelles se martyrisent un père alcoolique, une mère malade et deux fils aux tempéraments opposés, tout en revendiquant l'influence du *Long Voyage du jour vers la nuit* d'Eugene O'Neill, à qui il a rendu hommage dans *Embrasser les ombres* (1988). Nouvelles variations sur un quatuor familial, *Bobby Fisher vit à Pasadena* et *Automne et Hiver* (1988) représentent la famille comme un cocon étouffant et mortifère que les enfants tentent vainement de briser pour survivre : « Ici ce n'est pas un club, ni une réunion politique, qu'on peut quitter comme on veut. Ici c'est une famille, et nous faisons cause commune ! Parce que... même si tu t'en vas, même si tu nous quittes... je reste ta mère... et tu ne pourras jamais t'en échapper... », argumente Gunnel (*Bobby Fisher*), ancienne actrice et mère araignée face à sa fille Ellen, alcoolique et dépressive, qui a décidé de se suicider après cette soirée organisée à l'occasion du retour à la maison de son frère Tomas interné dans un hôpital psychiatrique... « Ne pourrait-on pas continuer à garder le silence vingt ans de plus ? » demande désespérément le père dans *Automne et Hiver*.

Une fois les parents hors jeu, déballages et règlements de comptes se poursuivent entre amants, comme dans *Un terrible bonheur* (1981), *Démons* (1982) ou *la Veillée* (1983), qui oppose, dans la « salle de séjour dans un grand appartement d'une ville quelconque », Charlotte et John après l'enterrement de la mère de celui-ci. « Je parle de moi, pas du monde. Il s'agit bien de moi... On court après sa douleur. Ce qui compte c'est que ça fasse mal », constate John, qui affirme que « pour ne pas continuer à mourir⁴ », il doit divorcer. Ces huis clos sadomasochistes prennent à nouveau la forme de quatuors dans lesquels le « combat des cerveaux » ou la « lutte des sexes » aboutissent au « meurtre psychique⁵ » d'un ou de plusieurs interlocuteurs. Cette dramaturgie de l'indiscrétion repose sur une composition dialogique extrêmement rigoureuse, faite de reprises et de variations qui laissent peu à peu affleurer le non-dit. La pièce se joue finalement au-delà des propos échangés, sur une *autre scène*, ultime distance que la mise en scène se doit de révéler au risque d'étouffer un spectateur voyeur à qui le texte n'offre nulle échappatoire.

4. *La Veillée*, op. cit., p. 148 et 187.

5. A. Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. M. Diehl, Paris, Gallimard, 1964.

... et de place publique

Lorsque Norén quitte les cercles domestiques et bourgeois, c'est pour investiguer les lieux publics et la rue, notamment avec le cycle des treize « pièces de mort » écrites entre 1989 et 1995 qui décrivent une Europe en déclin peuplée d'hommes en détresse. *Roumains* (1994) évoque un moment de la vie de quatre jeunes dans un petit hôtel de Manhattan, sans mise en intrigue ni conclusion : Maria et Sam, qui ont fui leur pays dans l'espoir d'une vie meilleure, victimes de la dictature de Ceaucescu puis des Russes, rencontrent Mike et Myrtle, deux adolescents satanistes en cavale. *Crises* (1994) présente la vie quotidienne d'un groupe d'internés à l'hôpital psychiatrique. Avant d'écrire, Norén collecte des matériaux ; parfois il ouvre également ses répétitions à ceux qu'il décrit. Dans ses pièces sociologiques, il observe comment salle commune ou place publique sont des lieux qui structurent les relations humaines. Il connaît ces endroits, pour avoir séjourné à l'hôpital psychiatrique après la mort de sa mère ou vécu avec les marginaux de la place Sergelstorg pour écrire *Catégorie 3.1*, fresque sociale qui fut un véritable choc pour le théâtre suédois. Le titre reprend la désignation administrative de ceux qui vivent dans la marge, frappés de plein fouet par le déclin du fameux « modèle suédois » et l'austérité imposée par les sociaux-démocrates dans les années 90. Pendant presque huit heures, dans sa version intégrale, la pièce nous place face à de jeunes drogués, à un alcoolique, à un chômeur, à un schizophrène laissé à la rue depuis la réforme du système psychiatrique, mais aussi à une jeune poétesse à la dérive, à un ancien chef d'entreprise qui a décidé d'être libre, à un acteur et à un auteur qui rêve d'écrire une pièce tranchante comme une épée. Pornographie, toxicomanie, violence, solitude dessinent dans la durée des trajectoires individuelles, orchestrées de manière musicale à travers des bribes de dialogues, des monologues ou des micro-séquences.

Dès l'enfance, dans l'hôtel que tenait mon père, j'ai vu des marginaux, des ivrognes, des gens tristes, isolés. J'ai quitté l'école à 15 ans et quand j'ai débarqué à Stockholm pour la première fois, j'ai vécu dans des conditions très précaires, sans argent, souvent sans abri [...] Je reviens naturellement à ces milieux de l'exclusion car je m'y sens chez moi. Je vais vers ces gens, dans les prisons, dans les rues. Je veux me battre pour eux, parce que ce qui sépare ma vie d'aujourd'hui, très agréable, de la leur est très mince⁶.

L'engagement de Norén en faveur des exclus le conduit, à la demande de trois prisonniers, à écrire *7.3* (1999), pièce qui fit doublement scandale, car elle laissait les détenus exprimer des opinions néonazies sur scène et donna l'occasion à deux d'entre eux de s'évader, provoquant la mort de deux policiers.

Drame psychologique et théâtre sociologique sont en réalité deux tendances profondément imbriquées. Ceux qui vivent dans

la rue aujourd'hui sont les enfants des couples des années 70 décrits dans les premières œuvres de Norén, qui travaille souvent sur deux types de pièces en même temps, avouant que lorsqu'il « reste trop longtemps dans l'espace de l'existentialisme, celui de la société [lui] manque⁷ ». Ainsi, alors que *Détails* (2001) revient sur l'intimité de couples bourgeois bohèmes, en une série de séquences représentant chronologiquement certaines rencontres-clés de leurs existences, *Guerre* (2003) et *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa* (2007) dressent un tableau cru et ponctué de noirs du destin des victimes de guerre, en ex-Yougoslavie, en Tchétchénie ou ailleurs. Dans ces deux pièces, l'observation des déchirements au sein de la famille et du couple atteint des zones insoutenables (femmes battues, enfants prostitués...), qui interrogent profondément notre humanité.

« J'écris sur ce que je ressens de vivre dans ce monde, presque dans la même pièce qu'eux. Ce n'est pas vraiment loin... [...] La seule chose que je puisse faire, c'est faire du théâtre. Je pourrais faire autre chose, mais c'est ce que je fais de mieux. Je ne pourrais pas écrire une pièce à propos de l'amour, de la vie, de la mort sans écrire sur ces sujets-là⁸. »

« Je me situe entre des moments d'ombre et un réalisme extrême⁹ »

Véritable plongée dans la réalité intime et sociale des êtres, le réalisme de Norén repose sur une question simple : étant donné ce monde, comment les gens vivent-ils ? « Je m'intéresse à ce qui fait que les hommes survivent ou cessent de se battre. Qu'est-ce qui leur donne le pouvoir d'exister dans des conditions terribles¹⁰ ? » L'interrogation n'est pas métaphysique, et Norén y répond en accumulant les cas, nous confrontant à une série d'existences blessées. Tous les personnages font le constat de leur difficulté de vivre dans ce monde et d'y vivre ensemble. Beaucoup s'y sont résignés : « [...] vaut mieux que t'acceptes la situation et t'as pas à espérer plein de choses qui se réalisent pas, vaut mieux voir la réalité, la voir en face aussi cruelle qu'elle soit, la voir comme elle est... On peut toujours rêver mais à quoi ça sert ? » demande l'Homme au Garçon dans *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa*¹¹. La description des symptômes de ce mal de vivre se charge d'accusation, parfois directement adressée au public comme dans le monologue *Le 20 novembre* (2007), écrit à partir de l'histoire réelle de Sébastien Bosse, étudiant de 18 ans qui, après avoir tiré sur un groupe de camarades, a retourné l'arme contre lui-même tel qu'il l'avait annoncé quelques jours auparavant par Internet :

7. Dossier de presse de *Pur*, Théâtre du Vieux-Colombier, février 2009.

8. Entretien avec Bernard Debroux, *Alternatives théâtrales*, n° 94-95, 2007.

9. *Journal intime d'un auteur*, Paris, L'Arche, 2009, p. 118.

10. 12/09/2007, site Internet de L'Arche.

11. *À la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, manuscrit, p. 155.

6. Entretien avec Gwénoïla David, *Mouvement*, n° 45, 2007.



Catégorie 3.1 de Lars Norén, mise en scène par Jean-Louis Martinelli (TNS, 2000, reprise au Théâtre des Amandiers, 2002). © Pascal Victor.

Mes actions
sont tout simplement le résultat
de votre monde
Un monde qui n'a pas voulu
me laisser être
celui que je suis¹²

Victimes, révoltés, prisonniers des circonstances ou des conventions, quel que soit leur milieu, les personnages de Norén ne trouvent pas leur place dans l'existence : « Mais c'est bien comme Bourdieu le dit, il suffit de le citer, notre plus grand problème est que nous avons échoué au mauvais endroit – ce n'est plus la condition humaine, mais la position humaine qui nous tourmente...¹³ ». *Ici-bas* (1998), où la crudité de la vie errante et marginale prend une teinte beckettienne, est située dans un lieu « comme un silence après un cri [...], sans rien, comme une stalle d'où on extirpe l'animal pour l'abattoir ». L'attention portée par Norén au lieu a notamment deux conséquences dramaturgiques : une concentration sur un microcosme, saisi dans ses façons de parler et en temps réel ou bien à travers des moments semblables à l'éternel présent de l'enfer, ainsi qu'une focalisation sur les personnages, qui priment sur l'action et guident le processus d'écriture. Alors qu'à certaines périodes ils ont été entourés de nombreuses notes descriptives pendant l'écriture et qu'ils demeurent des

supports d'identification pour leur auteur qui dit vivre jour et nuit avec eux, les personnages de Norén deviennent cependant de plus en plus énigmatiques, dépouillés de toute caractérisation psychologique et sociale. Au sujet de ses derniers textes, il confie : « Je fais marche arrière et je défais ce que j'ai écrit dès que ça devient trop dramatique ou poétique, dès qu'une action se crée. J'essaie de maintenir la flamme du réalisme en vie, immobile et très agitée. Je dissèque le texte jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que du langage quotidien. Je ne sais pas encore ce qui se passe autour¹⁴. »

En effet, l'hypermérealisme potentiel des pièces de Norén est très souvent troué d'inconnu, quand il n'est pas désamorcé par une construction musicale ou un intertexte mythique. Si l'on partage l'intimité des personnages, ce n'est cependant pas dans une tentative naturaliste de « rivaliser avec l'état civil » ; Norén écrit des « biographies d'ombres », comme le suggère le titre d'une de ses pièces récentes (2002). Les fantômes familiaux du passé s'immiscent dans le présent à la manière d'un drame d'Ibsen dans *Embrasser les ombres*, *Démons* ou *la Veillée*. Une faute, jamais avouée et donc impardonnable, plane sur les relations de Filip avec ses enfants Magnus et Rebecka dans *Biographies d'ombres*, pièce en trois actes où analepse et prolepse créent l'énigme pour un spectateur en conséquence poussé à s'imaginer le pire. Dans *Acte* (2000), qui confronte une femme

12. *Le 20 novembre*, op. cit., p. 36.

13. *Sang*, op. cit., p. 56.

14. *Journal*, op. cit., p. 183.





Détails de Lars Norén,
mise en scène de Jean-Louis Martinelli
(Théâtre des Amandiers, 2008).
© Pascal Victor.

condamnée à perpétuité pour un acte de terrorisme à un médecin, les questions de l'interrogée renversent peu à peu le rapport de force et fissurent le dialogue pour faire surgir la faute originelle de notre époque à laquelle toute la violence et les faiblesses des personnages de Norén se rattachent symboliquement : « Avez-vous déjà été à Auschwitz ? » Véritable refoulement collectif étant donné la neutralité affichée de la Suède pendant la Seconde Guerre mondiale, l'ombre de la Shoah traverse une grande partie de l'œuvre de Norén. Auschwitz et l'Allemagne, à côté des vacances, de la cuisine et des parents, figurent dans les sujets de la conversation fatiguée, répétitive et irréaliste des couples d'amis dans *Tristano* (2001). La situation réaliste est gommée, minée de l'intérieur par le travail du temps dont Norén essaie de saisir les mouvements : « [...] nous sommes déjà morts. C'est juste une question de temps [...] Nous sommes des ombres projetées sur un mur de mort. Nous parlons toujours mais toute chose meurt pendant que nous parlons. Et je trouve que c'est beau¹⁵. » Au sujet de ses dernières pièces, variations sur les débuts et les fins regroupées sous le titre *Terminal*, il explique : « Maintenant je suis proche de ma propre mort [...] Je me souviens des commencements. Je peux voir à travers tous les événements passés [...] Je peux voir la face nue des choses car le reste s'est évanoui¹⁶. » *Pur*, qu'il a créé avec les acteurs de la Comédie-Française en 2009, fait se croiser deux couples, qui n'en forment peut-être qu'un seul, dans un appartement plein de cartons ; l'un emménage, l'autre se sépare.

Le changement, intensément

Qu'il soit intime, abstrait ou proche de la violence du *In-Yer-Face Theatre*, le théâtre de Norén ne peut laisser indifférent. Son but premier est de toucher le spectateur. En abordant de plus en plus directement la réalité sociale, quitte à pousser la représentation à ses limites, Norén ne cesse d'affirmer sa conviction que le théâtre peut changer la société : « Je veux casser le mur entre le théâtre et le monde parce qu'au théâtre, vous pouvez trouver des solutions aux problèmes sociaux. » Norén raconte qu'une de ses pièces (non traduite) sur les immigrants clandestins employés au noir a aidé certains d'entre eux à obtenir un logement et incité les syndicats à les aider à s'organiser. « Lors des représentations de *Catégorie 3.1*, la ministre des Affaires sociales, qui était dans le public, a pleuré. Ensuite, elle a alloué un nouveau budget pour les sans-abri¹⁷. » Après *7.3*, *Froid* (2002) poursuit la dénonciation du néonazisme, cette fois à l'intention d'un public adolescent. Écrite d'après un fait réel, le meurtre d'un jeune Asiatique par trois néonazis à la fin de l'année scolaire, et en collaboration avec de jeunes acteurs lors d'un laboratoire¹⁸, la pièce retranscrit la

discussion des adolescents jusqu'à la mise à mort de l'étranger, que Norén mit en scène de manière chorégraphique, refusant cette fois de nous montrer l'image d'une bagarre que l'on voit tous les jours à la télévision.

Le théâtre est « l'instrument le plus puissant parmi les arts pour changer nos visions du monde » parce que « face à un être humain, réel, qui s'adresse à eux, les spectateurs se défendent difficilement de leurs émotions¹⁹ ». Traitement de choc, car dans ce théâtre, terreur et pitié ne sont suivies d'aucun soulagement cathartique. À nous de tirer seuls les conséquences face à des personnages qui s'autodiagnostiquent dans une dramaturgie de la constatation plutôt que de l'explication. « Vous applaudirez avec des épines dans les mains », prévient le protagoniste du *20 novembre*. « Tu es triste ? » demande Anna aux spectateurs dans *Catégorie 3.1* :

Pleure alors, pleure alors... vas-y pleure... pleure, merde, parce que tu es un homme... pleure pour la mort de l'amour et toute cette merde... montre que tu es un homme... Tu es un homme ? Tu as aimé quelqu'un... Pourquoi tu vas au théâtre ? [...] On ne fait que rentrer chez soi et on verse une larme et puis tout est comme avant, n'est-ce pas²⁰ ?

L'engagement émotionnel et herméneutique demandé au spectateur est à l'image de celui de Norén dans l'écriture et de celui qu'il exige des comédiens lorsqu'il les met en scène. À leurs côtés, sur le plateau, il leur explique les personnages et guette leurs réactions intimes : « Je veux que mes comédiens se surprennent eux-mêmes ; je veux qu'ils découvrent ce qu'ils ne savaient pas sur eux-mêmes²¹ », explique-t-il, par exemple, au sujet des répétitions de *Guerre*. Dans une moindre mesure, la mise en scène rejoue les doutes de l'écriture, que Norén décrit dans son *Journal* comme la traversée de chambres obscures, peuplées d'ombres et d'insécurité.

En 2004, Norén notait dans son *Journal* : « Je me suis longtemps entraîné, pendant presque quarante-cinq ans. Je dois faire attention à ce que ces quarante-cinq ans ne se remarquent pas, n'épuisent pas le texte, ne l'enterrent pas²². » Peu après débutait une panne d'écriture dont Norén a souffert pendant presque deux ans. Ses dernières pièces montrent que cette crise ne l'a rendu que plus attentif encore aux séismes de l'existence contemporaine et aux moyens dont dispose le théâtre pour en rendre compte. ■

19. Entretien avec Gwénola David, *op. cit.*

20. *Catégorie 3.1*, *op. cit.*, p. 167.

21. *Journal*, *op. cit.*, p. 74.

22. *Journal*, *op. cit.*, p. 309.

15. Entretien avec Stan Schwartz, dossier de presse de *Guerre*, Théâtre des Amandiers, 2003.

16. Dossier de presse de *Pur*, *op. cit.*

17. Entretien avec Bernard Debroux, *op. cit.*

18. Sur ce processus de création, voir le documentaire de Per Zetterfalk, *Kyllia: Norén's Drama*, Stockholm, Memoria Produktions, 2007.

CI-CONTRE : À la mémoire d'Anna Politkovskaïa de Lars Norén, dans une mise en scène de l'auteur (Théâtre des Amandiers, 2008).
© Pascal Victor.

