Hedda Gabler, Un devenir désir

Mari-Mai Corbel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1734>

DOI : 10.4000/doublejeu.1734

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 103-114

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Mari-Mai Corbel, « Hedda Gabler, Un devenir désir », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1734>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

HEDDA GABLER, UN DEVENIR DÉSIR

On ne peut pas voir quand on a peur de perdre sa place.

Jean-Luc Godard¹

Cet article pour *Double Jeu* provient d'un premier texte qui était une critique de la critique – un double jeu critique, en somme, et qui se redouble aujourd'hui... – de la mise en scène d'*Hedda Gabler* par Éric Lacascade. C'était en janvier-mars 2005, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, avec Isabelle Huppert dans le rôle-titre. Un « événement théâtral » qui remplit la salle pour trois mois, avant même la première. À cette occasion, les journalistes avaient minoré la mise en scène pour « encenser » la star. L'ensemble : représentation et réception médiatique plus que critique, m'avait laissé l'impression d'un théâtre conservateur lifté – « une mise en scène *étrangement* académique »² avait remarqué l'une des rares voix désaccordées. Une sorte de théâtre officiel au look tendance et à l'économie vampirique. Cela me donnait envie d'en « découdre » avec cette critique patentée qui, d'ailleurs, dans son rapport hypnotique à l'actrice fétiche de Chabrol, en

1. Cité par M.-J. Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 28.

2. D. Méreuze, « Une Révoltée en eau tiède », *La Croix*, 18 janvier 2005.

oubliait les *autres* acteurs : Nora Krief, Elisabetta Pogliani, Christophe Grégoire, Pascal Bongard, Jean-Marie Winling... pour dénier à la mise en scène d'exister.

La revue de presse obtenue, je me mis à analyser les articles ainsi que le texte d'Ibsen. Le discours quasi religieux des journalistes me laissait sans voix. « Merveilleux miracle de l'incarnation et de l'illusion » avait écrit une critique qui insistait : « le miracle d'une grande actrice »³. Un autre, après avoir traité Ibsen de « faiseur d'énigmes », s'offrait un jeu de mots spirituel : « Dieu en soit Joué, nous n'avons pas encore su les résoudre. »⁴ Aucun des quotidiens nationaux n'échappait à ces errements.

Or depuis le travail de Marie-José Mondzain⁵, entre autres, sur la représentation théâtrale comme jeux d'optiques, et le rapport à l'image comme imprégné des présupposés chrétiens, la critique s'interprète puisque la philosophe décrit l'histoire humaine comme le champ d'une sourde bataille pour l'émancipation des regards. D'un côté, le regard est subordonné aux tenants d'une administration des visibilités traitées de tautologies : ce sont l'Église qui fournit la méthode pour fabriquer de la croyance, les pouvoirs politiques qui désignent les réalités dans lesquelles il faut croire, et les médias qui nous les montrent comme évidences. De l'autre côté, il y a la « question politique » de savoir « qui fait voir, qui dit ce qu'il faut voir et ce qu'il faut croire »⁶, question d'un réel en excès par rapport au visible ou souterrain aux réalités ; question aussi de places et de déplacements, de mises au point et de distance. L'art est de ce côté-ci qui définit le regard comme une dialectique entre proche et lointain⁷, entre visible et obscur pour « perlaborer », dit Marie-José Mondzain, des visibilités analytiques et incertaines. Dans ce contexte, le théâtre a une fonction critique, cruciale. La tragédie théâtrale souvent associée à une opération d'exorcismes des passions, jugées néfastes à la société, a en vérité « un rôle de clarification des affects de la communauté »⁸ par la parole qui fait voir. Clarification, par ailleurs, ne veut pas dire expulsion.

[La catharsis est une] opération de déploiement du sens par illumination de l'affect [écrit-elle]. On se ne débarrasse pas de la passion ni du

3. A. Héliot, « Pour jamais énigmatique », *Le Figaro*, 15 janvier 2005.

4. P. Marcabru, « Les énigmatiques femmes d'Ibsen », *Le Figaro*, 22 janvier 2005.

5. À la lecture du *Commerce des regards*, il faudrait ajouter celle de *L'Assemblée théâtrale*, M.-J. Mondzain (éd.), Paris, Éditions les Amandiers, 2002.

6. *Ibid.*, p. 28.

7. Mentionnons ici la réflexion de Walter Benjamin sur l'*aura*, celle d'Aby Warburg sur les *formules de pathos* et le travail critique de Georges Didi-Huberman sur ces questions de distance et d'analyse...

8. *L'Assemblée théâtrale*, p. 133.

désir qui met en mouvement, on les travaille [...] telle est l'œuvre de la *mimésis*⁹.

Et tandis que j'analysais, article par article, combien ce travail était éprouvant pour la plupart des journalistes¹⁰, j'étais en fait en train d'écrire une critique indirecte, oblique, de la mise en scène d'Éric Lacascade.

Il en est ressorti un texte, intitulé « L'Interdit du politique ». Pour autant je ne me sentais pas quitte. D'abord, j'avais paraphrasé le commentaire de Daniel Lyaaza dans la Bible, qui voyait dans Hedda Gabler un épigone d'Artémis. J'aimais l'associer à cette lignée d'androgynes mythiques, descendantes des déesses mères, Mélusine et autres Médée, ces païennes, ces résistantes sacrifiées à la phallocratie et aux religions, sœurs de Pandore et de Cassandre, de Tamara et de Cléopâtre, cortèges de nymphes maudites, évadées des marais ou jaillies des mers, qui traversent l'histoire de l'art et de l'amour. Aujourd'hui, elles me semblent des images qui entretiennent l'idée d'une inhumanité originaire de la femme – l'étrangère Mélisande qui viendrait de nulle part... – pour apprendre aux femmes à accepter la castration d'une part essentielle de leur identité afin d'assurer leur intégration sociale et l'intégrité de cultures patriarcales. Ce qui n'est pas sans rapport avec le suicide d'Hedda Gabler, avant tout fantasmé par Ibsen, et qui a aussi le sens d'une leçon. Cela me permettait quand même de voir dans Hedda Gabler, la figure d'un désir atypique. En attendant, je n'avais pas commenté le parti pris d'Éric Lacascade de souligner le tragique de la pièce. Certes, Hedda était bien héroïque à soutenir un tel désir en un milieu pareillement hostile, mais la vague impression persistait que quelque chose rechignait, chez moi comme chez les critiques patentés, à reconnaître une mise en scène qui, discrète et âpre, agissait à l'ombre de la personnalité d'Isabelle Huppert.

Yannick Butel, pour le numéro de *Double Jeu* qu'il envisageait sur le thème « Scènes de séduction et discours amoureux », souhaitait que la pièce d'Ibsen soit évoquée. Ayant eu connaissance de mon texte, il me demanda de le reprendre pour qu'il s'assortisse à la thématique du numéro. Dès lors, il me semblait intéressant de revenir sur cette mise en scène avec plus de recul. C'était quand même bien grâce à elle que je pouvais apprécier le désir atypique d'Hedda Gabler, comprendre pourquoi Tesman lui était insupportable ou encore quel lien amoureux l'unissait à Lövborg – certes souvent

9. *Ibid.*, p. 120.

10. Néanmoins, ces derniers sont rudement éprouvés par l'urgence de sortir leur papier. L'obligation d'écrire à chaud est contraire à la nécessité de prendre du recul pour penser une mise en scène : c'est pourquoi les journalistes critiques sont dans une contradiction intenable.

dans ses creux, ou comme en négatif du jeu quasi potache d'Isabelle Huppert, ou encore à travers les divagations critiques... Mais justement, cette écriture scénique à la manière noire n'était-elle pas le signe d'une distanciation et de cet écart nécessaire à la *perlaboration* du regard ?

Ces questions me taraudaient et la comparaison s'imposait puisque, deux ans auparavant, j'avais vu la mise en scène de Philippe Sireuil respectueux du drame bourgeois.

Le tragique qu'Éric Lacascade avait tenté de mettre en valeur par rapport à l'aspect de drame bourgeois d'*Hedda Gabler*, n'ennoblissait pas tant le destin d'une héroïne, qu'il ne la plaçait en milieu symbolique. C'est-à-dire en un milieu où les événements de théâtre prennent du sens en dehors de l'anecdote dramatique. Éric Lacascade avait créé différents niveaux d'anachronismes pour se dégager de l'ornière d'un éventuel salon fin de siècle : la musique de Thierry Jousse (ayant des résonances électroniques), les costumes (style des années trente) et un mobilier (design contemporain). L'ensemble composant une ambiance scénographique – genre loft new-yorkais – qui pouvait évoquer la main de Patrice Chéreau et qui ouvrait un espace où scène et salle sont en contiguïté, spatiale et temporelle, baignée dans une contemporanéité paradoxalement intemporelle. Éric Lacascade avait également effacé le rôle de la bonne et minimisé la question sociale. De même, il avait travaillé la traduction qui était présentée comme une adaptation. C'est en ce sens que sa mise en scène a pu constituer un dispositif analytique. Certes, l'un des critiques réfractaires à la mise en scène a pu noter que les « comédiens [...] flirtent avec le *sitcom* »¹¹, mais de cette manière, l'intrigue et les évolutions des personnages avaient lieu sur un plan insensiblement distant, créant cet imperceptible clivage propre au processus de l'inquiétante étrangeté des choses familières. Chaque acteur et actrice était dans une relation ambiguë à son personnage qui impliquait un mouvement d'effacement d'eux-mêmes mais non souligné pour préserver des traces d'affect. Isabelle Huppert dont le jeu m'avait paru « potache » était sur la même ligne. Cela donnait à la parole un statut à la limite d'un compte-rendu procédural un peu animé. Les répliques étaient exposées. En cela, cette mise en scène correspondait à un dispositif qui mettait à nu quelque chose du désir, tout en instaurant un écart qui rend encore maintenant possible de penser ce même désir... Certes, c'était le propre de la pièce d'Ibsen que de provoquer les sensibilités sur ce champ-là, mais ce que la mise en scène singularisait concernait bien quelque chose de l'ordre d'un désir en devenir, d'un désir lourd de confuses révolutions à faire. Un

11. J.-P. Bourcier, « Le méli-mélo d'*Hedda Gabler* », *Les Échos*, 18 janvier 2005.

désir qui se sent capable de réinventer l'amour : une poétique de l'existence en somme. Sans doute parce que le désir tout court n'est jamais loin du désir de penser, et de la « pensée comme désir »¹². Un désir d'amour et de sens, d'amour du sens et du sens de l'amour.

À cela, il pourrait être objecté que cette interprétation est une manière de majorer une mise en scène d'un sens que le metteur en scène n'a pas voulu ou pensé apporter. Étant sous-entendu que le sens dévoilé involontairement, ou inconsciemment, aurait moins de crédibilité que celui exposé dans un discours conscient, voire instrumentalisé.

Il faut ici préciser ce qu'est ma pratique critique et ce qu'elle induit comme présupposé. Je pars d'un refus de juger une pièce. Et le présupposé est qu'il y a *un dire* de la représentation. Quelque chose se transmet, *presque malgré* les intentions de création. Cette forme de critique met en crise non pas l'artiste mais quelque chose dont il serait plus ou moins conducteur. Ce quelque chose serait comme une *pensée impersonnelle* dont les artistes seraient des médiums. Pensée qui n'appartiendrait qu'à l'histoire humaine et qui alimenterait sa dynamique. C'est, me semble-t-il, cette pensée involontaire, et son processus particulier d'énonciation sur le plan symbolique, qui singularise l'art et le rapproche du discours amoureux.

Pourquoi ne s'énoncent-ils pas en toute franchise ? Vraisemblablement parce qu'il y a quelque chose qui résiste à l'énonciation directe. Il y a d'un côté, une énergique dimension de la vie et, de l'autre, quelque machine titanesque qui l'empêche, la dénie, la frustre, l'éduque, la moralise, la prive de son ombre, de ses indistinctions... Donc, d'un côté une machine qui segmente et classe, et de l'autre une pulsion désirante qui dissout et transgresse les frontières, et dont l'arme – ou la subversion – est la séduction érotique et esthétique. C'est ainsi que les discours rationalistes butent sur les discours poétiques et amoureux comme sur les expressions symboliques qui sont l'art. Or le désir, comme Lacan l'a enseigné, est le désir d'art qui n'est autre aussi que l'art du désir...

Aussi, la pièce d'Ibsen, comme de nombreux autres drames du répertoire, se situe bien là à la croisée critique des forces qui coupent et des forces qui dissolvent. *Hedda Gabler* met en scène, en quelque sorte, cette dimension autre, à travers la figure d'Hedda. Hedda, à priori, est prise au piège de la machine sociale...

12. J.-L. Nancy, *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001, p. 11.

Effroyable mécanique [est-il écrit dans un article] qui vous tient haletant de désir de comprendre ce qu'il ne faut espérer ne saisir : une vie en face de vous, là, sur le plateau, qui fait *peur* parce qu'elle vous échappe¹³.

Et voilà le type même de la réaction critique « à chaud » : la peur. La peur devant ce qui nous échappe et l'effroi devant l'étrange, voire l'angoisse face à l'étrangère exotique que devient Hedda Gabler. C'est bien ça la force de provocation du désir, et de la séduction. La peur, devant l'autre, est aussi un sortilège. Le charme met en alerte devant ce que l'être charmant déclenche et n'est rien moins qu'une remise en cause de l'identité. Le désir de l'autre (aux deux sens du partitif) c'est un événement-choc. Le théâtre est en ce sens le lieu où se travaille le rapport à l'autre. D'où qu'il soit un terrain allergène...

L'équation Hedda = Théâtre a été bien perçue par la critique, comme par Isabelle Huppert elle-même :

C'est aussi quelqu'un qui a décrété, dans son impuissance totale, à une époque où les femmes ne décident de rien, qu'elle mettait en scène sa vie. Et ça techniquement, Ibsen le montre en la rendant présente tout le temps, à la fois actrice, metteur en scène et spectatrice de ce qu'elle échafaude¹⁴.

En ce sens, la première tenue dans laquelle elle apparaît – une robe de chambre de velours rouge comme taillée dans un rideau traditionnel de théâtre – est un épigone dérisoire des robes de tragédiennes. C'est le signe d'un rêve de diva étouffée. C'est Isabelle Huppert qui, en répétition, a trouvé pour la dernière scène l'idée¹⁵ d'entonner un air des *Nozze de Figaro*, avant de faire retentir le pistolet. Hedda Gabler incarne à cet endroit le théâtre, l'art..., mais tournés vers le mur du fond, humiliés. La particularité d'Hedda, le désir à la racine de son désir – ce que désire son désir – serait celui qui pousse à la scène. Un désir trouble qui confond comédiennes et courtisanes, tant ce qui anime ce désir d'art est aussi un art du désir... Une soif d'enchanter le quotidien, par la poésie du réel : la rencontre, le hasard sont bien source d'émerveillements, à l'instar du désir qui donne le frisson, qui transfigure les perceptions et qui exige de se vivre séance tenante.

« Hedda = Théâtre » sous-entend qu'elle est de l'autre côté d'une limite. Qu'elle est d'un autre bord, comme l'art, le théâtre ou le désir amoureux. Un bord piégé, le bord des *autres*. C'est celui où étaient rangées les femmes déclarées hystériques qui sont observées par le professeur Charcot et

13. B. Salino, « Isabelle Huppert prête sa solitude à Hedda Gabler », *Le Monde*, 15 janvier 2005.

14. S. Bourmeau et J.-M. Lalanne, « Au théâtre, j'essaie de ne surtout pas être une actrice de théâtre », *Les Inrockuptibles*, n° 476, 12 janvier 2005.

15. C'est une idée de mise en scène qui lui revient.

montrées à un public d'hommes. La limite scène/salle est prophylactique, elle protège du *mal* – ce désir autre?... C'est en ce sens que les réactions critiques envers la représentation de Hedda Gabler témoignent que cette équation Hedda = Théâtre, implique une seconde équation, Hedda = une Autre. Les articles de presse que nous avons lus laissent alors transparaître que l'autre, c'est celui qui *diffère* et se différencie, celui qu'on ne comprend pas. Celui qui est un cas pathologique... « Hedda reste opaque, fermée sur elle-même, et donnant à peine prise à la psychanalyse » conclut un article¹⁶. Ou encore, « Hedda reste un mystère, tout en étant une révoltée secrète produite par l'univers masculin »¹⁷. Dès lors, Hedda est un mystère qui mériterait d'être analysé plutôt que simplement constaté. « Le mystère, c'est ce qui fait le charme des femmes » se résigne, sur France-Culture, un psychanalyste¹⁸ qui semble en avoir oublié son métier... Cette mystérieuse caractéristique (Hedda Gabler) serait l'une de « ces femmes sphinx aussi dangereuses qu'incertaines et dont les réactions, souvent inexplicables peuvent être dévastatrices »¹⁹. Une déviance par rapport à une humanité normale, un cas archaïque, mythique, infrahumain... Une *autre*, encore une fois. « Personnage porté au mal, et dans sa gratuité – écrit un journaliste²⁰ – [...] qui prend un malin plaisir, quasi pathologique, à détruire... » Comment fait-elle pour être aussi « méchante, cruelle, déséquilibrée »²¹ ? La même journaliste en venant, de manière simpliste, à poser « la question du mal »²², résout ainsi l'équation : Hedda = Théâtre = Autre.

Or, il y a du signifiant et le discours inconscient est bien structuré comme un langage, comme l'a développé Jacques Lacan. Il faudrait ajouter comme un langage emporté dans un devenir.

Écrire est une affaire de devenir. [...] C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient – animal ou végétal, on devient – molécule jusqu'à devenir imperceptible [...]. Le devenir ne va pas dans l'autre sens, et l'on ne devient pas Homme, pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominante [...] tandis que femme, animal ou molécule ont toujours une composante de fuite...

16. P. Marcabru, « Les Énigmatiques femmes d'Ibsen ».

17. G. Costaz, « Les Scènes d'Ibsen », *Politis*, 27 janvier.

18. J. B. Pontalis, « Tout arrive », France-Culture, 20 janvier, sur *Hedda Gabler*, avec Isabelle Huppert.

19. P. Marcabru, « Les Énigmatiques femmes d'Ibsen ».

20. *Ibid.*

21. A. Hélot, « L'Ambivalence de l'héroïsme », *Le Quotidien du médecin*, 19 janvier 2005.

22. *Ibid.*

écrit Gilles Deleuze²³. Ibsen, en écrivant *Hedda Gabler*, est entré dans ce devenir. C'est une ligne de fuite qui s'ouvre avec la figure d'Hedda Gabler. Quelque force qui dépasse la forme de l'amazone dont le double est Diana ; une Diane donc : cette rousse qui sévit dans le cabaret où Lövborg aime à se perdre... Et d'ajouter qu'Hedda Gabler, alors, contrarie les représentations du féminin. En cela, elle en renouvelle la pensée et nous ouvre à une *reconnaissance* de ce qui est autre – à commencer par le devenir femme – qui, ici, va jusqu'à l'altération de soi.

S'il y a une chose qui se produit entre Hedda et Tesman, c'est bien que Tesman résiste à cette altération. Durant le voyage de noces, au terme duquel le drame débute, il n'a fait qu'étudier. C'est le reproche que formule Hedda. Il n'est pas impossible qu'elle l'ait aimée, au départ, même si le motif économique a pesé dans la décision de l'épouser. Elle se cherchait une place, dans une société sourcilieuse envers les femmes célibataires, et des moyens pour survivre au quotidien, sans soucis. Cette nécessité lui a rendu dérisoires les sentiments. « La grande question que je me pose – se demande Isabelle Huppert – c'est de savoir s'il y a de l'affect chez Hedda Gabler »²⁴. Il n'y a, en effet, plus guère d'affect lorsqu'on est forcé de jouer des sentiments ou de sa beauté pour survivre dans une société ; où sans argent, non seulement l'on est rien, mais aussi il est impossible de vivre des histoires d'amour à soi. Le marivaudage : qui se définit comme un compromis du désir et du besoin, comme un érotisme du jeu avec le feu, ronge Hedda... Elle passe pour faire preuve d'une « radicale inaptitude au bonheur »²⁵. Sous-entendu, il est quasi scandaleux dans sa situation de se plaindre. Mais quelle situation ? sommes-nous en droit de nous demander. Est-ce sa beauté qui la transforme en objet dans les regards ? Sa nouvelle maison ? Elle n'en a pas vraiment voulu, d'après ce qu'elle confie au conseiller Brack (Jean-Marie Winling). Elle s'est donc mariée « par dépit ou par intérêt »²⁶ est-il jugé. On la moralise pour *démoraliser* ce qu'elle nous transmet, cette « aristocrate orgueilleuse et hautaine, aussi futile et vaine »²⁷. Si elle « méprise son mari »²⁸, c'est parce qu'elle est « frustrée »²⁹ alors que certains l'accusent d'être « frigide »³⁰. Le désenchantement d'Hedda, c'est aussi cette

23. G. Deleuze, « La Littérature et la Vie », *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11.

24. S. Bourmeau et J.-M. Lalanne, « Au théâtre... ».

25. R. Solis, « Huppert ivre d'« Hedda Gabler » », *Libération*, 15 janvier 2005.

26. P. Fornerod, « Isabelle Huppert devient Hedda Gabler », *Ouest France*, le 18 janvier 2005.

27. P. Marcabru, « Les Énigmatiques femmes d'Ibsen ».

28. *Ibid.*

29. A. Héliot, *Le Quotidien du médecin*, 19 janvier 2005

30. *Ibid.*

conscience des leures du confort bourgeois, comme de la perte du goût qu'aurait l'amour, quand il est à ce prix. Rares sont les vrais désirs qui frissonnent. Nombreuses sont les illusions... Thea Elvsted (Nora Krief) confond amour et foi dans l'avenir de Lövborg (Christophe Grégoire), parce qu'elle est aux abois. Ayant quitté un vieux mari, elle se dévoue quasi désespérément à cet homme dont plus personne ne veut, mais qui peut, lui, l'héberger. Affrontements feutrés sur fond de « violons passionnels ».

Hedda Gabler, toutefois, est autrement plus complexe qu'une femme intéressée, ou les femmes intéressées sont autrement plus complexes que leur réputation. Hedda Gabler a aussi élu un universitaire, un homme de pensée, comme attirée par le désir de penser qui n'est jamais loin de la pensée comme désir, répétons-le. Nouvelle déception ! Tesman (Pascal Bongard) s'est montré sans envergure intellectuelle dans sa thèse sur « l'artisanat domestique dans le Brabant au Moyen-Âge », c'est-à-dire sur l'archéologie des meubles bourgeois en Hollande – rien moins qu'un sarcasme de la part d'Ibsen. En cela, Tesman caricature l'imposture intellectuelle. Personne ne relève la réflexion d'Hedda Gabler sur la « camaraderie secrète » qui la lierait à Lövborg, ni cette idée latente d'un mariage moderne qui lui aurait assuré une relative liberté de mouvement... Son mouvement d'être en devenir qui est d'inventer à vue de nouveaux rapports.

Or l'avenir se fermera pour elle dès le début de la pièce. Le poste de Tesman à l'université n'est plus acquis, l'argent va manquer, et leur créancier, le conseiller Brack, lui propose un chantage sexuel avec, presque, la connivence du mari. Lorsque la nuit arrive, que les hommes partent, et après qu'elle eut revu Lövborg, il lui est impossible de dormir... Comme si le désir l'avait galvanisé à nouveau. Un vrai désir, celui qui donne le frisson... Tesman rentre et lui raconte pêle-mêle les désordres de la soirée : l'ivrognerie de Lövborg qui ne masque pas la génialité de son manuscrit. Et il le lui tend disant que, tombé de la poche de ce dernier, il n'a pas osé le lui rendre dans l'état où il était. Étrange, non ?

Hedda le brûle, en une scène littéralement sacrificielle. Transposé sur scène, cet épisode montre Isabelle Huppert, éclairée par cette quasi seule source des flammes, un peu diabolique, transgressive... Scène charnière. Les critiques ne s'y trompent pas.

Et quand restée seule sur scène, éclairée de hautes bougies, Isabelle Hedda brûle, feuille après feuilles [...] en murmurant d'une voix qui se perd dans un déchirant chuchotis « je brûle l'enfant (métaphore de Théa Elvsted pour désigner le manuscrit de Lövborg) je brûle », jusqu'au silence qui s'étire bouleversant, impossible de ne pas frissonner³¹.

confie une journaliste qui semble ne pas réaliser que ce qui lui donne des frissons, ici, c'est un autodafé.

Une forme de culture qui brûle.

C'est un geste dada ou néo-punk ou anarchiste contre la culture bourgeoise. Le dialogue qui suit, entre Hedda et Tesman, laisse entendre que le motif avoué – un stratagème pour protéger la carrière de son époux, le manuscrit une fois publié risquant de lui faire de l'ombre dans les milieux universitaires – est un alibi. Le sens que prend, avec la solennité de la mise en scène, ce geste est de faire disparaître un certain projet d'ouvrage de réforme. Lövborg, qui souffrait comme Hedda de ne pouvoir vivre librement son désir, avait déplacé avec ce livre son désir frustré et s'était mis à imaginer une société plus libérale. Toutefois, il continuait d'aller au cabaret, se perdre auprès de Diana. Et il rentrait auprès de Théa : sa secrétaire passionnée. Pire, loin d'objecter ce manuscrit à la confrérie masculine locale, il recherchait son adoubement. Ce qu'il obtint. Aussi, ce que brûle Hedda, c'est une forme de culture qui permet de tenir dans une société intenable. C'est cette manière de se payer de mots, de romans et de chansons, d'art pour l'art, de faux espoirs de transformations sociales... quand l'aujourd'hui est perdu. Quand c'est tout de suite, par le désir, que vivre commence. Individuellement, singulièrement, chacun pour soi, molécule par molécule, dirait Deleuze.

Lövborg, hagard, repassera chez Hedda. Elle lui confiera l'un des deux pistolets que son père – en bon père incestueux qui désire qu'après lui plus rien ne soit – lui a légué, et le suppliera de commettre un acte. Un acte « beau » dit-elle. Un suicide anarchiste ? Une scène d'amour et de mort adressée à la société locale ? Elle a peut-être déjà là conçu de se tuer, avec le pistolet qui lui reste, à distance de celui qu'elle désire. Ce qui est peut-être une manière de se lier sans se confondre et une leçon d'altérité à partir de l'absence de l'autre. Quand elle apprend qu'il s'est rendu chez Diana – où il se serait tué accidentellement – elle se tue à son tour. Dans la mise en scène, elle est tournée vers le mur du fond.

Il y aurait encore beaucoup à dire, sur le suicide, à vue. Jan Kott écrit que chez Ibsen, quand la mort a lieu « sur scène, il n'y a pas de résurrection des cadavres, fut-elle symbolique »³². La mort d'Hedda se résorbe en elle-même. Elle ne donne pas lieu comme dans les mythes des androgynes à une métamorphose animale. Hedda n'est pas « pour jamais ailleurs »³³ même si son secret désespoir est sans doute sans appel devant ce que l'homme

32. J. Kott, « Ibsen, une relecture », *OutreScène* (Revue du théâtre national de Strasbourg), mars 2003, *Ibsen*, p. 93.

33. A. Héliot, *Le Figaro*, 15 janvier 2005.

en tant qu'homme porte en lui de négation du sens, à ses yeux. En effet, la visite à Diana, qui représente la composante sexuelle d'Hedda, est ambivalente : c'est un homme qui à la fois, *rend* un ultime hommage à la brûlure du désir et *se rend* à ce rien du sexuel dont il ne ressort rien que sa propre jouissance. Or *le dire* d'Hedda serait que le vrai désir veut plus que lui-même. Il aspirerait à une élaboration symbolique. Il aspirerait à convertir l'amour en processus d'altérité. Aimer l'autre serait se quitter soi, devenir autre et autrement plus aimant... Hedda, chimères du désir ?

En fond de scène, Tesman et Théa Elvsted se coudoient. Il sont déjà au travail pour reconstituer le manuscrit de Lövborg, à partir des fiches qu'a conservées cette dernière. La suite conjugale est prévisible. Preuve que tout, en matière de sentiments, même l'exaltation de Théa, n'a été que marivaudage... Les corps étrangers enfin expulsés, c'est bien cette remise en ordre que montre Éric Lacascade. Et bien peu, dans la salle, l'ont vue.

MARI-MAI CORBEL
CRITIQUE, REVUE *MOUVEMENT*