Les visages de Hedda Gabler dans la représentation contemporaine

La règle et le défi

The faces of Hedda Gabler in contemporary representation. The rule and the challenge

Diana Nechit

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/11185>

DOI : 10.4000/pratiques.11185

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Diana Nechit, « Les visages de Hedda Gabler dans la représentation contemporaine », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11185> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11185>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2022.

© Tous droits réservés

Les visages de Hedda Gabler dans la représentation contemporaine

La règle et le défi

The faces of Hedda Gabler in contemporary representation. The rule and the challenge

Diana Nechit

Introduction

- 1 Les théoriciens et les praticiens du théâtre contemporain ont maintes fois discuté de la résistance des pièces classiques, canoniques face aux « affres » d'une modernité hyper technologique. Cet article se propose d'analyser la malléabilité de la matière textuelle des dramaturges canoniques et de leurs textes, quant à la représentation et la mise-en-scène moderne. On a choisi le cas du dramaturge scandinave H. Ibsen et de l'un de ses personnages emblématiques : Hedda Gabler. Dans la représentation actuelle, le texte dramatique devient une matière organique, facilement manié dans un procès qui dépasse parfois le périmètre étroit du texte classique. Ce procès apparaît aussi comme une épreuve d'endurance extrême pour tout metteur-en-scène qui essaie de défier les coordonnées sociohistoriques qui ont privilégié la création du texte lui-même. Le metteur-en-scène assume un grand risque auprès de la réception de son produit théâtral, car le public de théâtre avisé ou non n'est pas toujours prêt à accepter les tentatives, parfois fantaisistes, de la mise-en-scène d'esquiver, de mettre entre parenthèses, de désarticuler le mécanisme textuel classique, assez rigide.
- 2 Il y a eu à différentes époques de la mise-en-scène des courants qui favorisaient le texto-centrisme, les mises-en-scène trop provocatrices étant bannies par la réception. Pour Claude Régy, par exemple, le théâtre réside dans la lecture du texte, même si cela ne veut pas dire qu'il faut retourner à la littérature dramatique, mais de favoriser une mise-en-scène discrète, qui permet au spectateur d'entrer dans le texte :

À condition qu'on ne l'ensevelisse pas sous la mise-en-scène, l'écriture constitue un élément dramatique en soi, c'est-à-dire qu'elle transmet des sensations et crée des

images. Lorsqu'on entend un texte, l'esprit génère des flux d'images. La mise-en-scène doit rester minimaliste pour ne pas formater la vision du spectateur, et empêcher le libre développement de leur imaginaire à partir de ce qu'ils entendent et voient. » (Régy, 2002, p. 23)

- 3 Le texte d'Ibsen, de la même manière que beaucoup d'autres drames du répertoire, se situe à la croisée critique des forces qui laissent toute liberté au créateur et des forces qui lui restreignent cette liberté. Déjà à l'époque d'Ibsen, souligne Pascale Casanova (2008), la configuration de l'espace théâtral oriente l'interprétation de l'œuvre d'Ibsen par l'avant-garde anglaise vers une vision sociale, l'unique capable de lui assurer la nouveauté et la modernité des visions du dramaturge norvégien. À partir de ce point-là, les représentations théâtrales des textes d'Ibsen ont connu une permanente oscillation entre ces deux tendances majeures : une mise-en-scène plutôt esthétique, psychologique, qui visait à rendre sur scène la « beauté » d'un personnage féminin héritière des grandes figures féminines de la tragédie, descendante directe des personnages emblématiques de la prouesse féminine, mais aussi une mise-en-scène soumise à un déterminisme contextuel social, économique qui « piégeait », d'une certaine manière, le personnage dans un cadre rigide et prévisible.
- 4 Sans avoir la prétention de faire le tour du problème, notre analyse vise à surprendre deux « instants » tout à fait différents que ce soit au niveau esthétique, de l'espace théâtral ou de la conception de la représentation moderne ibsénienne. Il s'agit de la mise-en-scène du jeune metteur-en-scène Botond Nagy, mise-en-scène au Théâtre National « Radu Stanca » de Sibiu, le 22 février 2018, et de celle plus connue de Thomas Ostermeier, créée le 26 octobre 2005, à la Schaubühne de Berlin. Ce n'est pas par hasard si on a choisi ces deux mises-en-scènes, les deux réalisateurs opérant des choix esthétiques différents, audacieux, représentatifs des esthétiques modernes de la représentation, tout en respectant les convulsions du texte ibsénien et le psychisme des personnages. Si, dans le cas du premier metteur-en-scène, on peut parler d'une incursion quasi psychédélique dans l'imaginaire futuriste de l'humanité, en créant un univers étrange si incompatible, en apparence, avec le cœur chaud du drame, la création d'Ostermeier illustre un univers conservatoire, d'une froideur glaciale, celui d'une bourgeoisie hors de normes, d'une beauté artificielle frisant l'esthétique conceptuelle d'un show-room scandinave.

***Hedda Gabler* : Le noyau littéraire**

- 5 *Hedda Gabler* est l'un des textes fondamentaux du drame universel, à travers lequel Ibsen a apporté une contribution décisive au développement du drame moderne, tout en créant un personnage féminin des plus tendres, cohérents, profondément théâtraux pour cette époque. Le magnétisme de ce personnage était assuré non seulement par la complexité psychologique rendue par les conflits externes et internes qui synthétisent l'essence de l'âme féminine, mais aussi par sa prédilection pour le côté obscur et machiavélique de la féminité qui subjugué, façonne, orchestre et détruit tout sur son passage.
- 6 Le portrait d'*Hedda* proposé par Ibsen n'est pas le récit d'une enquête qui a abouti à un dénouement concret, mais, au contraire, la première étape d'une enquête qui ne peut se terminer que sur scène. La mécanique de ce chef-d'œuvre dramatique, d'une précision presque instrumentale, est construite par paliers d'une grande précision.

L'exposition directe et presque brutale place les données principales du drame : de retour de la lune de miel qui a duré plusieurs mois, un jeune couple apparaît dans la splendide villa qui leur servira de demeure. Nous apprenons du texte d'Ibsen que la splendeur et la richesse de la villa est un hommage à la fille du général Gabler et que le voyage a été si long parce que Jorgen Tesman (le mari) a passé son temps dans diverses bibliothèques européennes, dans le but de se faire élire comme professeur titulaire. Si ce poste est si important pour Tesman, c'est aussi du fait qu'il repose sur une rémunération future pour pouvoir payer les dettes contractées lors de l'achat de la luxueuse villa. Derrière ces oscillations entre les apparences bourgeoises du jeune couple et la cruelle réalité des conditions se cachent un ensemble de frustrations, de dénis et de complexes liés à l'horizon d'attente des personnages : comment Hedda s'est-elle réconciliée avec le voyage d'études de Tesman, comment une femme comme elle pourrait épouser un homme comme lui, pourquoi répondre si amèrement à la question de tante Tesman si la famille va bientôt s'agrandir. Chaque information que nous donne le texte est doublée d'une interrogation qui entraîne ainsi le lecteur/spectateur plus loin, vers des profondeurs énigmatiques où, sous la froideur des commodités sociales, les détours d'une vie trop étouffée, l'orgueil et les exigences apparaissent d'une manière de plus en plus brutale. Et toutes ces énigmes, tous ces indices tournent autour d'un centre qui subjugué sous son obscure fascination les autres personnages, le public et même l'auteur lui-même. Qui est Hedda ? ; que veut-elle ? ; d'où vient cette colère, ce besoin permanent d'avoir du pouvoir sur le destin des autres ? – ce sont les questions qui apparaissent de manière obsessionnelle tout au long du texte.

- 7 Martin Esslin (1970, p. 54), dans le célèbre livre *Au-delà de l'absurde*, réserve une place très importante à Ibsen et Hedda Gabler dans le chapitre sur la genèse du théâtre contemporain, une pièce qu'il qualifie de « réaliste, sans but social évident ». *Hedda Gabler* elle est centrée avant tout sur un être humain et non sur une idée, un être humain créé à partir de mystère, d'instincts destructeurs, du mal, mais, en même temps, doté d'un charme et d'une fascination irrésistibles. En tant que construction dramatique, *Hedda Gabler* est un chef-d'œuvre de ce que l'on pourrait appeler l'économie au théâtre : six personnages principaux complémentaires, trois hommes et trois femmes qui, par de subtils contrastes, focalisent et complexifient l'intrigue dramatique de la pièce. Esslin note dans la pièce d'Ibsen la justesse d'une distribution variée, à la fois sociale et psychologique, comportementale, chaque personnage trouvant son double dans l'autre :

Si Tesman est un esprit pédant et stérile, Lövborg est féroce et créatif. Si Hedda représente l'aristocrate d'un niveau supérieur, l'esclave de l'orgueil de classe, Thea Elvsted représente exactement son contraire social, intellectuel et physique, inférieur, mais heureux, adaptable, capable de construire une vie précisément à cause de ces inconvénients [...] Chaque personnage masculin a son équivalent féminin : Hedda et Lövborg sont toutes deux créatrices et mal soignées moralement, tante Julia et Brack représentent les deux pôles, masculin et féminin, du célibat, la vieille dame et le vieux don juan ; Thea et Tesman, bonnes de cœur, mais manquant d'intelligence créative. (Idem, 56)

- 8 Selon une autre perspective critique, François Regnault (2000), le traducteur français d'Ibsen a analysé le texte du point de vue de l'hystérie du personnage féminin, arguant que la grande force et la beauté d'Hedda résidaient dans ses contradictions : le désir de pureté, l'absolu, l'idéalisation de la création et de la beauté, mais aussi une obsession sexuelle permanente et une presque inclination naturelle au mal. Le plus grand désir

d'Hedda était de tenir entre ses mains le destin d'un homme qui ne pouvait être que supérieur, de devenir la maîtresse de la création, restant stérile, à son tour.

***Hedda Gabler* : Le traitement textuel chez Nagy et Ostermeier**

- 9 La brève incursion ci-dessus dans l'exégèse de la pièce norvégienne nous donne une nouvelle preuve de la fascination créative que ce texte a exercé au fil du temps, tant sur la critique, les gens de théâtre que le public. Sa réception spectaculaire a été variée, étant la base de productions qui adoptent à la fois la convention classique et vintage à travers laquelle les réalisateurs ont tenté de reconstituer le contexte historique et social qui a généré la genèse de cette œuvre, et la convention moderne, qui propose des alternatives spatio-temporelles et des interprétations complémentaires, parfois provocantes, ou du moins uniques.
- 10 L'une des représentations les plus récentes du texte ibsénien relevant de la deuxième catégorie appartient à Botond Nagy, un jeune réalisateur qui adapte le matériel dramatique du créateur norvégien dans le moule unique d'un décor de science-fiction, essayant, en sous-texte, de prouver la pérennité du noyau profondément humain émotionnellement, malgré les innombrables contextes scénographiques qui l'assimilent. Partant des prémisses analytiques, littéraires, évoquées plus haut, la question du choix d'un texte classique pour l'assimiler à une esthétique anticonformiste, si différente du périmètre social et culturel qui l'a généré, marque une première étape dans l'analyse performative entreprise avec la représentation signée par Botond Nagy. Ce n'est un secret pour personne que le souffle dramatique des textes classiques possède dans leur structure interne une étonnante capacité d'adaptation aux exigences scénographiques extrêmes, mais le péché des metteurs en scène de tomber dans une trop grande confiance dans la malléabilité des pièces canoniques ne doit pas être ignoré. Cependant, l'équilibre entre le schéma textuel original du texte ibsénien et la coupe orchestrée par le jeune réalisateur, afin de l'adapter à une formule dramatique très concentrée qui ne met pas en danger la tension psychologique des protagonistes ni les données essentielles des principaux conflits, ne diminue pas l'effet final visé par le teste de la réception critique.
- 11 Pour Ostermeier, l'essentiel ne réside pas dans l'interprétation moderne des classiques, mais il s'intéresse a priori à une interprétation de la société qui l'entoure. Pour le réalisateur allemand, le théâtre est surtout un espace de compréhension du monde :

Le théâtre est l'un de ces lieux où les tentatives de comprendre le monde d'une manière différente s'intensifient par le partage d'un point de vue envers le monde et par une attitude (...) Dans ce but, nous avons besoin d'un théâtre contemporain (...), nous avons besoin d'un nouveau réalisme, parce que celui-là vient contrecarrer la fausse conscience qui, de nos jours, signifie plutôt un manque de conscience. Le réalisme n'est pas une simple description du monde, mais un regard envers le monde, avec une attitude qui demande le changement. (Ostermeier & Waltz, 2000)
- 12 Selon cette perspective, dans ses mises-en-scènes, Ostermeier opère des changements profonds. Au lieu d'ajouter au texte-source des références contemporaines, en inversant les pôles de la réception, les personnages et les situations du texte-cadre lui servent comme contexte pour sa propre analyse sur la morale et les situations, les déviances comportementales contemporaines. Ostermeier ne cherche pas à

« déformer » les intentions du dramaturge, mais plutôt à les renforcer par de permanentes allusions à l'actualité. Même si nos sociétés contemporaines ont la prétention d'avoir renoncé aux tabous, conventions, contraintes du XIX^e siècle, les échos de celles-ci demeurent quasi intacts dans la nouvelle bourgeoisie du XX^e siècle.

- 13 Dans la performance de Sibiu, le texte dramatique reçoit de multiples nuances, parfois inattendues par rapport au schéma presque parallèle de la distribution des personnages d'Ibsen. Cette première différence avec l'original vient non seulement du traitement textuel qui impliquait quelques changements formels de la langue, mais aussi du statut de certains personnages, et surtout des registres interprétatifs induits par ceux-ci. D'une certaine manière, la convention de la science-fiction de *Hedda* de Sibiu, qui se déroule dans un cadre futuriste, semblable à une navette spatiale, dans laquelle les gens ont déjà atteint un degré extrême d'évolution technologique, impose la nécessité d'une métamorphose discursive (bien que peu substantielle, puis, du moins, frappante à un premier niveau de perception du dialogue), conformément aux exigences d'une culture qui n'est plus liée aux contingences de la vie sur terre. Il en va ainsi des anglicismes quasi-parodiques, qui appliquent au mécanisme textuel utilisé par Botond Nagy la morphologie superficielle d'un projet de film de sitcom, de la présence d'apartés et de monologues dramatiques (parfois méta-théâtraux, qui problématisent les coordonnées de l'illusion scénique), de moments chorégraphiques, d'interventions spontanées de talk-show, de mimétisme grotesque, enfantin des personnages, alternant avec des moments de sexualité exacerbée. Ce n'est pas un hasard si le texte ibsénien est façonné par l'acte interprétatif, souvent détourné de son intentionnalité solennelle, tombant volontairement dans un cliché hollywoodien, dans une série télévisée parodique, pour déconstruire subtilement la tension inhérente au drame original.
- 14 Chez Ostermeier, le couple Hedda-Jorgen semble souffrir d'un spleen existentiel propre à la nouvelle bourgeoisie du XX^e siècle, mais le véritable ennemi est l'ennui dans lequel les personnages sombrent les uns après les autres. Hedda est une jeune femme qui souffre profondément suite à cette forme d'ennui social qui n'a rien à voir avec le spleen existentiel propre au personnage romantique. La jeune femme essaie de se distraire coûte que coûte et elle le fait aux dépens de ses proches qui sont voués à ses caprices destructeurs. Pour Ostermeier (2016), selon ses propres propos dans *Le Théâtre et la peur*, les sujets les plus importants des pièces d'Ibsen sont le problème général de la pression économique et des soucis financiers. À ce contexte général vient s'ajouter l'aspect familial, la pression du rôle social de la femme à l'époque d'Ibsen tout comme aujourd'hui. Pour le réalisateur allemand, le climat politique néoconservateur de nos jours est essentiellement imputables à ces tares. Un autre parallèle qui sous-tend cette thèse d'Ostermeier à propos d'une certaine identification des deux époques renvoie aux difficultés de vivre en couple et à celle de gérer sa relation avec les enfants, avec la famille en général. Dans sa représentation avec *Hedda Gabler*, Ostermeier met en lumière le désarroi des relations de famille dans un monde qui s'exhibe à la lumière des projecteurs et qui, à force de ne rien manquer, s'ingénie à faire du mal aux autres, simplement pour se divertir. Le réalisateur opère un traitement textuel qui vise à mettre en premier plan la carrière des personnages, le statut, l'argent, les symboles de l'appartenance sociale, indices textuels qui sont traduits surtout par les choix de la scénographie du spectacle.

***Hedda Gabler* : Le traitement visuel et la conception du personnage chez Nagy et Ostermeier**

- 15 Comme on vient de le suggérer, les mutations textuelles opérées par Nagy ne conduisent pas à une dépossession de la matière textuelle de son souffle tragique, mais seulement à une ponctuation de scènes d'une extrême violence qui, plus elles semblent parodiées, plus elles révèlent davantage leur monstruosité. Le juge Brack, par exemple, imite les gestes d'une poule, se masturbe devant le public, tout en tenant Hedda par les cheveux et gesticule théâtralement. De même, les autres personnages semblent touchés, à des degrés différents, par une hystérie collective, crierie, psychédélique. Hedda, même si elle est le personnage le plus sobre, le moins touché par ce souci d'exagération, effectue des exercices de fitness avec des haltères sur un fond de musique disco, après quoi elle se met à tirer en chevauchant un énorme pistolet, en forme de symbole phallique. Elle défie le public avec des gestes de Broadway et annonce ses plans diaboliques en anglais. Le seul moment qui brise la prestation scénique d'Hedda est le monologue initial introduit dans la partition du spectacle et qui présente l'enfance du personnage féminin principal. Dans le discours d'Hedda-enfant, en robe et chaussettes, dans un mélange pervers de gestes de Lolita avec des chansons enfantines naïves, il y a une énumération d'éléments à rôle proleptique qui se retrouveront, à part un (le portrait de la mère) au cours des moments-clés du spectacle : une météorite, des gants chirurgicaux et un scalpel. Hormis ce moment initial, la progression d'Hedda vers la fin paroxystique est presque prévisible, culminant avec des scènes de crucifixion et de mutilation de Lövborg, pour détruire son chef-d'œuvre imprimé sur une carte mémoire, mais aussi avec celle de son suicide visuellement sublimé à travers une métaphore de la redécouverte : un univers paradisiaque, dans les bras d'un ours en peluche à grande échelle, avec l'homme qu'il aime.
- 16 Même les meilleurs personnages ibséniens, conventionnels, presque ennuyeux dans leur mode de vie bourgeois, n'échappent pas à la psychose générale, le mérite de la mise en scène de Sibiu étant de les avoir humanisés, en faisant d'eux des personnages presque attachants par leur extrême naïveté, à la frontière entre infantilisation et bêtise. Ainsi, Jorgen Tesman, dans son costume de cosmonaute argenté, sautille de joie lorsqu'il reçoit ses chaussons dont il garde quelques souvenirs pathétiques, il gémit quand sa tante ne lui donne pas de gâteau, il est hyper protecteur, jusqu'à la cécité, avec Hedda. Il est incapable de voir les manipulations les plus évidentes orchestrées par sa nouvelle épouse, tout en ayant un attachement émotionnel malsain envers ses tantes aînées qui le soumettent, sans s'en rendre compte, à un processus perfide de castration psychologique. De la même manière, tante Julle veut à tout prix faire bonne impression, portant de drôles de chapeaux et essayant une coiffure qui défie les schémas du bon goût. Revêtue de vêtements beaucoup trop jeunes qui infantilisent son apparence sur scène. Au moyen de tons aigus pendant qu'elle parle, comme un personnage de sitcom, elle s'efforce d'être à la mode, en utilisant des traductions anglaises forcées qui déstressent la charge émotionnelle de son discours. Ejlert Lövborg entre en scène comme un rockstar las de célébrité, ayant l'apparence d'un poète maudit, tentant de séduire par son sombre charisme affecté. Il écrit parfois ses livres sur sa propre peau, et en passant sa main dans les cheveux, il exprime un moment de sincérité violente. Il montre ainsi sa vulnérabilité et révèle des épisodes de son passé peu orthodoxe. Ce moment d'exposition totale ne banalise pas le personnage, mais, au contraire, lui donne

cette charge sensible, cette émotion qui lui procure de la hauteur. Dans le même registre, le couple nouvellement formé en apparence banal et naïf, Jorgen-Thea, se sauve par amour de l'anonymat et du conventionnalisme. En tant que personnage individuel, Thea Elvsted, en revanche, est un personnage flou, subjugué par le magnétisme sombre d'Hedda, mais qui se distingue par les vêtements criards et le geste symbolique et automutilant qui consiste à se barbouiller le visage de crème glacée. À ces personnages centraux s'ajoutent deux apparitions féminines éblouissantes dont la fonction est d'assurer les transitions scéniques. Le premier est un personnage fantomatique détaché de l'esthétique rococo, avec perruque poudrée, chaussures vintage et redingote masculine. Il hante l'univers technologique des protagonistes comme un esprit maléfique qui catalyse les actions destructrices d'Hedda et brise la convention théâtrale avec un monologue étranger à la pièce ibsénienne originale, démasquant l'imposture des feux d'artifice créatifs. L'autre est Diana, l'escorte, qui est une combinaison bizarre de danseuse de cabaret des années 60, diva pop rock ou déesse postmoderne d'une sexualité aiguë et obscène, qui jette à la face des spectateurs des préservatifs hors de la scène, provoquant des moments de folie passagère qui sortent les personnages du confort de leurs propres rôles sociaux dans une chorégraphie techno.

- 17 Chez Ostermeier, la grande maison bourgeoise d'Ibsen devient un penthouse moderne hyper technologique, en verre et en acier, très minimaliste, aux lignes fines et épurées qui nous rappellent un show-room Ikea, tout en récréant l'illusion du paradis nordique représenté par le concept de « hygge » : l'immense divan, les miroirs au plafond, les fenêtres coulissantes, les vases à fleurs aux lignes simples, le géométrisme. Le réalisateur allemand opère un transfert intelligent et déplace les bourgeois d'Ibsen dans une modernité high-tech qui porte, comme d'habitude, la marque du scénographe Jan Pappelbaum. Cette cage en verre et en acier et aux effets tournants impressionnants désigne un espace froid, presque un laboratoire qui, d'un côté, permet à l'œil du metteur-en-scène, et implicitement du spectateur, d'opérer une dissection à vif des personnages, et, d'un autre, leur assure un effet de multiplication narcissique qui accentue leur côté artificiel et leur déshumanisation. J'ajoute qu'Ostermeier et son scénographe privilégient dans ce montage ce côté clinique de laboratoire comme pour mettre en contraste l'obscurité et la « noirceur » des personnages. La scénographie propose, ainsi, une reconstitution presque réaliste d'un lieu représentatif de l'univers fictionnel des personnages, mettant de la sorte un signe d'égalité entre le lieu dramatique et le lieu scénique.
- 18 Si on devait trouver un déterminant pour décrire l'avènement scénique des personnages, on devrait proposer l'immobilisme : les personnages sont froids et hiératiques, comme des mannequins ou des silhouettes découpées dans des clips publicitaires de design intérieur. En contrepoint, leur intérieur bouillonne, mais il faut respecter la convention et ne rien montrer en dehors. Dans la monotonie générale, il y a des moments de rupture qui troublent un instant cette apparente accalmie : l'engouement pour le poste de professeur, la perspective d'une liaison adultère, la venue au monde d'un enfant. Tous ces « accidents » ne font que perturber davantage l'intérieur de Hedda, qui ne peut supporter chez les autres aucune forme d'empathie. Hedda n'a plus le désespoir hystérique, ni l'explosion émotionnelle de Nora, par exemple. Elle est froide et calculatrice et son plus grand désarroi est qu'elle ne trouve aucun rôle qui lui convient : fille, épouse, amante, maîtresse de la maison. Si elle passe à l'action, il n'y a toujours pas de réactions de la part des autres personnages, sauf si ses

gestes ne contreviennent pas directement à leurs propres soucis et égoïsmes, tant l'aveuglement de ses victimes est grand. La déchéance du personnage est totale à la fin de la pièce : elle pousse Lövborg au suicide et fournit ainsi à son mari et à Thea Elsved une raison de vivre : reconstituer l'œuvre de l'écrivain disparu à partir de ses notes, comme dans une sorte d'hommage post mortem, d'autant plus hypocrite.

- 19 La Hedda d'Ostermeier est un personnage obsédé par la perfection et la vérité, mais qui n'a pas les moyens de les atteindre, si ce n'est par le mépris, la haine et la dévastation. Finalement, elle se dégoûte de son corps qui porte l'enfant d'un homme qu'elle n'aime pas et qui, à son tour, se détourne d'elle, au profit d'un mort. Soumise aux caprices malsains de Brack, l'avocat ami de la famille, elle s'enlève la vie dans un geste final, inaperçu par les autres, cachée et exposée à la fois par cette cage vitrée qui devient finalement la métaphore des relations humaines modernes. Jan Kott (2003, p. 93) écrit que chez Ibsen quand la mort surgit sur scène « il n'y a pas de résurrection des cadavres, fut-elle symbolique ». Ostermeier met en œuvre une direction des acteurs synthétique, influencée par les différentes pratiques théâtrales qui se sont cristallisées au XX^e siècle. Les acteurs sous sa direction se prêtent à un jeu stanislavskien issu de la Méthode, de l'intuition et du sentiment et qui vise l'identification et l'effacement total de l'acteur derrière le personnage, sur le réalisme psychologique et l'illusion théâtrale, par l'utilisation fonctionnelle des accessoires qui viennent à conférer un effet d'authenticité au jeu. L'actrice qui interprète Hedda recourt à ce type de jeu dans les moments essentiels de son parcours scénique, surtout dans les scènes où son personnage est prêt à dévoiler son intériorité : elle se cache derrière un minimalisme scénique, cultive un immobilisme qui lui permet de recourir à un aspect maladif, sans force, pour mieux cacher son tourment intérieur. Les personnages masculins sont plutôt influencés par Meyerhold, influence qui se traduit par un jeu physique et corporel poussé des acteurs. Ostermeier, lui-même, décrit de manière presque systématique sa méthode de travail à la recherche d'une parfaite maîtrise du jeu de l'acteur :

Mais il y a aussi toujours dans mon approche scénique ce moment où j'essaie de surmonter la réalité, de la dépasser et de transformer le jeu réaliste en basculant vers quelque chose qui est plus proche du rêve et du cauchemar. Et bien plus proche de la vie intérieure. Ce qui m'intéresse, c'est comment un personnage vit une situation depuis la perspective intérieure. Dans la vie normale, quand on frôle la mort par exemple, on n'appréhende plus la réalité de la même façon. Le temps va selon un autre tempo. On a l'impression que la réalité se transforme. J'essaie de rendre dans la mise en scène comment certains personnages vivent les situations, autrement dit, je cherche à rendre par la lumière, la musique, la vitesse, la fulgurance... un regard de l'intérieur du personnage. (Chalaye, 2006, 52)

***Hedda Gabler* : Le traitement sensoriel chez Nagy et Ostermeier**

- 20 Les interactions récentes avec le théâtre moderne nous ont montré que, ces derniers temps, les jeunes metteurs en scène de la nouvelle vague de créateurs viennent d'un domaine dépendant d'influences éclectiques, cinématographiques, intertextuelles qui couvrent à la fois les niveaux visuels et musicaux. La *Hedda Gabler* roumaine ne compromet pas non plus cette tendance, le metteur-en-scène Botond Nagy qualifiant le spectacle d'installation techno-poétique, qui trace dès le départ les coordonnées d'un spectacle sur Hedda Gabler et son univers. L'effet spectaculaire de cette vision est si

fort que les autres influences esthétiques théâtrales lui sont subordonnées ou, à certains endroits, se perdent, n'étant pas pleinement assumées. La psychose des personnages, l'hystérie dont ils sont touchés affecte aussi le mécanisme scénique, la conformation spatiale de la scène qui prend la forme d'un intérieur de l'espace qui communique souvent avec l'extérieur par un portail mobile en forme d'œil, orné de lumières stroboscopiques. Vu sous cet angle, le spectacle de Sibiu est une sitcom aux multiples facettes, empreint de mécanismes multimédias éblouissants qui, d'une part, sont enveloppés dans l'atmosphère solennelle et implosive d'un film comme *2001: L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (accompagné du *Requiem* signé par Zbigniew Preisner), et acquiert d'autre part les valences d'un spectacle de science-fiction, à l'image du projet de Luc Besson (*Le cinquième élément*). S'ajoutent les inflexions stridentes de Gaspar Noé à travers lesquelles la folie psychédélique des intérieurs de clubs court-circuite la perception du spectateur par le biais des contrastes de lumière et de sons industriels.

- 21 L'éclectisme musical du spectacle signé par Botond Nagy peut également délimiter une grille herméneutique intéressante, puisque l'absence d'homogénéité préétablie au niveau subtil de l'accompagnement sonore imprime une atmosphère oscillante qui porte, en elle-même, des éléments anticipatifs ou purement descriptifs, selon la tension dramatique des séquences. Les chansons pour enfants s'entrelacent avec des reprises jouées en direct des chansons de Björk, tandis que les tenues burlesques, ridicules et kitsch de personnages tels que le juge Brack s'harmonisent avec des performances scéniques spectaculaires sur des airs de Tina Turner (*Simply the best*). Aussi, les accessoires glamour du personnage Diana (un hybride entre le motif du protagoniste de cabaret à la Broadway et l'image emblématique de Madonna portant son soutien-gorge conique) ou de Lövborg (une réminiscence pop rock blasé) sont encadrés par des synthétiseurs atténués par des nuances symphoniques (la *Polonaise* de Shigeru Umebayashi).
- 22 Intertextuel, éclectique, strident et parodique, sans toutefois opérer un processus extrêmement dédramatisant du noyau textuel ibsénien, le spectacle *Hedda Gabler* signé par Botond Nagy est une expérience anticonformiste. Elle prouve la tendance générale à adapter les grands chefs-d'œuvre de la dramaturgie universelle, à travers un arsenal complexe d'influences musicales et cinématographiques. Malgré cette agglomération stylistique, la représentation de Sibiu ne vicie pas le drame initial du texte d'Ibsen, même s'il s'agit d'un produit artistique soutenu presque entièrement par la partition de Hedda, secondée par des personnages complémentaires, et non le résultat d'une orchestration progressive uniformément répartie sur tous les éléments de la construction.
- 23 La musique chez Ostermeier sert à ponctuer et à rythmer le spectacle et reflète la subjectivité des personnages. La pratique scénique d'Ostermeier s'appuie sur de nombreux principes musicaux comme le rythme ou le contrepoint qui créent un effet de distance par rapport à l'événement sur scène. Le spectateur conserve sa tension grâce à cet effet de contraste entre la musique qui est une sorte d'écran sonore pour l'action scénique et la dimension émotionnelle de celle-ci. Dans la scène qui présente Hedda Gabler en train de détruire l'ordinateur de Lövborg à coups de marteau, on entend une chanson de Beach Boys, calme et douce. Thomas Ostermeier a maintes fois déclaré l'importance du cinéma dans sa formation et son travail de metteur-en-scène. Ainsi, la plupart de ses mises-en-scènes contiennent des allusions à des moments de

l'histoire du cinéma. *Hedda Gabler* ne fait pas exception et le film noir semble être une suggestion qui décrit l'ambiance des scènes les plus intenses de la représentation : la scène du coup de feu sur Brack ou celle du suicide de Hedda.

- 24 Les projections servent à nous montrer l'extérieur, le social qui envahit l'individuel. L'intérieur design s'interpose aux projections qui nous laissent percevoir les images d'immeubles bourgeois, de voitures classiques qui défilent dans les rues silencieuses. Le réalisateur crée, ainsi, des véritables tableaux qui alternent des sonorités pop à des images vidéo esthétisantes qui ont comme but de sublimer la perte des personnages sans trop contredire leur obsession formelle. Voilà en quelques lignes les principes de construction de cette esthétique troublante qui soutient une relecture incisive, sans être brutale, cruelle, sans être ostentatrice et qui porte les signes d'une modernité intrinsèque de l'œuvre ibsenienne.

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, P. (2008). *La République mondiale des lettres*. Paris : Éd. Le Seuil.
- CHALAYE, S. (2006). *Thomas Ostermeier*. Arles : Éd. Actes Sud.
- ESSLIN, M. (1970). *Au-delà de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel.
- KOTT, J. (2003), « Ibsen, une relecture ». *OutreScène*, mars, p. 93.
- OSTERMEIER & T., WALTZ S. (2000). *Der Auftrag*. Regiebuch [Exemplaire de mise en scène]. Berlin : Schaubühne am Lehniner Platz.
- OSTERMEIER, T. (2016). *Le Théâtre et la peur*. Arles : Éd. Actes Sud.
- REGNAULT, F. (2000). « Préface ». *Hedda Gabler*. Paris : Éd. Théâtrales.
- RÉGY, C. (2002). *Théâtre*, 5, oct.-nov., p. 23.

RÉSUMÉS

Maintes fois, la réception théâtrale s'est interrogée sur le caractère incommode des pièces classiques de théâtre qui doivent supporter le cadre hybride d'un montage moderne et hyper technologique. De toute manière, cet essai de la malléabilité du matériel textuel qui dépasse le périmètre actuel des nouvelles tendances dramaturgiques, semble être en soi une épreuve d'endurance extrême pour tout metteur-en-scène. Soit qu'il essaie de mettre en cause les coordonnées socio-historiques qui ont privilégié la création même du texte, soit qu'il prenne des risques devant un public pour lequel les tentatives d'esquive du moule classique assez rigide ne représente plus une nouveauté absolue, la mise-en-scène des auteurs classiques est un défi permanent pour la scène contemporaine. *Hedda Gabler* est l'un des textes fondamentaux de la dramaturgie universelle par lequel Ibsen a amené une contribution décisive au développement du drame moderne, en créant toutefois un personnage féminin parmi les plus complexes, les plus coagulés, les plus profondément théâtraux pour l'époque en question. Dans l'article ci-dessous, à

partir d'une étude comparée de quelques représentations récentes de *Hedda Gabler* dans le paysage théâtral européen (Thomas Ostermeier, Botond Nagy), on s'est proposé d'analyser les prémisses littéraires, visuelles et sémiotiques qui caractérisent le transfert du texte à la représentation théâtrale.

Many times, the theatrical reception has questioned the delicate nature of classic plays that have to withstand the hybrid setting of a modern, high-tech setting. In any case, this test of the malleability of textual material that goes beyond the current perimeter of new dramaturgical trends, seems to be a test of extreme endurance for any director. Either they try to question the socio-historical coordinates that favoured the creation of the text itself, or they take risks in front of an audience for which attempts to dodge the rigid classical mould is no longer a novelty. Absolutely, directing classical authors is an ongoing challenge for the contemporary stage. *Hedda Gabler* is one of the fundamental texts of universal literature through which Ibsen made a decisive contribution to the development of modern drama, while creating a female character among the most complex, coagulated, deeply theatrical for his time. The article below, based on a comparative study of some recent performances of *Hedda Gabler* in the European theatrical landscape (Thomas Ostermeier, and Botond Nagy), aims to analyse the literary, visual, and semiotic premises which characterize the transfer of the text to the theatrical performance.

INDEX

Mots-clés : Henrik Ibsen, Hedda Gabler, Botond Nagy, Thomas Ostermeier, analyse comparatiste

Keywords : Henrik Ibsen, Hedda Gabler, Botond Nagy, Thomas Ostermeier, comparative analysis

AUTEUR

DIANA NECHIT

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, RO-550024 Sibiu, Roumanie