
ODÉON

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

Hedda

variation contemporaine d'après *Hedda Gabler*

d'**Henrik Ibsen**

texte de **Sébastien Monfè, Mira Goldwicht**

mise en scène **Aurore Fattier**

Dossier

d'accompagnement

Hedda

variation contemporaine d'après *Hedda Gabler*

d'**Henrik Ibsen**

texte **Sébastien Monfè, Mira Goldwicht**

mise en scène **Aurore Fattier**

12 mai — 9 juin 2023

Berthier 17^e

durée 2h45

avec

Fabrice Adde

Delphine Bibet

Yoann Blanc

Carlo Brandt

Lara Ceulemans

Valentine Gérard

Fabien Magry

Deborah Marchal

Annah Schaeffer

Alexandre Trocki

Maud Wylér

conception, mise en scène,
direction

Aurore Fattier

texte, dramaturgie

Sébastien Monfè et **Mira
Goldwicht**

assistanat

**Deborah Marchal, Lara
Ceulemans**

scénographie

Marc Lainé, avec **Stéphane
Zimmerli** et **Juliette Terreaux**

cinématographie

Vincent Pinckaers

costumes

Prunelle Rulens en collaboration
avec **Odile Dubucq**

création coiffure

Isabel Garcia Moya

création maquillage

Sophie Carlier

création lumière

Enrico Bagnoli

composition musicale

Maxence Vandevelde

direction technique

Nathalie Borlée

Hedda Gabler d'Henrik Ibsen dans
la traduction de François Regnault
est publié aux éditions Théâtrales

production Théâtre de Liège, DC&J
Création

coproduction Solarium Asbl,
Théâtre National Wallonie-Bruxelles,
Théâtre Royal de Namur, Théâtre de
La Cité-Cdn Toulouse-Occitanie,
Comédie de Valence-Cdn Drôme-
Ardèche, Les Théâtres de la ville du
Luxembourg, Théâtre National de
Nice, MARS Mons Arts de la Scène,
Comédie de Reims, Prospero –
Extended Theatre (en cours)

avec le soutien du Tax Shelter du
Gouvernement fédéral de Belgique
et du Club des Entreprises
partenaires du Théâtre de Liège

* projet cofinancé par le programme
Europe créative de l'Union
européenne



Sommaire

Introduction

« Les classiques sont des matrices de nos identités »

Entretien avec Aurore Fattier et Sébastien Monfè

Hedda

Extrait 1 de la pièce *Hedda* d'Aurore Fattier

Abécédaire

Ibsen

Entretien de Claudio Magris autour d'Ibsen, *Le désir d'une vie pleine et entière*

Extrait des notes d'Henrik Ibsen *Toute la vie de l'homme*

Extrait d'*Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, *Quelques mots d'Ibsen à propos d'Hedda Gabler*

Multiple

Extrait de *La suite de l'Histoire, Actrices, créatrices* de Geneviève Fraisse, *La femme artiste*

Extrait de *Être une femme* d'Anais Nin, *Ce qu'on attendait de moi*

Extrait d'un article de Marguerite Duras, *Sublime forcément sublime Christiane V, Femme d'intérieur*

Extrait d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, *Force Créatrice*

Vivre

Extrait de *Le coût de la vie* de Déborah Lévy, *Les idées sont des succédanés des chagrins*

Extrait d'*Au bonheur des morts* de Vinciane Despret, *Prolonger une existence*

Extrait 3 de la pièce *Hedda* d'Aurore Fattier

Repères

Biographie d'Henrik Ibsen

Biographie d'Aurore Fattier

Introduction

Aurore Fattier, qui a monté beaucoup d'auteurs contemporains – Michel Houellebecq, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Tom Lanoye – poursuit parallèlement un travail radical sur les classiques, initié avec une adaptation d'*Othello* en 2018.

Avec *Hedda*, portrait pluriel de femmes, elle nous immerge dans les derniers jours de répétition d'*Hedda Gabler*, que monte Laure Stijn, metteuse en scène au milieu de sa vie, issue d'une grande famille d'artistes. À un siècle d'écart, comment raconter le suicide final de l'héroïne d'Ibsen ? N'y a-t-il pas urgence à le comprendre autrement que comme l'échec d'un destin féminin ? L'avancée du travail fait affleurer en elle des souvenirs, de plus en plus obsédants, de sa sœur Esther, jeune actrice disparue une quinzaine d'années auparavant.

Le spectacle démultiplie dès lors les effets de miroir entre passé et présent, art et réalité. Grâce au jeu de la scénographie et de la vidéo, nous sommes à la fois dans les loges d'un théâtre et sur le plateau, ou encore dans la maison de famille où cette histoire prend sa source... Ces allers-retours dans l'espace et dans le temps sont autant de manières d'interpeller la célèbre pièce d'Ibsen. Plutôt que d'ériger sur scène la statue d'une héroïne fascinante, Aurore Fattier questionne ce mythe, et nous invite, par un jeu palpitant de théâtre dans le théâtre, à trouver dans la matière ibsénienne de quoi raconter autrement une vie de femme.



Hedda © Claire Bodson

« Les classiques sont des matrices de nos identités »

Entretien avec Aurore Fattier et Sébastien Monfè

Hedda est une pièce originale écrite à partir d'*Hedda Gabler* de Ibsen. Comment le projet est-il né ?

Aurore Fattier : *Hedda Gabler* est une pièce qui me fascine depuis longtemps, mais je me voyais mal raconter encore un destin tragique de femme — Hedda Gabler est une toute jeune mariée qui se suicide enceinte — au public d'aujourd'hui, en particulier aux femmes. Comment lutter contre nos propres atavismes pour proposer d'autres schémas narratifs et d'autres types de personnages ? Le point de départ de *Hedda* est la mise en crise de la représentation de ce personnage, et au-delà des grandes figures féminines du théâtre classique, à travers une mise en abyme du processus de la création théâtrale. Dans cette optique, j'ai demandé à Sébastien Monfè, mon dramaturge et collaborateur de longue date, d'écrire une pièce centrée sur une metteuse en scène contemporaine qui travaillerait la pièce d'Ibsen, de façon à mettre le personnage d'Hedda Gabler à distance et à le diffracter dans différents portraits de femmes, avec leurs problématiques intimes d'aujourd'hui.

Sébastien Monfè : À l'arrivée, *Hedda* est à la fois une exploration du personnage éponyme et l'histoire de la réécriture d'*Hedda Gabler*. On peut y reconnaître des bribes de la pièce d'Ibsen, mais ce n'est pas la même œuvre. C'est un texte polymorphe, réaliste et baroque, avec des rebondissements, des miroirs et des revenants ; une sorte de thriller psychologique qui se rapproche du cinéma d'horreur fantastique japonais.

Avant *Hedda Gabler*, vous aviez déjà adapté *Phèdre* et *Othello*. Pouvez-vous revenir sur votre travail au long cours sur les classiques ?

Sébastien Monfè : On dit des classiques qu'ils sont universels, mais ce sont surtout des œuvres avec lesquelles nous avons été éduqués. Et parce qu'ils font partie de notre éducation, on les reproduit — donc on les trouve universels. Les classiques montrent des schémas sociaux, et représentent la plupart du temps des structures de pouvoir pyramidales, que ce pouvoir soit bourgeois, aristocratique ou divin. Ils ont une vertu pédagogique. Les tragédies grecques que l'on connaît nous sont parvenues grâce aux Romains : ce sont celles qui ont été copiées et enseignées dans les écoles romaines. C'était un corpus scolaire. Ce ne sont pas, comme on le croit souvent, celles qui étaient les meilleures qui nous ont été transmises, ce sont celles qui étaient faciles à enseigner. Dans un bon classique,

les personnages sont « ouverts », c'est-à-dire qu'ils fonctionnent comme des coquilles vides, prêtes à accueillir à peu près n'importe quel profil psychologique contemporain. Ce sont des matrices de nos identités. Face à ces textes-là, on se rend compte que l'art précède l'existence. Bien avant notre naissance, Ibsen, et tant d'autres, ont forgé des typologies d'individus qui existent toujours.

Aurore Fattier : Hedda Gabler est ainsi une figure qui, depuis le XIX^e siècle, fonde notre représentation de la femme dans le théâtre et dans l'art. Je ne suis pas sûre qu'il y ait eu une si grande évolution dans la représentation psychologique des femmes depuis Ibsen. Hedda Gabler est devenue un modèle de femme au foyer bourgeoise en crise, représentée à travers le filtre d'un regard patriarcal encore à l'œuvre aujourd'hui. C'est un portrait précurseur de la critique féministe des années 1960.

Sébastien Monfè : Le théâtre met en scène des monstres, c'est-à-dire des êtres à la fois fascinants et répugnants, et le personnage d'Hedda Gabler en est un exemple parfait. Le théâtre s'intéresse aux monstres en leur rendant une humanité. Il manifeste un appétit pour le mal, tout en le comprenant et en le rachetant. Dans le contexte de son époque, quelqu'un comme Hedda Gabler était forcément inaudible, mais Ibsen a pris le temps d'aller regarder de plus près.

Avez-vous créé une pièce féministe ?

Aurore Fattier : On a créé une pièce qui s'intéresse profondément à des femmes, avec le plus de sincérité possible, et en incorporant toutes les contradictions que le fait d'être une femme peut générer. En ce sens, c'est une pièce féministe. En revanche, elle met à mal les concepts féministes à la mode, comme l'empowerment ou la sororité. Elle ne propose pas de modèle de femme battante et géniale, il y a beaucoup de violence... Tout n'est pas positif. Il n'y a pas d'idéologie, mais il y a un souci d'honnêteté et de réalisme sur le fait d'être une femme aujourd'hui. Par rapport à Hedda Gabler, un des enjeux était de faire en sorte que notre personnage principal, Laure, soit aux commandes de sa vie. Elle travaille, elle est dans l'action. Au-delà de Laure, on s'intéresse à des personnages féminins d'âges différents, de 25 à 60 ans, et à leur rapport au désir, à la sexualité, au pouvoir, aux hommes, à la maternité... *Hedda Gabler* est l'une des très rares pièces du répertoire classique qui aborde frontalement la question de la maternité. Est-ce qu'être une femme, c'est être une mère ?

Dans notre spectacle, on a notamment transposé cette question sur celle de la création, en faisant de Laure une metteuse en scène.

Le personnage de Laure est hanté par le fantôme de sa sœur, qui est étrangement présent tout au long du spectacle...

Aurore Fattier : L'un des grands sujets d'*Hedda*, c'est la façon dont les morts modèlent la vie des vivants. Comment les morts sont-ils présents dans l'esprit de ceux qui restent ? Sur le plan théâtral, comment les comédiens, qui sont porteurs de vie, se frottent-ils à ces personnages destinés à la mort ? Le théâtre met en jeu un contact très particulier entre la vie et la mort. D'une certaine manière, les personnages de théâtre sont toujours des revenants. Ils ont été gelés dans le temps et dix ans, vingt ans, cent ans plus tard, on les fait revivre. L'Odéon est un espace ancien, chargé d'histoire ; beaucoup d'actrices y ont joué Hedda Gabler (ce qui, soit dit en passant, rend le rôle si fantasmatique !). Elle ressuscite au fil de ses interprétations successives. Notre pièce met en jeu un croisement poétique entre les fantômes dans la fiction et les fantômes du théâtre.

Sébastien Monfè : L'une des caractéristiques des revenants est de ne pas avoir de forme définie, d'avoir des traits mouvants. Un fantôme peut changer de visage tout en restant lui-même. À cet endroit, il n'y a pas de différence entre un mort et un personnage. Hedda Gabler peut avoir été jouée de manière différente par cent ou deux cent actrices, qui l'amènent jusqu'à la mort chaque soir pour la reprendre le lendemain, et rester la même. Le théâtre est une machine d'étude anthropologique qui a 2500 ans d'histoire. Il permet de mettre en lumière des rapports au réel que d'autres formes d'études des Hommes, comme la littérature, la psychologie, l'économie, etc., ne permettent pas forcément. En particulier, il montre très bien la manière dont chaque vivant trébuche en lui ses morts, comme si une partie de nous était en même temps vivante et morte.

Filmant les acteurs en gros plan, la caméra circule entre le plateau, les coulisses et les loges du théâtre où Laure met en scène *Hedda Gabler*. Pouvez-vous revenir sur cette utilisation de la vidéo ?

Aurore Fattier : Avec le créateur vidéo Vincent Pinckaers, on a essayé d'inventer un langage qui soit en même temps cinématographique et théâtral.

On utilise d'abord un seul plan fixe qui permet au public de voir simultanément les loges et l'espace caché de la scène, retranscrit sur l'écran au-dessus. Ce cadre est assez contraignant pour les acteurs, qui doivent « rentrer » dedans. Puis, la caméra devient mobile, et on entre dans un langage proche du cinéma d'un Lars von Trier, avec la caméra à l'épaule et des plans très rapprochés. Passant d'une vision unidimensionnelle à une vision multidimensionnelle, la caméra devient l'œil vivant du spectateur qui se promène dans le théâtre. Ça engendre une certaine perte de repères, puisqu'on se balade dans les couloirs sans savoir où l'on est exactement. De plus, comme elle s'approche au plus près des visages et des émotions, la caméra déplace le jeu théâtral vers un jeu cinématographique, qui est moins physique, plus ténu.

Dans *Hedda*, le théâtre se met en scène lui-même jusque dans les détails les plus quotidiens, puisqu'une grande partie du spectacle montre la vie en répétition.

Aurore Fattier : C'est toujours plus facile de parler de ce qu'on connaît, mais le milieu du théâtre peut intéresser tout le monde dans la mesure où il s'agit surtout de rapports interpersonnels et de travail. Ce qu'on voit, ce sont des relations entre un père et sa fille, des gens en couple, une équipe en train de bosser ensemble pour créer quelque chose, des rapports entre collectif et individu... Et puis la vie matérielle : les téléphones portables, la gestion des enfants le week-end, ce genre de choses. Plus ça va, plus on a envie de raconter des histoires qui parlent de la vie quotidienne ; d'utiliser le théâtre pour montrer la banalité, la trivialité, la matérialité de nos existences contemporaines. Ici, on met aussi en scène les doutes que chacun peut éprouver sur l'utilité et le sens de son travail, sur le décalage éventuel entre les espoirs que l'on avait étant jeune et ce qu'on a réellement accompli... On a mené une sorte d'enquête sur notre métier, en observant les gens autour de nous, et on a fait notre autocritique. On est assez cruels avec notre milieu et avec nous-mêmes, mais il y a un amour inconditionnel pour le théâtre dans ce spectacle. C'est évidemment en sabordant le théâtre qu'on l'aime le plus.

Sébastien Monfè : C'est le jeu du clair-obscur ; les œuvres les plus tristes peuvent être portées par une puissance, une vitalité et une générosité incroyables. L'humanité est compliquée !

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian, le 17 novembre 2022

Hedda

Extrait 1

Laure est en interview au téléphone avec une dramaturge berlinoise.

LAURE : Bonsoir Sylvia ? Vous m'entendez ? La première ? c'est dimanche. On avance. Vous savez, pour moi ce n'est pas une question de confiance, c'est une question de travail.

Oui bien-sûr : je m'appelle Laure Stijn, j'ai 40 ans. Je suis metteuse en scène. Et j'ai une enfant.

Hedda Gabler c'est l'histoire d'un jeune couple de Norvégiens, de retour d'un long voyage de noces, ils s'installent dans la maison qu'ils ont achetée et pour laquelle ils se sont endettés. Ils ont passé l'été dans le sud de l'Europe, à faire du tourisme dans les grands lieux de la culture classique européenne, Rome, Naples, Paris, Athènes. Ils reviennent en Norvège avec la tête pleine de lumière méditerranéenne et c'est l'automne. Un des deux, le mari revient avec des valises pleines de notes, de souvenirs. Et son travail, comme c'est un historien, est de classer, de réécrire. Elle par contre, la femme, elle revient dans une maison, une grande villa, dont elle rêvait et qui, pendant le voyage qui a duré 6 mois, a été remise à neuf par de parfaits inconnus et sa tâche à elle va consister à égayer cette maison. Le pire pour elle, c'est qu'au fond elle ne peut rien faire des souvenirs du voyage. Parce que là où son mari peut discuter avec des vieilles pierres dont il connaît l'histoire, et avec les gens morts qui les ont habités, elle n'y connaissant rien, n'y a trouvé qu'ennui, poussière et une chaleur peu supportable.

Et pour parachever le tableau, elle revient vraisemblablement enceinte.

Donc, ils passent leur première nuit « chez eux » et soudain des gens surgissent de leur passé. Et très vite la jeune femme perd les pédales. Littéralement. C'est comme quelqu'un qui rêve qu'il conduit une voiture et qui comprend qu'il ne sait pas conduire. Il pensait pouvoir partir très loin mais la voiture s'écrase au premier virage. Oui, finalement elle se suicide... D'ailleurs ça me pose un problème théâtral... là où on peut croire que le personnage pleure vraiment, où que le personnage embrasse vraiment... Il n'est pas possible qu'Hedda se suicide devant nous.

Pour une raison tout à fait technique. Le pouvoir de la représentation s'interrompt face à la mort. Dans le répertoire classique, c'est très rare qu'un personnage féminin ne connaisse pas une fin tragique. Silvia, le scandale n'est pas la mort, c'est la vie, c'est de livrer nos enfants à la vie telle que nous l'acceptons dans nos ignobles salons, dans nos maisons scandaleuses, dans nos musées, dans nos théâtres, dans nos rues, dans nos écoles, dans nos stades, au Qatar, dans nos abattoirs, dans nos centrales, Total Energie. Hedda Gabler c'est la femme sauvage, la parcelle d'être que vous ne pouvez pas acheter. Vous pouvez la tuer mais vivante, vous ne pouvez pas la posséder. Hedda était peut-être une très grande pianiste. Ça me tord le cœur d'imaginer ça. Avec *Hedda Gabler*, je veux rendre hommage aux femmes réduites au silence par les hommes, par leurs milieux, à toutes ces femmes dont la créativité a été étouffée dans les velours des salons bourgeois.

Hedda, un projet de Aurore Fattier, écriture Sébastien Monfè et Mira Goldwicht, texte inédit



Hedda © Claire Bodson

Abécédaire

Ibsen

Le désir d'une vie pleine et entière

Je crois en effet qu'Ibsen n'est pas seulement un très grand auteur de théâtre, mais un écrivain qui a su représenter à l'origine, aux racines, certaines contradictions de notre existence dans la modernité – des contradictions que nous n'avons pas encore dépassées aujourd'hui.

Dans une phrase qu'il avait écrite en note pendant qu'il travaillait sur *Les Revenants*, Ibsen prétend qu'exiger de vivre pleinement, c'est de la « mégalomanie ». C'est pour moi un point essentiel, et je suis parti de là.

Pour Ibsen, le désir même d'une vie pleine et entière apparaît comme coupable ; coupable de ne pas tenir compte de la vérité, c'est-à-dire des conditions objectives qui s'opposent au libre épanouissement de la personne. En même temps, Ibsen sait très bien que cette « mégalomanie de la vie » est nécessaire. Dans ses dernières pièces, les individus se trouvent confrontés à un choix terrible entre deux maux, entre deux fautes également tragiques. C'est le cas de madame Alving, dans *Les Revenants* : elle a sacrifié son bonheur à la brutalité de son mari et à ses devoirs familiaux, mais Ibsen met pourtant en évidence sa culpabilité, une culpabilité inhérente à ce sacrifice même. C'est ce qui m'a toujours intéressé, cette insistance sur le péché mortel commis par l'individu contre lui-même, contre le droit et le devoir de développer harmonieusement sa propre humanité selon ses possibilités. Une faute qui selon lui implique inévitablement le châtement. Ibsen est quelqu'un qui a perçu une contradiction terrible entre la vie et la morale. C'était un grand poète du malaise de la civilisation : il se rend clairement compte que la civilisation de son époque bloque ce rêve d'une humanité heureuse et réconciliée avec elle-même, qu'elle rend irréalisable cet épanouissement.

Pourtant, il en poursuit le rêve de pièce en pièce, jusque dans la désillusion. Bien avant Thomas Mann, il montre la vanité de cet effort que fait la vie pour se transcender elle-même et l'impossibilité de cette transcendance. Il raconte la barrière qui existe entre l'individu et la vie.

Claudio Magris, « Conversation autour d'Ibsen, Un écrivain laconique et terrible », *OutreScène, La revue du Théâtre National de Strasbourg*, numéro 2, XEMars 2003, p.8-9

Tout la vie de l'homme

C'est à proprement parler toute la vie de l'homme qu'Hedda veut vivre. Mais surviennent les scrupules. Hérités et inculqués.

Ce sont des forces et puissances souterraines qu'il s'agit. La femme comme ouvrier mineur. Nihilisme. Père et mère appartenant à des mondes différents. La révolution féminine souterraine dans la façon de penser. La crainte d'être esclave des circonstances.

Henrik Ibsen, notes manuscrites à propos d'*Hedda Gabler*, in *Hedda Gabler*, traduit du norvégien par François Regnault, Editions Théâtrales, 2000.



Hedda © Claire Bodson

Quelques mots d'Ibsen à propos d'*Hedda Gabler*

Une œuvre nouvelle commence à poindre en moi. Je l'écrirai cet hiver, et j'essaierai de lui donner ma sérénité joyeuse de cet été. Mais elle aura un dénouement mélancolique. Je le sens. C'est ma manière à moi.

7 octobre 1889.

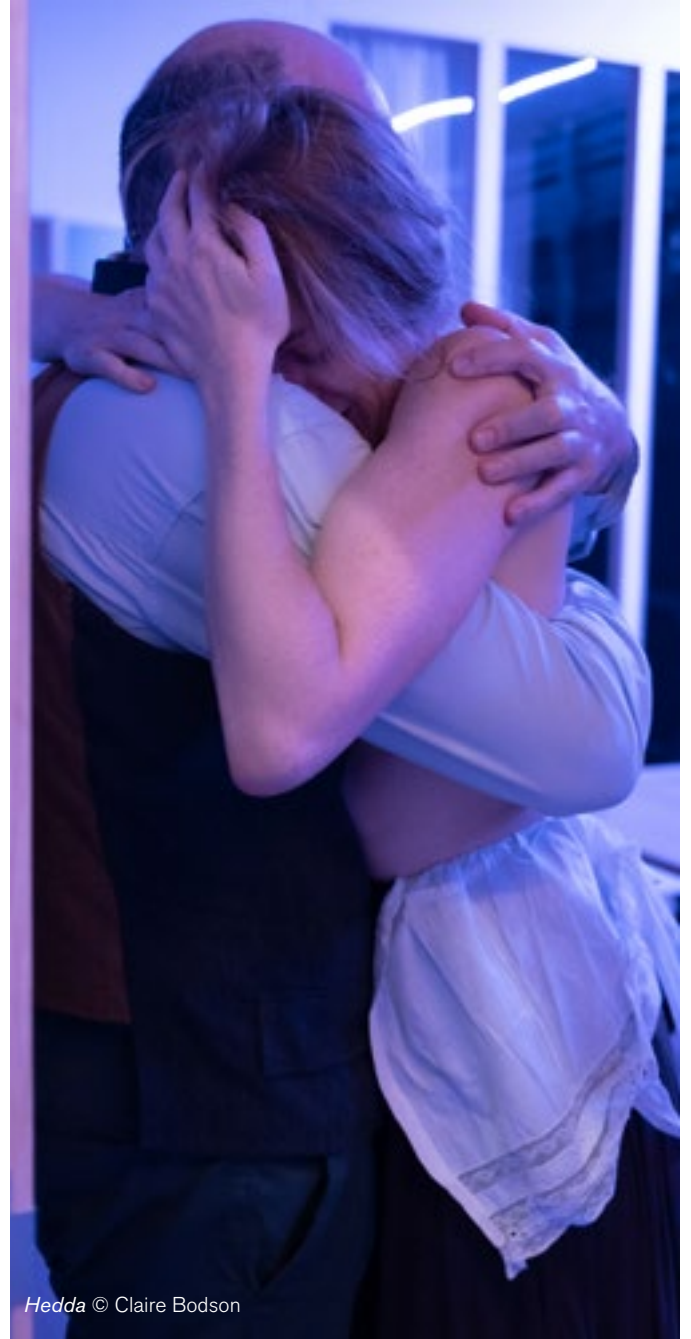
C'est pour moi un singulier sentiment de vide d'être ainsi détaché d'un ouvrage qui, pendant bien des mois, a exclusivement occupé mon temps et mes pensées. Mais d'ailleurs il est bon que cela ait pris fin. La vie commune continue avec ces personnages imaginaires commençait en effet à me rendre assez nerveux.

Lettre à Moritz Prozor, du 20 novembre 1890.

Hedda Gabler : « J'ai voulu indiquer par là qu'elle est plutôt à considérer comme la fille de son père que comme la femme de son mari. »

Lettre à Moritz Prozor, du 4 décembre 1890.

Henrik Ibsen, notes manuscrites à propos d'*Hedda Gabler*, in *Hedda Gabler*, traduit du norvégien par François Regnault, Editions Théâtrales, 2000, p. 109



Hedda © Claire Bodson

Multiple

La femme artiste

C'est une vieille affaire, celle de savoir si la femme est objet (toutes sortes d'objets possibles, choses ou moyens d'échange) ou sujet (de la modernité qui dit l'autonomie et la liberté). On sait que devenir sujet pour les femmes n'est pas opposé à leur permanence d'objet. Dans le processus de construction de la femme artiste à l'ère contemporaine, la tension entre sujet et objet est centrale car mouvante, voire non contradictoire. Etre modèle du peintre ou star de cinéma peut laisser place à une femme peintre ou réalisatrice. Etre plasticienne, se servir de son propre corps comme outil de travail peut permettre, avec ce même corps, de subvertir des codes établis. Bref, l'artiste femme dérègle les représentations officielles, fait avancer l'Histoire de l'émancipation et invente, elle est bien obligée, des stratégies esthétiques. Et dérégler, c'est aussi déjouer, par exemple user de pratiques d'assujettissements (se cacher, faire la muse, etc.), ou jouer avec les corps pour mieux trouver son espace. Entre le « toutes » de la citoyenneté et le « chacune » de la création, la multiplication des places occupées, ou le multiple interne à l'œuvre, est souvent un choix intéressant pour échapper à l'Un contraignant comme au Deux imposé. Le multiple est une proposition et une solution. Il permet la circulation des places, et les appropriations provisoires.

En clair, il s'agit moins d'un affrontement direct avec la domination classique que d'un travail de l'intérieur de la tradition, sorte de ruse plus ou moins consciente visant à déstabiliser cette tradition.

Geneviève Fraisse, *La Suite de l'Histoire, Actrices, créatrices*, Paris, Editions du Seuil, septembre 2019, p. 134-135

Ce qu'on attendait de moi

Pendant beaucoup trop de siècles, les femmes ont voulu être les muses des artistes. Vous m'avez suivie, dans le journal, à l'époque où moi aussi, je voulais être une muse, je voulais être l'épouse de l'artiste, mais en fait, j'essayais d'éviter l'issue finale –faire le travail moi-même. Dans des lettres que j'ai reçues de femmes, j'ai retrouvé ce que Ranck avait appelé la culpabilité du créateur. C'est une maladie très étrange, et elle ne frappe pas les hommes – parce que notre civilisation a toujours exigé de l'homme qu'il montre un maximum de talents. Elle l'encourage à devenir « le » grand docteur, le grand philosophe, le grand professeur, le grand écrivain. Tout est fait pour le pousser dans cette direction. Alors qu'on ne l'a jamais demandé à la femme. Et dans ma famille, comme probablement dans la vôtre, on attendait de moi que je me marie, que je sois une bonne épouse et que j'élève mes enfants. Mais toutes les femmes ne sont pas faites pour ça, et parfois, comme l'a dit D.H. Lawrence : « Nous n'avons pas besoin de nouveaux enfants dans le monde, nous avons besoin d'espoir ».

Anaïs Nin, *Etre une femme*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Béatrice Commenge, Le livre de poche, 2022

Femme d'intérieur

Il arrive que les femmes n'aient pas leurs enfants, ni leur maison, qu'elles ne soient pas les femmes d'intérieur qu'on attendait qu'elles soient. Qu'elles ne soient pas non plus les femmes de leur mari.

Qu'elles ne soient pas de bonnes mères, de même qu'elle ne soient pas fidèles, des fugueuses, et que malgré cela elles aient tout subi, le mariage, la baise, l'enfant, la maison, les meubles et que ça ne les ait changé en rien même pour un seul jour.

Pourquoi une maternité ne serait- elle pas mal venue ?

Pourquoi la naissance d'une mère par la venue de l'enfant ne serait-elle pas ratée elle aussi ?

Marguerite Duras, « Sublime forcément sublime Christiane V. », paru dans le journal *Libération* le 17 juillet 1985 (article écrit sur Christiane Villemin, suite à la mort du jeune Grégory Villemin)

Force créatrice

Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ; [...] mais ce pouvoir créateur des femmes est très différent du pouvoir créateur des hommes [...]. Il serait infiniment regrettable que les femmes écrivissent comme des hommes ou vécussent comme des hommes, car si les deux sexes sont tout à fait insuffisants quand on songe à l'étendue et à la diversité du monde, comment nous en trierions-nous avec un seul ? L'éducation ne devrait-elle pas faire ressortir et fortifier les différences plutôt que les ressemblances ?

Tout cela, il faut que vous l'exploriez, tenant fermement votre torche dans la main. [...] Mais, avant tout, il vous faut éclairer votre propre âme, ses profondeurs et ses bas-fonds, ses vanités et ses générosités, dire ce que signifie à vos yeux votre beauté ou votre laideur, quels sont vos rapports avec le monde mouvant, tourbillonnant, des gants et des souliers et des tissus qui vont et viennent au milieu des faibles senteurs qui, émanant de flacons de chimiste, passent à travers des arcades de tissus pour robes et au-dessus d'un carrelage en faux-marbre. »

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais (Royaume Uni) par Clara Malraux, 10/18, 2001

Vivre

Les idées sont des succédanés des chagrins

Les mites semblaient aimer se poser sur deux photos aimantées au frigo. L'une d'elles représentait la sculptrice britannique Barbara Hepworth, âgée de soixante ans, un outil à la main, penchée sur la gigantesque sphère en bois qu'elle façonne. Elle avait fait exploser une forme pleine pour en faire une forme percée d'un trou après la naissance de son premier enfant en 1931. Hepworth a dit de la sculpture qu'elle était « la création en trois dimensions d'une idée ».

L'autre photo montrait la sculptrice Louise Bourgeois, âgée de quatre-vingt-dix ans, un outil en acier à la main, penchée sur une sphère blanche sculpturale qui lui arrive à la taille. Elle porte un chemisier en mousseline de soie sous une tunique noire, ses cheveux argentés coiffés en chignon, de petits anneaux aux oreilles. Bourgeois avait déclaré qu'elle faisait de l'art parce que ses émotions étaient plus grandes qu'elle, une affirmation pas très à la mode.

Oui, ça peut être le martyre que d'être submergée d'émotions. Au cours des derniers mois, j'avais essayé de ne plus rien ressentir. Bourgeois avait appris à coudre très jeune dans l'atelier où ses parents restauraient des tapisseries. Elle concevait l'aiguille comme un objet de réparation psychologique – et ce qu'elle voulait réparer, disait-elle, c'était le passé.

Tous les jours on doit renoncer à son passé.
Si on n'arrive pas à l'accepter, on devient sculpteur.

Proust avait développé autour de cette réflexion quelque chose qui correspondait mieux à cette phase de ma vie :

Les idées sont des succédanés des chagrins ;
au moment où ceux-ci se changent en idées, ils
perdent une partie de leur action nocive sur notre
cœur [...].

Pendant que je luttais contre les mites, les différents chagrins et le passé qui revenaient chaque jour me tourmenter, j'ai jeté un autre coup d'œil aux deux artistes fixées de travers sur le frigo. A mes yeux, la qualité singulière de leur concentration, pendant qu'elles inventaient calmement ces formes sculptées, leur octroyait une beauté infinie. Cette beauté-là était tout ce qui m'importait. En ces temps incertains, l'écriture était l'une des rares activités où je pouvais gérer l'angoisse de l'incertitude, celle de ne pas savoir ce qui allait arriver. Une idée m'est venue, s'est présentée à moi, peut-être née du chagrin, mais j'ignorais si elle survivrait à mon attention flottante, sans parler de mon attention plus soutenue. Déployer des idées à travers toutes les dimensions du temps est la grande aventure d'une vie passée à écrire. Sauf que je n'avais nulle part où écrire...

Deborah Lévy, *Le coût de la vie*, traduit de l'anglais par Céline Leroy, Le Sous-sol, 2020

Prolonger une existence

Prolonger une existence, et la prolonger autrement – n'est-ce pas cela, hériter ? –, prend alors ces formes particulières, celles qui infléchissent le cours d'une vie, une vie à présent mêlée du disparu et de celui qu'il laisse. Il s'agit d'accomplir. Et d'accomplir à partir du mort, à partir de ce qui se définit, dès lors, et par la grâce d'un futur antérieur, comme ce qu'il aura inachevé. « Accomplir le deuil, écrit Jean Allouch, c'est réaliser la vie du mort en tant qu'accomplie. » Car, toute vie s'accomplit, mais il reste à déterminer en quoi elle le fut – ou plutôt, une fois que cette question est mise à l'épreuve, en quoi elle l'aura été. Le grand-père de Thomas Bernhard, affirme Allouch, fut un écrivain raté, mais n'a-t-il pas accompli sa vie « en ayant été, en quelque sorte, le brouillon de son petit fils ? ». On pourrait penser que le fait de refaire les gestes du disparu, écrire comme lui-même l'a tenté, faire à sa place, reprendre ses manières de vivre, de cuisiner, prolonger ses habitudes, relève de l'ordre de la répétition. Cela l'est, à condition d'assumer que, s'il s'agit d'une répétition, c'est au sens théâtral, ce qui vient avant répète ce qui va suivre. Penser cet accomplissement sur ce mode inverse le régime d'action qui conduit la répétition : on ne reproduit pas les actes du passé (si ce n'est au sens de les produire à nouveau), ce sont ceux du passé qui « répétaient » ce qu'ils constituent comme futur, comme on dit au théâtre qu'on répète une pièce.

Vinciane Despret, *Au bonheur des morts, Récits de ceux qui restent*, Paris, Editions La Découverte, 2015/2017, p. 89-90



Extrait 3

LAURE : Ok. Merci. ça ne va pas. On va s'arrêter là. Tout est faux.

LOUISE : C'est à cause de moi ?

LAURE : C'est à cause de tout, la lumière, le son, ces fleurs ? Pourquoi tu as posé les fleurs sur le piano ?

LOUISE : C'était une proposition. Pour annoncer la mort d'Hedda... Je voulais juste essayer.

LAURE : Pour annoncer la mort d'Hedda, des fleurs ?

LOUISE : Oui c'est comme si elle avait une prémonition, tu peux les enlever si tu veux.

LAURE : Une prémonition de quoi ?

LOUISE : Du suicide.

LAURE : Un suicide ? C'est comme ça que tu appelles ça ?

LAURE : Tu te rends compte de ce qui est en train de se jouer autour de toi ? Ils ont quoi là les trois mecs ?

LOUISE : Je ne sais pas... Ils vivent leur vie d'hommes, ils vont à une soirée alors qu'elle est cloîtrée à la maison...

LAURE : Ils sont en chasse et Hedda c'est la proie. Elle se défend comme elle peut, elle arrive à repousser Loevborg en le faisant boire, elle arrive à repousser Tesman en lui offrant la petite Thea, mais elle n'arrive pas à repousser Brack.

LOUISE : Je pense qu'elle est amoureuse de Loevborg, que c'est ça.

LAURE : Loevborg la dégoûte comme les autres. C'est pour ça qu'elle a rompu quand il a voulu abuser d'elle, des années auparavant. C'est pour ça qu'elle détruit son livre. Donc pourquoi elle se suicide ?

LOUISE : Parce qu'elle ne veut pas rester là où elle est.

LAURE : Elle est où ?

LOUISE : Dans son foyer.

LAURE : Continue.

LOUISE : De toute façon elle est enceinte. Une fois que l'enfant sera né, elle sera coincée là. Et elle déteste cette maison.

LAURE : Donc, si on prend un raccourci, on peut dire que cet enfant est un instrument de violence sur elle.

LOUISE : Je ne sais pas.

LAURE : On peut dire que c'est le fruit-

LOUISE : Je ne sais pas, je ne sais pas.

LAURE : Le fruit d'un viol collectif. Kim, lis-nous la dernière didascalie s'il te plait.

KIM : Il est écrit : « Hedda passe dans la pièce du fond et tire les rideaux derrière elle. Un instant de silence. Tout à coup on entend un air de danse endiablé joué sur le piano. On entend un coup de feu. Tesman, criant à Brack. — Elle s'est tuée ! Une balle dans la tempe ! Pensez donc ! Brack (à demi évanoui dans le fauteuil) — Mais, bonté divine, on ne fait pas des choses comme ça ! »

LAURE : Et qu'est-ce que ça signifie ?

RICHARD : Ça signifie qu'elle va dans le salon à côté. Et qu'elle se tue. C'est tout.

LAURE : « C'est tout » ? Moi je ne comprends pas. Elle tire le rideau et pfff...

GRÈBE : En fait, elle meurt.

LAURE : Je ne vais pas mettre ça en scène comme ça.

RICHARD : Bon, alors fais comme les autres metteurs en scène contemporains, donne-lui une valise et qu'elle quitte la maison.

LAURE : Et où elle va ?

RICHARD : Elle va en coulisse. Elle sort en coulisse avec sa valise. Et elle continue sa vie en coulisse.

LAURE : Bonne idée, et là elle regarde les autres acteurs jouer et elle devient elle-même actrice par exemple.

GRÈBE : Comme dans Titanic. La vie de Rose est un naufrage mais elle découvre le théâtre et elle échappe à son destin de pathétique femme riche.

RICHARD : Et tout le monde est content, on gagne neuf oscars, et on passe à autre chose.

IRÈNE : Moi je ne comprends pas pourquoi elle se tue. Je la trouve arrogante.

LAURE : Qu'est-ce que vous voulez dire Irène ?

IRÈNE : Je la trouve orgueilleuse. Je trouve que c'est un geste très narcissique. Et qui n'arrange rien. Elle a trois hommes à ses pieds et à la place d'en profiter elle détruit tout.

LAURE : Et qu'est-ce qu'elle aurait dû faire ?

IRÈNE : Elle reste vivre avec Tesman, qui n'est pas très futé mais qui est gentil. Elle a deux amants : Loevborg pour l'esprit, Brack pour le corps. Qu'est-ce qu'il y a de mal à ça ?

COLIN : Est-ce que tu peux nous redire ce qui te pose problème ?

LAURE : Je cherche à comprendre le sens que ça a, une femme qui disparaît derrière un rideau. On entend un coup de feu. On suppose qu'elle s'est suicidée. Un homme fait une blague. Et tout le monde applaudit.

GRÈBE : On espère.

KIM, froide : Regardez même maintenant. Vous savez pourquoi vous faites de l'ironie ? C'est parce que c'est une femme. Et quand une femme cherche à comprendre le sens des choses les hommes ironisent.

Hedda, un projet de Aurore Fattier, écriture Sébastien Monfè et Mira Goldwicht, texte inédit



Hedda © Claire Bodson

Repères

Henrik Ibsen

Henrik Johan Ibsen, né le 20 mars 1828 à Skien (Norvège) et mort le 23 mai 1906 à Oslo, est un dramaturge norvégien, dont l'œuvre eut une influence considérable sur le théâtre européen. Précurseur du modernisme, le travail d'Ibsen se caractérise par un rejet esthétique de l'idéalisme pour un réalisme sans concession et l'utilisation constante de la prose, ainsi qu'une volonté profonde de décrire les scènes de vie quotidienne et la situation des femmes de son époque. En décortiquant le réel, le dramaturge norvégien met l'accent sur la façade impeccable de la société bourgeoise de l'époque et son envers grouillant d'atrocités et d'horreurs. Décortiquant les conditions sociales, Ibsen insiste sur ces questions sociales, en les scrutant et en les exposant au débat public – raison pour laquelle il fut haï et méprisé par une partie de l'opinion publique. Avec des pièces comme *Les Revenants* ou *Hedda Gabler*, Henrik présente au public bourgeois des représentations féminines qui lui apparaissent repoussantes. Pourtant, les personnages féminins d'Ibsen sont précurseurs et annoncent les futures révolutions féministes qui auront lieu au cours du XXe siècle. Avec son œuvre, Henrik Ibsen casse l'image stéréotypée de la femme, pour dévoiler le portrait de femmes stratégiques, ambitieuses, indépendantes, pragmatiques et flexibles, refusant la maternité, et ouvre ainsi une brèche pour une autre idée de la femme dans le théâtre.

Biographie d'Aurore Fattier

Aurore Fattier est une metteuse en scène et actrice française vivant en Belgique. Formée à l'Institut national supérieur des arts du spectacle, elle a créé à Bruxelles, en collaboration avec Sébastien Monfè, dramaturge, sa compagnie SOLARIUM, qui a depuis lors été fréquemment associée au Théâtre de Liège, au Théâtre de Namur et au Théâtre Varia de Bruxelles. Depuis ses débuts avec *Phèdre* en 2008, son théâtre s'inspire sous des formes variées d'œuvres classiques et contemporaines. En 2014, elle adapte au théâtre *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, présenté notamment au Phénix de Valenciennes. Puis, elle met en scène *L'Amant* d'Harold Pinter en 2015 et *Elisabeth II* de Thomas Bernhard en 2016 en tournée en Belgique et joué en notamment en France aux Célestins à Lyon, au théâtre J.C.Carrière à Montpellier, au Théâtre du Gymnase à Marseille.

La recherche artistique d'Aurore Fattier et de son équipe vise à "cristalliser un point de jonction entre la littérature et l'esprit du temps contemporain", ce qui suppose parfois de réécrire les textes ou de les agencer avec d'autres matériaux, dans des rapprochements inattendus, pour les faire entendre au présent. Elle adapte ainsi *Othello* de William Shakespeare, en 2018. Le spectacle est présenté en France aux Célestins à Lyon, au Gymnase Marseille et au Théâtre de la Cité à Toulouse. Dernièrement, elle a traduit et mis en scène *Qui a peur de l'auteur flamand Tom Lanoye* au Théâtre Varia, présenté au théâtre des Doms à Avignon.

Sa compagnie bénéficie du soutien de la fédération-Wallonie-Bruxelles.

Aurore Fattier est également actrice, actuellement en tournée dans *Le Firmament*, de Lucy Kirkwood mise en scène par Chloé Dabert.

Elle prépare son premier opéra, *Katia Kabanova* de Janacek, commandé par l'O.R.W.

Elle sera artiste associée pour les années à venir à La comédie de Reims ainsi qu'au théâtre de Liège.

ODÉON

THÉÂTRE

direction
Stéphane Braunschweig

DE L'EUROPE
