

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec L'Athénée – Théâtre Louis Jouvet. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Une maison de poupées



D'après le texte d'Henrik Ibsen
Mise en scène de Nils Öhlund

© VIRGINIE LEFORESTIER

à L'Athénée – Théâtre Louis Jouvet du 6 au 22 mai 2010

Édito

Pourquoi Henrik Ibsen attire-t-il tant notre curiosité aujourd'hui ? La question mérite d'être posée au cours d'une saison théâtrale où cinq versions de *Une maison de Poupée* sont à l'affiche en France. Qu'est-ce que cette « tragédie de notre temps », comme la définissait son auteur, a-t-elle à nous dire ? Sur quelles scènes de la vie conjugales nous transporte Henrik Ibsen ?

C'est dans l'un des théâtres historiques de Paris, bijou de l'architecture fin de siècle, qu'une nouvelle *Maison de Poupées* nous est présentée, avec un S de plus. Ce foyer qui semblait n'avoir enfermé que Nora, devient l'invisible prison de tous les personnages de la scène. À côté d'un docteur Rank, cynique et dionysiaque, aux prises avec la mort, deux couples s'affrontent sur un plateau transformé en studio de cinéma où est installée une maquette d'appartement. Meubles design en bois, abat-jours en tissus, téléphone et tourne-disque décorent cette maison petit-bourgeoise. Nous sommes dans les années 1960, à la veille des grands bouleversements sociaux qui ont engendré notre monde contemporain. Dans ce cadre, Nora va faire claquer encore une fois cette porte dont le bruit a retenti dans toute l'Europe lors de sa création en 1879. Avant de quitter son mari et ses enfants, elle nous aura conduits à l'intérieur de son couple qui se décompose, tandis que sa copine d'enfance, Mme Linde, retrouve son ancien amour de jeunesse, avocat et usurier par nécessité, Krogstad. Dans l'ambiance douce et enjouée d'une veille de Noël, un enchaînement d'événements inattendus va révéler à ces personnages toute la difficulté d'être soi avec l'être aimé(e).

Ouvrage de référence : Henrik Ibsen, *Maison de poupée*, trad. Régis Boyer, Flammarion, 1994

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

**Le théâtre d'Henrik Ibsen,
miroir brisé de la société
bourgeoise** [page 2]

**Analyser la pièce : « une tra-
gédie de notre temps » ?** [page 3]

**Adapter un classique
du XIX^e siècle** [page 7]

**Imaginer l'espace théâtral
et la maison des Helmer** [page 8]

Rebonds et résonances [page 9]

Après la représentation :
 pistes de travail

Travail de remémoration [page 10]

**La construction de l'espace
théâtral** [page 11]

**Les personnages dans
le dispositif théâtral** [page 14]

Annexes :

**Extrait de la traduction
de Terje Sinding** [page 18]

**Extrait de la traduction/
adaptation de Nils Öhlund** [page 19]

**Extrait du dossier de presse
rédigé par Nils Öhlund** [page 20]

**Entretien avec
Thomas Ostermeier par
Barbara Engelhardt** [page 21]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°106 | mai 2010 |

« Un auteur de passion doit être joué avec passion, point autrement. »¹

LE THÉÂTRE D'HENRIK IBSEN, MIROIR BRISÉ DE LA SOCIÉTÉ BOURGEOISE

Une *Maison de poupée*

Avec Henrik Ibsen (1828-1906), la Norvège, joue pour la première fois un rôle décisif dans l'histoire littéraire de l'Europe. Né dans une famille que la faillite des affaires paternelles va rapidement désunir, Henrik Ibsen entre très jeune dans le monde du travail tout en poursuivant des études de médecine. Cette carrière sera vite abandonnée et dès 1850, c'est le théâtre qui va devenir le centre des intérêts du futur dramaturge. Directeur artistique du Norske Theater de Bergen, Henrik Ibsen approfondit sa connaissance des techniques et de l'écriture théâtrale. Dans le contexte du nationalisme norvégien naissant, Henrik Ibsen s'intéresse d'abord à l'histoire de son pays et aux légendes populaires nordiques qui lui fournissent matière pour ses premières œuvres théâtrales. En 1864, il obtient une bourse et quitte la Norvège pour séjourner en Italie, Autriche, Allemagne. Après une absence de 27 ans, il rentre dans son pays natal, en auteur internationalement connu. Il meurt en 1906, après sept années d'inactivité dues à une attaque cérébrale. Durant son exil volontaire, Henrik Ibsen compose l'essentiel de son œuvre théâtrale, qui depuis *Les soutiens de la société* (1877) jusqu'à *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899) forme un véritable cycle construit autour du conflit entre l'individu et la société. Deuxième pièce du cycle, *Maison de poupée* (1879) apporte à son auteur un énorme succès international. Dans cette pièce, il s'attache à reconstituer le labyrinthe social, familial et individuel que ses personnages doivent parcourir pour s'émanciper de toutes les contraintes sociales qui s'opposent à leur épanouissement. Miroir brisé de la bourgeoisie de la fin de siècle, la scène d'Henrik Ibsen est un lieu de démontage de fausses valeurs de cette élite qui fréquente les théâtres et à laquelle il ne livre aucune solution, se limitant à suggérer, comme dans le cas de Nora, la possibilité de quitter la scène des faux-semblants et des illusions

perdus qui brident l'individu. En se démarquant du théâtre naturaliste et symboliste, Henrik Ibsen invente une scène ouverte sur laquelle il déconstruit les croyances d'une société en crise laissant au spectateur le soin de trouver, individuellement, ses réponses et solutions. *Les Revenants* (1881), *Un ennemi du peuple* (1882), *Rosmersholm* (1886), ou *Hedda Gabler* (1890) sont les pièces où Henrik Ibsen montre de la manière la plus achevée la lutte de l'individu contre les conventions sociales. En s'affranchissant de ces dernières, l'individu peut affirmer son unicité irréductible d'homme mais aussi de femme.

Pour une mise en contexte très claire des enjeux socio-politiques de l'individualisme, fondement du théâtre d'Henrik Ibsen, précurseur de l'individualisme démocratique de masse, devenue notre culture dominante depuis 1945, voir le chapitre « La production de l'individu » dans Marcel Gauchet, *La crise du libéralisme (1880-1914)*, Paris, Gallimard, 2007, p.276-290.

→ **Crée le 21 décembre 1879 au Théâtre de Copenhague, *Maison de poupée* a connu un énorme succès dont on peut évaluer la portée en effectuant des courtes recherches sur les mises en scène de la pièce à partir du moteur de recherche du site officiel consacré à Henrik Ibsen.**

www.ibsen.net/?id=2953, [consulté en avril 2010]. Sélectionner la pièce et choisir un pays. En cliquant sur les liens qui apparaissent, on obtient les détails et souvent des images du spectacle.

→ **Inviter les élèves à relever les raisons au nom desquelles *Maison de poupée* a été intégrée au patrimoine mondial de la culture de l'Unesco.**

Voir sur http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=23114&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, [consulté en avril 2010].

1. Henrik Ibsen à Lugné-Poe

Henrik Ibsen et la lecture féministe de *Maison de poupée*

Considérée dès sa création comme l'un des manifestes de la lutte pour l'émancipation féminine, *Maison de poupée* n'a jamais été écrite dans ce but. Pour Henrik Ibsen, l'interprétation féministe était fondée sur un malentendu qu'il avait tenté de rectifier sans y parvenir. Le dramaturge, qui, en tant que citoyen, s'était mobilisé pour la cause des femmes, envisageait la question d'un tout autre point de vue.

→ Proposer aux élèves la lecture de l'extrait suivant tiré d'une conférence d'Henrik Ibsen à Christiania en 1898. Quelle est la différence entre l'écrivain et le philosophe social selon Henrik Ibsen ?

« Mon œuvre littéraire n'est pas née d'une tendance consciente. J'ai été plus écrivain, et moins philosophe social qu'on semble le croire en général. Je dois décliner l'honneur d'avoir défendu la cause des femmes. Je ne suis d'ailleurs pas bien au clair sur ce qu'est vraiment la cause des femmes. Pour moi c'est une question humaine [...]. Il est tout à fait souhaitable de résoudre la question des femmes, mais cela n'a jamais été mon intention. Je me suis proposé de décrire des êtres humains ». ²

Pour une lecture récente de *Maison de poupée* sur la question du genre voir le chapitre « *Maison de poupée*. Une décomposition du mariage », dans Sylviane Agacinski, *Drame des sexes*, Paris, Seuil, 2008, pp. 31-48.



Nora à côté du rideau blanc © GRÉGORY BRANDEL

ANALYSER LA PIÈCE = « UNE TRAGÉDIE DE NOTRE TEMPS » ?

Les personnages

La veille de Noël, Nora, charmante épouse et mère de trois enfants, rentre à la maison avec ses courses. Elle est joyeuse et amusée. Mais au bout de trois jours elle quittera définitivement ce lieu, ses enfants et son mari, Torvald, avocat fraîchement nommé directeur de banque. L'arrivée inattendue de sa copine de jeunesse, Mme Linde, veuve depuis trois ans, lui offre l'occasion de confier à celle-ci son secret : quelques années auparavant, Nora

avait emprunté de l'argent à un employé de son mari, l'avocat Krogstad. Son mari, gravement malade, ne pouvait financièrement pas se payer un séjour de repos en Italie. Aussi Nora s'était procuré l'argent en falsifiant la signature de son propre père, garant de l'emprunt. Elle avait remboursé presque la totalité de sa dette. En passe d'être licencié par Torvald, Krogstad se présente à Nora dans cette veille de fêtes et se déclare prêt à tout révéler à son mari si elle

2. Cité par Yves Chevrel, *Henrik Ibsen. Maison de poupée*, Paris, PUF, 1989, p. 115.

ne parvient pas à lui faire garder son poste. Elle ne le peut pas et Krogstad est remplacé à la banque par Mme Linde. Dans cette situation sans issue, Nora découvre ses erreurs et l'inutilité des mensonges qui lui avaient assuré un minimum d'autonomie. En rentrant d'une fête, le 26 décembre, Torvald trouve la lettre où Krogstad l'informe de la dette de sa femme. Rien ne semble pouvoir apaiser la colère de Torvald. Cependant, la dispute entre époux sera interrompue par l'arrivée d'une deuxième lettre. Persuadé par Mme Linde, qui a promis de l'épouser, Krogstad rend à Torvald la reconnaissance de dette. « Je suis sauvé... nous sommes sauvés », s'exclame ce dernier. Trop tard. Nora a compris que dans cette maison elle ne pourra plus trouver sa place. La réaction de son mari lui a ouvert les yeux. Elle ne reconnaît plus de lien avec cet homme qui l'a traité de poupée. Nora découvre que le masque de femme-objet qu'elle portait, à son insu, l'étouffe. Elle n'a plus qu'à le jeter et à quitter cette maison pour chercher à devenir une personne et non plus un personnage. Sur le plateau demeure Torvald, seul, abasourdi par le geste de sa femme et, désormais, aussi privé du soutien de son ami, le docteur Rank. Atteint d'une maladie mortelle, il a fait ses adieux juste avant Nora.

→ Inviter les élèves à lire le résumé de la pièce et à noter dans un tableau composé de six colonnes, d'une part, les phases d'avancement de l'action principale et d'autre part, l'évolution du statut social et familial des personnages principaux.

→ Diviser la classe en deux groupes formés de couples d'élèves. Inviter le premier groupe à

s'entraîner à la lecture du premier échange entre Torvald et Nora (Acte I : p. 46-54 jusqu'à la réplique « As-tu pensé à inviter le Docteur Rank »³) et le deuxième à celle de la scène de la discussion finale entre les Helmers quand, après la découverte de la deuxième lettre, Torvald pardonne Nora. (Acte III : p. 210-226).

→ Demander aux élèves de décrire les deux personnages tels qu'ils apparaissent dans les scènes lues. Dans le cadre d'une discussion collective, résumer les caractéristiques des personnages de Nora et Torvald au début et à la fin de la pièce. Après avoir collecté toutes les informations dans un schéma au tableau, stimuler les élèves à réfléchir sur les causes du changement d'attitude de Nora et sur les raisons de son départ.

→ À travers quelle métaphore s'expriment la dépendance totale de Nora à son mari et la revendication d'autonomie de ce dernier ? Comment la relation à l'argent détermine-t-elle l'identité sociale des personnages en fonction de leur sexe ?

Une femme mariée n'a pas le droit d'emprunter car, en faisant cela, elle tombe dans la dépendance d'un autre que son mari, d'un « étranger » comme dit Nora à l'acte I. Torvald considère qu'un homme ne doit jamais dépendre d'autrui – des « étrangers » – en particulier à l'égard de l'argent. Il doit vivre du sien, ce qui garantit son autonomie et son honneur. Quel sens peut-on donner à l'affirmation finale de Nora qui désigne Torvald comme un « étranger » ? S'est-elle attribuée cet idéal d'autonomie décrit au premier acte comme une prérogative masculine ?



© GRÉGORY BRANDEL

3. Tous les numéros des pages indiquant les scènes à travailler avec les élèves se réfèrent à la traduction de Régis Boyer (Henrik Ibsen, *Maison de poupée*, Paris, Flammarion, 1994).

La construction des personnages dans le dialogue

Le dialogue entre deux personnages constitue la charpente de la pièce où rares sont les confrontations à plusieurs. Au cours de ces échanges, le spectateur apprend à connaître les personnages avant tout à travers les jugements que les uns portent sur les autres.



Krogstad © GRÉGORY BRANDEL

→ Proposer aux élèves de repérer dans le texte les opinions de Rank (Acte I : p. 80-81) et Torvald (Acte I : 110-112) à l'égard de Krogstad et les comparer avec l'image que Krogstad donne de lui dans sa première scène avec Nora (Acte I : p. 89-104), puis dans l'échange explicatif avec Mme Linde (Acte III : p. 175-185). Si Rank et Torvald expriment une opinion très négative à son égard, quelle image peut-on se faire de lui dans les dialogues avec les deux femmes de la scène ?

Rank et Torvald apparaissent comme les porte-parole de l'opinion générale sur Krogstad et ils n'interagissent pas avec lui sur la scène. Mme Linde et Nora, elles, sont liées à cet homme. Nora dépend de lui pour l'emprunt alors que Mme Linde a été amoureuse de lui, et l'est peut-être encore. Ces femmes dialoguent avec Krogstad et, dans leurs échanges progressivement, relativisent l'image publique infamante du personnage qu'ont créée les rumeurs. À l'instar de Krogstad, Nora, mi-coupable et

mi-innocente, est aussi victime des représentations normatives de la société. Durant toute sa vie, elle a été obligée, sans s'en rendre compte, de se conformer à l'image stéréotypée de la fille, puis de l'épouse modèle. Joyeuse alouette qui ne travaille pas, entièrement dépendante du mari, elle n'a rien appris du fonctionnement de la société. Confinée dans le monde feutré de sa maison, Nora a cependant commencé à fissurer les cloisons de sa prison.



Nora à la fenêtre © GRÉGORY BRANDEL

→ Proposer aux élèves de revenir sur les dialogues lus entre Torvald et Nora. Quels sont les signes qui indiquent la réduction de celle-ci à une femme-objet ou à une petite fille ? Comment réagit Nora aux allégations de son mari à son égard ?

C'est d'abord par le mensonge que Nora cherche à se soustraire aux limites que lui impose son mari et à donner libre cours à son désir. De l'achat des confiseries ou de la défense de Krogstad pour empêcher son licenciement, jusqu'à la révélation du secret de l'emprunt, Nora transgresse ce rôle de femme-poupée dans une progression qui fera éclater au grand jour son envie d'exister à partir de son désir. Nora évolue et abandonne la stratégie du mensonge qui, malgré l'autonomie intérieure qu'elle lui octroie, la préservant d'une adhésion complète aux normes des hommes, l'amène à consolider l'image extérieure de femme-poupée. Signe de cette progression, Nora délègue à son mari le choix de son déguisement pour la fête du 26 décembre. C'est Torvald, qui a par ailleurs condamné sans appel la pratique du mensonge (p.111), qui va décider de sa mise en représentation sociale

en danseuse de Tarentelle. C'est par ce déguisement, « mensonge de l'identité », que Nora trouvera le moyen pour s'exprimer au-delà du masque de femme-enfant qui va bientôt se briser. En s'exhibant devant Rank et Torvald dans une danse débridée, elle pourra donner libre cours aux tensions qui la déchirent.

→ **Attirer l'attention des élèves sur l'usage dans la tirade de Torvald contre le mensonge (p.111) d'une terminologie faisant allusion à la *mimesis* théâtrale (grimacer, dissimuler, masque).**

Le mensonge comme « contagion » peut être

mis en relation avec l'argument classique contre le théâtre, défini, depuis Saint Augustin, comme peste qui corrompt les âmes. À l'opposée de la vision de Torvald, c'est par le mensonge-déguisement de la tarentelle que Nora commence à « guérir » et à se retrouver.

→ **Inviter les élèves à faire une courte recherche documentaire sur les origines de la Tarentelle, danse frénétique du Sud de l'Italie – où Henrik Ibsen a rédigé sa pièce – et qui est conçue comme un rituel social destiné à délivrer les individus des tensions intérieures qui les habitent.**

Les couples de la scène : l'amour entre dépendance et sacrifice

→ **Inviter les élèves à revenir sur la première scène de l'acte III durant laquelle se constitue le couple formé par Mme Linde et Krogstad. Dans le cadre d'une discussion en classe, demander aux élèves de comparer cette scène avec celle de la fin de l'acte III, entre Nora et Torvald. Pourquoi Mme Linde décide-t-elle de s'unir à Krogstad ? Quelle est le constat essentiel qui amène Nora à quitter son mari ? Y a-t-il de l'amour entre ces couples ?**

Mme Linde affirme être incapable de donner un sens à sa vie si elle ne se sacrifie pas pour quelqu'un. Elle avait renoncé à Krogstad lui préférant un autre homme avec une bien meilleure situation pour pouvoir aider financièrement sa mère et ses frères. Restée seule après la mort de son premier mari, elle semble s'engager de nouveau dans la même voie du sacrifice de soi en épousant un homme à la réputation douteuse. Le thème de l'amour sacrifice caractérise aussi la manière d'envisager la relation de Nora avec son mari. Nora a emprunté de l'argent pour « sauver » Torvald et maintenant qu'elle a compris les conséquences de son faux en écriture, elle s'attend à ce que son mari se montre prêt à la « sauver » en se sacrifiant pour elle. Dans ces amours mystiques où l'argent joue un rôle considérable, peut-on retrouver une véritable prise en considération de l'autre tel qu'il est ?

Assise finalement en face de son mari, Nora



Nora et Torvald © GRÉGORY BRANDEL

constate qu'elle a toujours été considérée comme un joli objet, une poupée irresponsable ayant droit à quelques concessions de la part de son mari. Elle n'a jamais été reconnue par lui pour ce qu'elle est. Ils ont vécu dans un mensonge collectif qui a fait qu'elle-même ne se reconnaît plus et voit en son mari un « étranger » avec qui cependant elle parle pour la première fois.

→ **Inviter les élèves, divisés en groupes de garçons et de filles, à rédiger le discours de Nora après le pardon de son mari et comparer les diverses versions. Y a-t-il des différences substantielles entre les versions proposées par les groupes en fonction de leur composition ?**

ADAPTER UN CLASSIQUE DU XIXE SIÈCLE

En actualisant la pièce d'Henrik Ibsen, Nils Öhlund concentre son attention sur les deux couples qui s'affrontent sur la scène et relativise l'importance du rôle-titre de Nora.

→ Inviter les élèves à écouter les deux présentations du spectacle de Nils Öhlund.

www.athenee-theatre.com/programmation/autour_spectacle.cfm/76933_une_maison_de_poupees.html?id_video=1, [consulté en avril 2010].
<http://culturebox.france3.fr/all/16216/la-maison-de-poupees-d-ibsen-a-montlucon#/all/16216/la-maison-de-poupees-d-ibsen-a-montlucon/>, [consulté en avril 2010].

→ Dans le cadre d'une discussion collective expliquer le sens du titre de la pièce en soulignant la double dimension affective et aliénante de l'usage du terme « poupée » pour indiquer une femme. Dans la première présentation, comment est justifié le choix du pluriel pour le mot « poupée » dans le titre de son adaptation ?

→ Pour un approfondissement sur les actualisations de la pièce, proposer l'écoute du reportage télévisé sur les mises en scène de Jean-Louis Martinelli (Théâtre des Amandiers – Nanterre, 2010) et de Stéphane Braunschweig (Théâtre de la Coline - Paris, 2009).

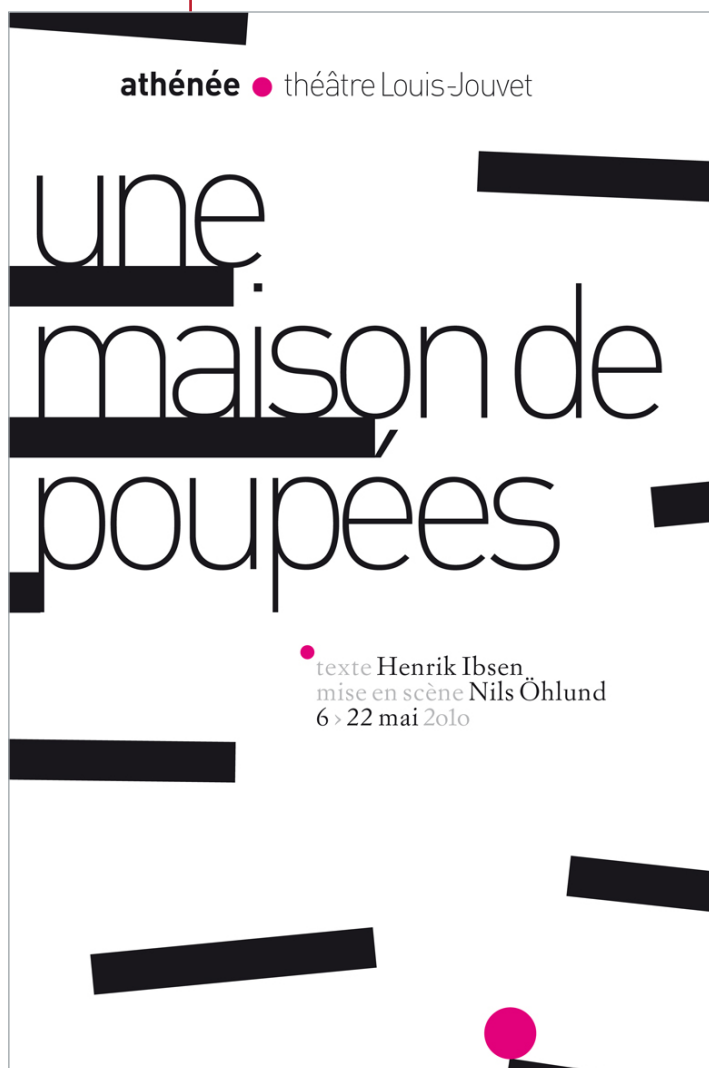
www.dailymotion.com/video/xcjuyo_une-maison-de-poupee-metropolis-l-e_creation, [consulté en avril 2010].

→ Comment est décrit le personnage de Nora par les metteurs en scène et par les comédiennes qui ont joué le rôle ? Quelle fonction est attribuée à la scène par Jean-Louis Martinelli qui clôt le reportage en refusant tout usage « pédagogique » du théâtre ?

Le travail de traduction/adaptation du texte a été le point de départ de la mise en scène. Afin de concentrer l'action autour de deux couples de la scène, Nils Öhlund a exclu les rôles du commissionnaire, de la bonne et de la nourrice ainsi que ceux des enfants. Cependant, certains de ces personnages entrent en scène à travers un dispositif de voix off préenregistrées (voir deuxième partie du dossier). Conséquence de ces changements, Nils Öhlund a réécrit les raccords entre certains passages, ce qui détermine une accélération du rythme de la pièce. La simplification et/ou modernisation des dialogues répond à la même exigence concernant la fluidité du texte.

→ Diviser la classe en deux groupes de couples et leur attribuer l'une des deux versions de la traduction du dialogue entre Nora et Torvald à l'acte I (cf. annexes 1 et 2). Inviter les élèves à en proposer une mise en espace. Après avoir assisté à quelques-unes des représentations des dialogues, en alternant les deux traductions, demander aux élèves quelles différences ils remarquent entre elles. La diversité du rythme des dialogues provoque-t-elle des modifications au niveau du sens et de la gestuelle des élèves-comédiens ?

→ Inviter ensuite les élèves à lire et à commenter le court extrait de la note d'intention de Nils Öhlund (cf. annexe 3). Celui-ci souligne l'importance de faire ressortir, dans la traduction, l'humour qui par moment éclaire la scène ibsenienne. À quels moments de la pièce les élèves ont-ils relevé de l'humour ? Y a-t-il un personnage qui peut être considéré comme ayant plus de sens de l'humour que d'autres ?



Les didascalies

→ Inviter les élèves à relire les didascalies au début de la pièce et leur proposer d'imaginer un décor dont les caractéristiques répondent aux enjeux de la pièce (un espace familial et familial, qui se transforme en lieu d'enfermement et d'aliénation). Proposer aux élèves de le réaliser avec des coupures de journaux.

« Une évocation des années 1960, période à l'issue de laquelle je suis né, sera le cadre esthétique dans lequel les protagonistes évolueront. L'époque est charnière pour les mœurs occidentales et permet de maintenir la crédibilité nécessaire à l'intrigue (l'autorisation pour une femme en France d'ouvrir un compte en banque sans l'accord de son mari date de 1965 !) et de fournir à la fois distance et proximité à notre poste d'observation. »

Extrait de la note d'intention
de Nils Öhlund

→ Dans le cadre d'une discussion en classe inviter les élèves à identifier les raisons qui peuvent expliquer, au-delà de la référence au vécu du metteur en scène, le sens du choix des années 1960.

C'est l'occasion d'attirer leur attention sur deux aspects des transformations sociales de cette période : la naissance de la société de consommation et la modification du rapport à l'argent (avec notamment la diffusion des prêts à la consommation) ; l'évolution des relations entre les sexes et des rôles au sein de la famille.

→ Proposer de commenter le reportage télévisé de 1965 présentant l'introduction, la même année, de la réforme du régime matrimonial en France. Comment expliquez-vous le ton ironique du journaliste ? Quelles impressions suscitent en vous ces images par rapport à la pièce d'Henrik Ibsen ?

www.ina.fr/fresques/jalons/Html/PrincipaleAccueil.php?Id=InaEdu01802, [consulté en avril 2010].

Se préparer à la représentation : l'Athénée-Théâtre Louis Jouvet, un théâtre historique



© DOMINIQUE LEMAIRE

→ Proposer aux élèves une visite virtuelle du théâtre à travers les images du site Internet www.athenee-theatre.com/athenee/album.cfm et www.athenee-theatre.com/location/lieux.cfm. Quelles sont les caractéristiques principales de cette salle « à l'italienne » ? Dans quel sens affirme-t-on que les salles « à l'italienne » sont bâties pour « voir et être vu » ? Le public peut-il percevoir une distance par rapport à la scène ou ce dispositif architectural vous semble-t-il l'inclure dans la représentation ?



© GÉRARD CAMBON

Éditions conseillées d' *Une maison de poupée*

- Henrik Ibsen, « Une maison de poupée », traduction de Terje Sinding, dans *Les Douze dernières pièces*, Paris, Imprimerie Nationale, 2003, tome 1, p. 163-272.
- Henrik Ibsen, *Une maison de poupée*, traduction de Régis Boyer, Paris, Flammarion, 1994.

Autour d' *Une maison de poupée*

- Sylviane Agacinski, *Drame des sexes*, Paris, Seuil, 2008.
- Lou Andreas-Salomé, *Figures de femmes dans Ibsen (1892)*, Paris, Michel de Maule, 2007.
- Yves Chevrel, *Henrik Ibsen. Une maison de poupée*, Paris, PUF, 1989.
- Jacques De Decker, *Henrik Ibsen*, Paris, Folio Biographies, Gallimard, 2006.
- Marcel Gauchet, *La crise du libéralisme (1880-1914)*, Paris, Gallimard, 2007.
- Georges Grodeck, *La Maladie, l'art et le symbole*, Paris, Gallimard, 2005.

Films

- Ingmar Bergman, *Scène de la vie conjugale*, 1975.
- Joseph Losey, *Une maison de poupée*, 1973.
- Sam Mendes, *Les noces rebelles*, 2009.

Autre lecture conseillé

- Georges Perec, *Les choses*, Paris, 10/18, 2005.



Après la représentation

Pistes de travail

| n°106 | mai 2010 |

Après avoir vu le spectacle, nous proposons d'analyser tout d'abord les enjeux du dispositif scénique qui est conçu de manière idéale pour faire ressortir et amplifier au mieux la théâtralité inscrite dans le texte d'Henrik Ibsen. L'analyse de la dynamique de l'espace scénique devient ainsi le moyen le plus direct pour accéder à la compréhension des contenus de la pièce.

TRAVAIL DE REMÉMORATION

→ **Demander aux élèves de noter sur une feuille les scènes qui les ont le plus marqués et pourquoi. Dans le cadre d'une discussion collective, comparer les divers passages signalés par les élèves, ainsi que les motivations exprimées à l'égard de la préférence pour une scène ou pour une autre.**

Le coup de théâtre final aura sans doute une grande place dans cette discussion. Cependant, il convient de commencer l'analyse de la mise en scène à partir des derniers instants après le départ de Nora.



Nora © GRÉGORIE BRANDEL

→ **Quelle a été la première impression suscitée par le décor ?**

→ **Demander aux élèves de décrire la dernière image du spectacle dont ils se souviennent. Quels sont les derniers mots prononcés sur la scène et par quel comédien ? Quels sont les personnages restent devant les spectateurs après le départ de Nora ?**

C'est Torvald qui, dans l'ultime action du spectacle, tente de rappeler Nora avant de rester immobile face au public et de plonger toute la scène dans un silence énigmatique. Dans la

première version du spectacle de Nils Öhlund, les mots « Vide... ! Plus là... ! Un miracle absolu... ? » dits par Torvald, achevaient la représentation. Puis, le metteur en scène a voulu supprimer cette dernière réplique tout en faisant exprimer son contenu par la posture et la gestuelle du comédien jouant le rôle de Torvald (Féodor Atkine).

→ **Demander aux élèves de décrire le jeu du comédien interprétant le rôle de Torvald. Voit-on sur la scène un homme se préparant à attendre un miracle ? Et de quel miracle s'agirait-il ?**

Contrairement aux indications des didascalies d'Henrik Ibsen, Torvald ne demeure pas seul sur le plateau où il est rejoint par Mme Linde, appelée tout au long de la pièce Kristine.

→ **Quelle signification symbolique peut-on donner à la présence de cette femme à côté du mari abandonné ? S'agit-il d'une figure féminine antithétique à cette Nora émancipée de la fin, ayant abandonné l'amour-sacrifice ?**

→ **Afin de préciser les multiples sens qu'on peut attribuer au « miracle » dans la pièce, proposer aux élèves, divisés en deux groupes de couples, de lire à plusieurs voix les dernières répliques de Torvald ainsi que celles où Nora fait référence au « miracle » (cf. annexes 1 et 2 pour la traduction de Nils Öhlund). Les inviter à travailler en particulier l'intonation du mot « miracle » dans les répliques de Torvald et de Nora. Après avoir comparé les diverses lectures, leur demander quel sens ils attribuent à ce mot dans le propos des deux personnages. Pour Nora l'idée du miracle est-elle étroitement associée à la logique de l'amour-sacrifice ? Croit-elle encore un miracle possible ? Sous quelles conditions pourrait-il se réaliser ?**

Depuis sa création, le final de la pièce a suscité les interprétations les plus diverses. Dès 1879, on commença à modifier et réinventer le final de la pièce. Henrik Ibsen même, pour éviter que le sens de son travail soit complètement dénaturé, rédigea une deuxième version du final dans lequel Nora ne quittait pas la scène. Obligé par Torvald à voir une dernière fois leurs enfants, elle s'affaissait au sol, incapable de ce dernier effort⁴. Pour mieux comprendre l'originalité des choix de

Nils Öhlund, on peut inviter les élèves à lire le court extrait l'entretien de Thomas Ostermeier (cf. annexe 4) qui dans le final de sa mise en scène de *Maison de poupée* (2002, à la Schaubühne de Berlin) a introduit une variante très audacieuse : Nora tue Torvald. Comment le metteur en scène justifie-t-il ce choix ? Par ce meurtre sort-elle émancipée de son rôle de femme objet ? Et le spectateur est-il « purifié » par ce final cathartique ?



Torvald et Nora © GRÉGORY BRANDEL

LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE THÉÂTRAL

Le décor « cinématographique »

Dans sa *Maison de poupée*, Nils Öhlund renoue avec l'exploration ibsenienne des frontières de la représentation théâtrale à travers un dispositif scénique qui éclaire de manière très originale le processus de déconstruction de la « fausse identité » de Nora et de tous les autres personnages-poupées de la pièce.



© VIRGINIE LEFORESTIER

4. Pour un approfondissement sur ce point et le texte du deuxième final, voir Yves Chevrel, *Henrik Ibsen. Maison de poupée*, Paris, PUF, 1989, p. 24-26.

→ Inviter les élèves à décrire le décor de la scène, inspiré des tableaux du peintre Denis Frémont (voir le site <http://denisfremond.canalblog.com/>). Leur demander de fermer les yeux un instant pour se souvenir uniquement de l'intérieur de la maison des Helmer. Quelles sensations les couleurs et les meubles en bois du salon évoquent-ils ? Qu'en est-il de cette ambiance feutrée et intime quand on change de « cadrage » et qu'on élargit l'angle visuel du regard pour percevoir la totalité du décor ?

→ Proposer aux élèves d'imaginer l'ambiance d'un studio de cinéma avec son va-et-vient de personnes préparant la construction de la fiction filmique. Y a-t-il encore des traces de cette intimité que l'on pourra retrouver intacte dans les images qui pourraient être filmées ? Le regard du spectateur de théâtre peut-il fonctionner selon une modalité comparable à celle d'une caméra vidéo et construire ainsi sa propre « fiction » ?

L'espace où « tout doit se jouer » renvoie à un décor cinématographique posé en studio ou une maquette d'appartement témoin qui aurait subi une coupe verticale pour en faciliter l'étude : un lieu mixte (entrée, séjour, bureau familial) et de passage, à la fois abstrait et vériste, meublé au fil d'une dizaine d'années de vie commune du strict nécessaire à l'histoire ; un point de rencontre et d'impact entre l'extérieur (social) et l'intérieur (intime) du foyer. À l'intérieur de cet espace, les axes sont parallèles et perpendiculaires mais nous observons l'ensemble de biais.

Extrait de la note d'intention de Nils Öhlund.

→ Inviter les élèves à lire et à commenter l'extrait de la note d'intention de Nils Öhlund. Pour quelle raison le décor est-il installé de manière à ce que le spectateur voie de biais l'intérieur de la maison de Nora ? Le public peut-il observer de manière « scientifique », objective et détachée les personnages de la scène ?

Copie en taille réduite d'un appartement, la maquette posée sur le plateau renvoie à la conception du théâtre naturaliste selon laquelle la scène doit reproduire une « tranche de vie », un échantillon de la réalité, qui puisse ainsi être analysée et comprise par le spectateur. Cependant, le salon des Helmer n'est pas conçu comme une copie conforme de la réalité. Le salon reproduit sur la scène est un décor de studio cinématographique montré en tant que

dispositif concret destiné à la production de fictions filmiques. Ce décor, qui se limite à évoquer la fiction cinématographique, permet tout d'abord de circonscrire un espace de fiction qui dédouble l'espace fictif théâtral à l'instar de la technique du théâtre dans le théâtre. Ce dispositif scénique crée une relation très particulière entre la scène et la salle qu'il convient d'aborder à partir de la manière dont les comédiens investissent la scène.

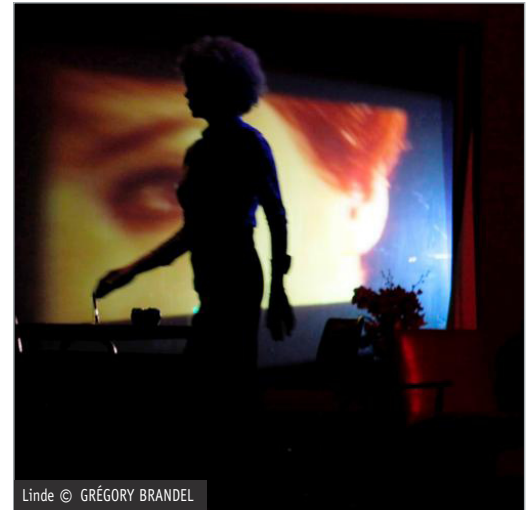


→ Inviter les élèves à se souvenir des entrées et sorties de la scène des comédiens. Utilisent-ils les portes situées sur les côtés ? Peut-on considérer que Kristine Linde, en entrant en scène du côté du public (acte I, première rencontre avec Nora), « enfreint » la « convention » du quatrième mur, si caractéristique du théâtre réaliste ou naturaliste ? Le dispositif scénique dévoile par lui-même la nature fictive de ce que les spectateurs vont voir. Cependant, dès que l'action théâtrale commence, notre regard est rapidement absorbé par les événements de la scène. L'entrée de Kristine, ainsi que d'autres passages où les personnages agissent en dépassant les limites de la maquette, rappellent avant tout au public le statut d'illusion de ce qui leur est montré. Qu'en est-il de cet effet de distanciation si l'on prend en compte l'inscription du dispositif théâtral dans une scène à l'italienne ? Le cadre néo-baroque de la scène à l'italienne tend-t-il à replonger le spectateur dans l'illusion théâtrale ?

Afin de mieux saisir les enjeux du décor du spectacle, on peut proposer une comparaison avec la version filmée de la mise en scène de *Mabou Mines Dollhouse – From Henrik Ibsen's A Doll's House with snippets of The Vikings of Helgeland*⁵. Le metteur en scène américain, Lee Breuer, part aussi d'un travail de jeu d'échelle pour reproduire la maison des Helmer. Dans une mise en scène mettant en relief la question de la domination masculine, Lee Breuer transforme le salon en véritable maison de poupées habitée par des hommes lilliputiens – joués par des nains – qui oppriment en despotes ubuesques Nora et Mme Linde, interprétées par deux comédiennes de taille normale.

5. Créée à Brooklyn en 2003 et reprise au Festival d'automne à Paris en 2005, la pièce a été transposée en version filmique en 2008. Pour un approfondissement voir la critique.

→ Proposer aux élèves de visionner les courts extraits de la version filmique de la pièce (sous-titrée) aux adresses suivantes : www.evene.fr/cinema/films/maison-de-poupee-24140.php?video [consulté en mai 2010] et www.commeaucinema.com/bandes-annonces/dollhouse,143114-video-14586 [consulté en mai 2010]. Demander aux élèves de commenter la scène de la tarentelle de Nora reproduite dans la deuxième vidéo. Comment les cadrages permettent-ils de souligner la domination masculine exercée par Torvald et Rank ? Quelle signification peut-on donner à la représentation des spectateurs transformés en marionnettes ?



Linde © GRÉGORY BRANDEL

Les images vidéo et la démultiplication de l'espace fictionnel

→ Inviter les élèves à se remémorer le contexte scénique dans lequel Nils Öhlund utilise les images. Durant les projections des séquences filmées, que font les comédiens ? Interagissent-ils avec les images ? Sont-ils en train de jouer ? Comment se modifie l'éclairage de la scène en fonction de l'apparition des images vidéo ? À partir du travail de Nils Öhlund, comment peut-on définir la relation entre le théâtre et la fiction filmée ?

Évoquées par le décor, des images filmées sont projetées sur la grande fenêtre du fond, située face aux spectateurs, ainsi que sur la cloison coté jardin (à gauche du public). Les séquences filmées apparaissent quand les comédiens ne jouent pas. Elles représentent une sorte de pause dans le déroulement de la représentation. Tout est mis en œuvre pour distinguer fiction théâtrale et fiction filmique. Au moment de la projection, la scène et le public sont plongés dans le noir comme dans une salle de cinéma. Parfois, les comédiens passent devant les cloisons-écrans et leur silhouette souligne ultérieurement la différence essentielle entre théâtre et image filmée. Le théâtre présente au spectateur le corps « vrai » du comédien, la fiction cinématographique offre au contraire une image virtuelle de celui-ci.

→ Dans le cadre d'une discussion collective, stimuler les élèves à se souvenir des sujets des images vidéo projetées sur la scène. Les inviter ensuite à décrire les caractéristiques essentielles et les différences entre les images publicitaires et les films de famille. L'enseignant pourra proposer l'analyse d'une publicité contenant des images de famille

afin de faciliter ensuite la comparaison avec les films de famille.

Pour une publicité des années 1960 voir la vidéo à l'adresse suivante : <http://autoretromeca.e-monsite.com/rubrique,video-pub-annee-1960,1119918.html> [consulté en mai 2010] ; voir aussi la série de spots publicitaires à l'adresse : www.culturepub.fr/spots?year_id=1960 [consulté en mai 2010].

La publicité est une fiction qui sert à convaincre le consommateur à acheter un produit. Elle se fonde sur la construction d'une image normative de l'individu. À ce modèle, qui est toujours socialement très valorisant, on est censé s'identifier par le simple achat du produit. La publicité persuade en exploitant le désir du consommateur d'arriver à se conformer aux idéaux d'une société donnée. Tout à l'opposé, le film familial n'est pas réalisé pour produire des effets de persuasion mais pour garder les traces d'événements ou moments joyeux, dont le film atteste l'irréductible unicité. Le film familial montre et valorise les individus tels qu'ils étaient et non pas tels qu'ils pourraient devenir.

→ Quelle fonction peut-on attribuer aux images projetées sur la scène par rapport aux contenus de la pièce ? Les images choisies par le metteur en scène sont-elle une « retransmission » de ce qui se passe sur le plateau ? Les images publicitaires renvoient-elles au thème des identités normatives produites par une société ? Quelle fonction peut-on attribuer aux films familiaux dans le cadre de la pièce ? Ces images expriment-elles l'opposition entre l'espace public et l'espace intime ?

L'espace sonore de la fiction théâtrale : les voix off des enfants et de la nourrice

| n°106 | mai 2010 |

→ Inviter les élèves à lire à plusieurs voix la première scène où apparaissent les enfants (acte 1 : p. 104-105) ainsi que le dialogue entre Nora et sa nourrice (acte II : p. 117-120). Demander à deux d'entre eux de proposer une mise en espace de la scène avec la nourrice et à trois autres couples d'élèves de jouer la même scène en simulant, comme dans le spectacle, une conversation téléphonique (seuls ceux qui jouent Nora devront rester devant la classe). Inviter la classe à discuter des différences entre les deux versions de la scène. Comment perçoit-on l'échange en fonction de la présence et de l'absence de la nourrice ?

→ Dans le cadre d'une discussion collective, reconstruire sur la base des souvenirs les gestes et les attitudes de Nora durant les scènes où apparaissent les voix off des enfants et de la nourrice.

Dans la première scène avec les enfants, Nora range d'abord nerveusement leurs jouets et

commence même à déchirer une poupée Barbie avant de la cacher dans un tiroir. Les voix des enfants apparaissent de nouveau, après l'échange dans l'acte I entre Nora et Krogstat. Cette fois Nora cherche à interagir avec les voix préenregistrées. Mais les réponses de Nora, profondément perturbée, sont de plus en plus en décalage par rapport aux questions des enfants et progressivement la conversation s'effiloche. La même chose se produit dans le dialogue téléphonique avec la nourrice. Nora « laisse tomber » la conversation en abandonnant le combiné sans le raccrocher. En perdant le fil du discours avec ces personnages qui n'existent que par leur voix, Nora les exclue définitivement de la scène de son drame. Comment peut-on justifier l'exclusion progressive de ces personnages dans la mise en scène de Nils Öhlund ? En les faisant disparaître du plateau, alors qu'ils renvoient à la dimension maternelle de Nora, le metteur en scène aurait-il voulu relativiser l'importance de ce rôle maternel dans la quête d'identité de celle-ci ?

LES PERSONNAGES DANS LE DISPOSITIF THÉÂTRAL

→ Diviser la classe en petits groupes et leur assigner un personnage de la scène. Leur demander d'identifier les « secrets » qu'ils dissimulent et la manière dont ils seront dévoilés sur la scène. Y-a-t-il des personnages qui n'en ont pas ? La transparence de Torvald, effet de sa rigueur morale indéfectible, est-elle une valeur entièrement positive ou le signe de son aveuglement ?

→ Inviter les élèves à lire à plusieurs voix le tout début de la pièce décrivant l'entrée en scène d'une Nora joyeuse, jeune fée du logis avec ses courses de Noël. Comment cette scène a-t-elle été réalisée par Nils Öhlund ? Quelles impressions suscite Nora lors de son entrée en scène ? Son inquiétude est-elle déjà visible ?

La prise de conscience de Nora refusant de continuer à jouer le rôle d'épouse poupée ne se produit pas en suivant une progression linéaire, mais procède comme par à-coup. Jusqu'au pardon final de Torvald, Nora est incapable de modifier radicalement la logique de son action et fait appel encore à sa capacité de dissimulation, à ses stratégies de séduction et aux petits et grands mensonges. Cependant, en se découvrant coupable du délit de faux en écriture, elle commence à sentir la contradiction profonde entre la « loi des hommes » et ses principes. Son univers de poupée explose laissant émerger des pulsions très profondes et inconnues qui vont progressivement défaire la représentation qu'elle avait d'elle-même et qui déterminait sa manière d'agir.



Nora et Kristine © GRÉGORIE BRANDEL



© GRÉGORY BRANDEL

→ Dans le cadre d'une discussion collective, inviter les élèves à se remémorer les moments où Nora se laisse emporter par les pulsions qui l'habitent. Leur demander de décrire en particulier trois moments du spectacle :

- l'explosion de joie avec Rank et Kristine à l'acte I quand Nora voudra prononcer des gros mots ;
- la scène de séduction avec le bas ;
- les répétitions de la tarentelle. Comment évolue le jeu de la comédienne ? Pourquoi, en dansant, Nora sort-elle du cadre de la maquette d'appartement et investit-elle tout le plateau ? La tarentelle marque-t-elle un moment de rupture dans l'évolution de Nora ? S'émancipe-t-elle d'abord par son corps de son univers de poupée ?

Nora commence à se dégager des contraintes qui brident sa vie d'abord par un cri libérateur. Ensuite, c'est son corps qui prend le relais de la voix. Si dans la scène de séduction de Rank, elle se retient au dernier moment, dans sa tarentelle fugueuse elle se laisse emporter par l'énergie qui l'habite. Presque à son insu, cela va l'em mener à briser les murs de cette maison d'illusion qui l'emprisonnent. En sortant du cadre de la maquette, Nora conduit le spectateur à regarder autrement la scène et à ne plus adhérer à l'illusion théâtrale de la maison. À l'instar de la jeune femme, le public découvre ainsi un espace fictif autre que celui de la maison de poupée ; il découvre la possibilité même d'un nouvel espace à découvrir, à explorer et à « investir ».

→ Attirer l'attention des élèves sur la représentation scénique de deux dialogues

entre Kristine et Krogstad, et entre Nora et Torvald (acte III).

Ce sont les deux femmes qui préparent la scène où vont se dérouler les « négociations amoureuses ». Kristine installe deux chaises bien éloignées, à l'extérieur de la maquette d'appartement, sur l'avant-scène. Nora par contre, choisit l'intérieur du salon pour discuter avec Torvald qui sera assis en face de sa femme. Pour quelle raison, la séparation de Nora est discutée à l'intérieur du salon tandis que la nouvelle relation de Kristine prend forme en dehors de la « prison dorée » de la protagoniste ?

→ Afin d'éclaircir les enjeux de cette construction scénique des dialogues, proposer aux élèves un exercice d'improvisation.

Les inviter à former un cercle après avoir choisi deux couples d'élèves qui vont réinventer les deux dialogues. Le couple Nora/Torvald jouera à l'intérieur du cercle formé par les élèves alors que Kristine et Krogstad seront situés à l'extérieur du cercle. Nora devra aussi trouver un moyen pour sortir du cercle. L'implication émotionnelle des spectateurs-élèves face aux deux scènes est-elle la même ?

→ Inviter les élèves à décrire le jeu du comédien qui incarne le rôle de Rank (Alexis Danavaras). Quels gestes suggèrent sa familiarité avec la maison des Helmer ? Peut-on établir des liens entre les personnages de Nora et de Rank ?

Habitué de la maison, Rank entre sans sonner à la porte, c'est l'invité de tous les jours, qui se sert à boire tout seul. C'est le meilleur ami de Torvald et la seule personne avec qui

Nora semble s’amuser et être véritablement en confiance. Nora et Rank sont les deux personnages qui vont quitter la scène, l’une pour renaître et l’autre pour mourir. Rank est emporté par une maladie héréditaire léguée par son père. Nora, par contre, va renaître en s’émancipant de ce mari, qui à l’instar de son père, l’avait emprisonnée dans ce rôle de poupée que sa prise de conscience lui refuse désormais de jouer.



© GRÉGORIE BRANDEL

→ Inviter les élèves à relire les passages où Nora parle de son père (acte II, Nora et Rank : p. 148-149 ; acte III Torvald et Nora : 213-214) et à les commenter. Quelle évolution dans le discours de Nora connaît la représentation de son lien avec son père ?

Dans le premier échange avec Rank, Nora parle du lien avec son père comme modèle des relations avec les hommes et de la vie de couple. Poupée de son père, elle est devenue la poupée de son mari. Au moment où elle affirme cela elle est déjà dans le doute : elle avoue à Rank de préférer sa compagnie amicale et joyeuse à celle de Torvald ! Dans le dernier dialogue avec ce dernier, elle définit la relation avec son père comme anti-modèle du rapport amoureux, source d’infantilisation et d’étouffement. Sortir de sa tête cette image est le premier pas vers sa réalisation de femme. Mais qu’en est-il pour Torvald qui semblait pleinement comblé par ce type de relation amoureuse avec sa femme ? Est-il vraiment prêt à changer comme il l’affirme ? Le peut-il sans qu’on lui « retire sa poupée », comme le lui dit Nora après avoir réussi à briser au plus profond d’elle-même cette même image de poupée ?



© GRÉGORIE BRANDEL

Après Rank, qui quitte la scène pour mourir seul, Nora se défait du masque de poupée et abandonne le plateau pour renaître ailleurs. En son temps, cette scène fit scandale car avec son départ Nora transgressait les lois morales du public ; des lois auxquelles Henrik Ibsen avait ôté toute légitimité à travers sa mise en scène de la femme-poupée. En effet, le dramaturge n’avait pas seulement déconstruit l’univers normatif de ses contemporains, il avait aussi transgressé les lois du théâtre. En brisant son masque et en refusant le rôle de poupée, Nora quittait la scène en laissant les spectateurs devant une « autre » scène, celle de la nouvelle vie de la protagoniste que le public sortant de la salle avait à imaginer. Le drame ainsi ne s’achevait pas complètement avec le dénouement final, à l’instar de la tradition dramaturgique moderne. Mais il se prolongeait hors de cette scène qui restait hantée par la silhouette d’un personnage, dont la réinvention était d’autant plus nécessaire que sa disparition révélait la crise du fonctionnement d’une société.

Quelles incertitudes de notre société révèle le départ de Nora aujourd’hui, tel que Nils Öhlund nous le montre ? Quelle cause attribuer à la séparation des Helmer et quel sens lui donner ? Est-elle simplement la conséquence de l’émancipation de Nora ? Qu’en est-il de Torvald ?

→ En conclusion du travail d’analyse on peut proposer aux élèves, divisés en petits groupes, d’imaginer ce que Nora et Torvald vont devenir après leur séparation.

Les inviter à rédiger et à mettre en scène un court dialogue entre les deux personnages se rencontrant à nouveau dix ans après le départ de Nora. Si le temps le permet, ce travail pourrait être complété par la vision du film

Sarabande (2004) d'Ingmar Bergman. Le dernier chef-d'œuvre du réalisateur suédois prolonge en effet sa réflexion sur le couple entamée avec *Scènes de la vie conjugale* (1973), un film où la référence à Henrik Ibsen jouait un rôle décisif.

En plus d'une rencontre avec Nils Öhlund, l'Athénée-Théâtre Louis Juvet propose une heure de dialogue avec le metteur en scène sur le site Internet du théâtre le 19 mai 2010 de 19h à 20h. À cette occasion, les élèves pourront discuter directement avec le metteur en scène et lui faire part de leurs remarques ou questions sur la pièce.



Nos chaleureux remerciements à Nils Öhlund, ainsi qu'à Florence Cognacq et Alexandra Maurice de l'Athénée - Théâtre Louis Juvet, au Théâtre national de Strasbourg et aux éditions Actes Sud/Imprimerie nationale qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR de Lettres chargée du théâtre dans l'académie de Versailles
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Chargée de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Anna Mirabella, Maître de conférences, université de Nantes

Directeur de la publication

Directrice du CRDP de l'académie de Paris

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-168-1

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1 = EXTRAIT DE LA TRADUCTION DE TERJE SINDING

| n°106 | mai 2010 |

Première scène de l'acte 1.

Nora : Oui, il est là.

Elle chantonne de nouveau, se dirigeant vers la table de droite.

Helmer (*dans son bureau*) : C'est mon alouette qui chante ?

Nora (en train d'ouvrir les paquets) : Oui.

Helmer : C'est mon écureuil qui remue ?

Nora : Oui !

Helmer : Et l'écureuil est rentré quand ?

Nora : À l'instant. (Remettant le sac de macarons dans sa poche ; s'essuyant la bouche.) Viens, Torvald, je te montrerais ce que j'ai acheté.

Helmer : Ne me dérange pas ! (*Puis, regardant par la porte, un stylo à la main*) Acheté, dis-tu ? Tout ça ? Le petit étourneau a encore dépensé de l'argent ?

Nora : Tout de même, Torvald, cette année nous pouvons nous permettre quelques petites folies. C'est le premier Noël où nous ne sommes pas obligés de faire attention.

Helmer : Tu sais, nous n'avons pas les moyens de jeter l'argent par les fenêtres.

Nora : Si, Torvald, nous pouvons bien en jeter un petit peu. N'est-ce pas ? Juste un tout petit peu. Puisque tu vas avoir un gros salaire et gagner beaucoup, beaucoup d'argent.

Helmer : À partir du Nouvel An, oui. Mais je ne toucherais rien avant la fin du premier trimestre.

Nora : Bah, en attendant nous pourrions toujours emprunter !

Helmer : Nora ! (*S'approchant d'elle, lui tirant l'oreille d'un air badin*) Toujours aussi insouciante, hein ? Supposons que j'emprunte mille couronnes et que tu les dépenses pendant les fêtes et que la veille du Jour de l'An une tuile me tombe sur la tête.

Nora : (*lui mettant une main sur la bouche*). Oh non, ne parle pas ainsi !

Helmer : Si, supposons, – que deviendrais-tu ?

Nora : Si une chose pareille devait arriver, ça me serait bien égal d'avoir des dettes.

Helmer : Et les gens à qui j'aurais emprunté ?

Nora : Qui parle d'eux ? Ce sont des étrangers.

Helmer : Nora, Nora ! Ah, vous les femmes ! Sérieusement, Nora, tu connais mes opinions à ce sujet. Pas de dettes ! Ne jamais emprunter ! Il y a toujours un manque de liberté, quelque chose de laid dans un foyer qui est fondé sur des dettes et des emprunts. Nous avons tenu bon jusqu'ici ; nous tiendrons encore le peu de temps qu'il faudra.

Nora : (*se dirigeant vers la poêle*). Bien, bien ; comme tu voudras, Torvald.

Helmer : (*la suivant*) Allons, allons, ma petite alouette, il ne faut pas rabattre ses ailes de dépit. Alors ? Il boude, le petit écureuil ? (*Sortant son porte-monnaie*) Nora, regarde un peu ce que j'ai ici !

Nora : (*se retournant vivement*). De l'argent !

Helmer : Tiens. (*Lui donnant quelques billets*) Mon Dieu, je sais bien qu'il faut beaucoup de choses dans une maison pour les fêtes.

Nora : (*comptant*). Dix, vingt, trente, quarante. Oh merci, merci, Torvald ; avec ça je vais pouvoir m'arranger.

Helmer : Il faudra bien.

Extrait de la traduction de *Terje Sinding* de « Une maison de poupée », dans Henrik Ibsen, *Les Douze dernières pièces*, Paris, Imprimerie Nationale, 2003, tome 1, p. 166-168.

ANNEXE 2 : EXTRAIT DE LA TRADUCTION/ADAPTATION DE NILS ÖHLUND

| n°106 | mai 2010 |

Première scène de l'acte 1.

Nora au public : Il est là, en dedans.

Torvald : Mer... credi !!

Nora au public : Il est à la maison.
Un temps

Torvald : C'est toi Nora ?
Pas de réponse, Nora les yeux dans le vide...

Torvald : Nora ... ? Biquette ... ? Chérie ?

Nora : Viens voir ce que j'ai acheté.

Torvald : Plus tard... Comment ça « acheté » ?
Un temps

Torvald apparaît, regarde les paquets et le sapin :
Tu n'as pas pu te retenir !

Nora : Mais c'est le premier Noël où je peux
me faire plaisir.

Torvald : Tu sais, on ne peut pas gaspiller.

Nora : Oh, si ! Un peu chéri, un tout petit peu.
Avec tout ce que tu vas gagner maintenant.
Tout cet argent, tant d'argent, de l'argent, de
l'argent, de l'argent !

Torvald : Oui, à partir du nouvel an. Je ne
toucherai rien avant la fin du trimestre.

Nora : Demande une avance

Torvald : Sûrement pas.

Nora : Nous n'avons qu'à emprunter

Torvald : Et s'il m'arrive quoi que ce soit
avant de...

Nora : Arrête , je n'aime pas...

Torvald : Juste. Imagine que je prenne une
tuile...

Nora : S'il t'arrive quoi que ce soit..., des dettes...
quelle importance !?

Torvald : Quelle inconséquence ! Et mes créanciers,
tu penses qu'ils vont...

Nora : Des étrangers..! Moi, je ne pourrais pas
vivre sans toi.

Torvald : Nora ! Tu sais bien qu'il est hors de
question qu'on emprunte..., de dépendre de qui
que ce soit. On a tenu jusqu'...

Nora : Moi, je dépends de toi.

Torvald : Non, sérieusement ! Vivre avec des dettes,
c'est vivre dans le mensonge, Nora. On a tenu
huit ans... alors trois mois, qu'est-ce que c'est ?

Nora : Oui, oui..! Attendons... encore...

Torvald : Ca y est ! Mon piaf qui boude. L'escargot
qui se recroqueville..., dans sa coquille ! Mon
petit hérisson... (*faisant un geste vers elle*) Ouh,
ça pique ! (*Nora sourit, contrainte ; il sort quelques
billets de sa poche*) Tiens..., ma petite mule.

Nora : Dix, vingt, trente, quarante... (*Avec un
reste de bouderie*) Merci.

Torvald : Ca ira ?

Nora : Oui..., ça va suffire.

Torvald : Il faudra bien.

Extrait de la traduction/adaptation de
Nils Öhlund, *Une maison de poupées*,
(n. SACD : 195420)

ANNEXE 3 : EXTRAIT DU DOSSIER DE PRESSE RÉDIGÉ PAR NILS ÖHLUND

| n°106 | mai 2010 |

« Traduire mot à mot, s’y maintenir au plus près, se méfier de l’envergure de la langue française pour restituer avant tout une parole, assouplir cette matière première ainsi créée en la passant par le filtre de mon expérience et de ma sensibilité d’acteur. Et puis adapter, re-présenter ces mots et cette histoire c’est-à-dire déplacer, élaguer, omettre, répéter, interrompre, remodeler, ajouter, mais sans se montrer : servir le projet. Une maison de poupées dans sa version originale (Et dukkehjem) n’est pas une langue poétique dont il faudrait restituer la saveur des sons, des images et des idées : il s’agit d’un langage brut et quotidien qui a vocation à être le plus

naturel possible. C’est d’abord une « action », un langage mensonger et utilitaire qui s’énonce davantage pour servir l’intérêt personnel, que pour le dévoilement des êtres. Ces individus sont moins ce qu’ils disent que ce qu’ils taisent, leurs faits et gestes les dévoilent bien plus que leurs mots. Dans ce contexte les mots de vérité sont rares, et frappent sans crier gare ce qui leur donne toute leur valeur. Et il y a dans cette langue, cette chose de fondamentale de la nature humaine qui arrive à subsister, à s’insinuer dans le moindre espace de nos existences, du plus banal au plus dramatique et qui nous sauve du désespoir : l’humour. »

ANNEXE 4 : ENTRETIEN AVEC THOMAS OSTERMEIER PAR BARBARA ENGELHARDT

| n°106 | mai 2010 |

Barbara Engelhardt – Pour Ibsen, l'écriture constituait un acte justifiable psychologiquement, qu'il comprenait comme un « processus de libération et de purification ». [...] Le texte et ta mise en scène recherchent-ils un effet cathartique ?

Thomas Ostermeier – [...] Nous avons cherché un effet cathartique dans *Maison de poupée* en nous décidant pour une fin dans laquelle Nora, au lieu de claquer la porte, tue Helmer. En effet, il y a toujours eu débat sur la fin et ses variations : celle-ci a fait un tel bruit qu'il y avait même à l'époque à Copenhague de petits panneaux qui avertissait qu'il était interdit de parler de *Maison de poupée* dans cette maison. Ce trouble, qu'Ibsen a introduit dans la société par la fin donnée à la pièce, nous a bien sûr fasciné, et nous avons voulu tenter, avec ce meurtre final, de provoquer, certes sous une forme adoucie, mais de manière similaire.

B. E. – Des sociologues comme Ulrich Beck décrivent la bipolarité du processus moderne d'individualisation : d'un côté la recherche d'une « propre » existence, émancipée, d'autre part la réapparition, du fait des « relations sociales clairsemées », de nouvelles formes pragmatiques de relations et d'un désir d'attaches. Ibsen met-il en scène, avec Nora et Mme Linde, des types socio-psychologiques contemporains ?

T. O. – Suivant Ibsen, je trouve le couple Linde/Krogstad très intéressant : en tant que personnages désillusionnés, qui ont derrière eux leurs erreurs, tous deux se trouvent pour former une sorte de couple très moderne et mener, autour de quarante ans – lorsque l'on a déjà connu la séparation, peut-être eu des enfants, lorsqu'on prend un nouveau départ – une relation plus désabusée, plus pragmatique, par-delà la passion romantique.

Ces deux personnages sont pour moi un moment d'espoir, et c'est la raison pour laquelle je n'avais plus besoin de celui-ci pour Nora elle-même, et pouvais chercher un final qui mette en branle quelque chose d'autre.

B. E. – Le meurtre d'Helmer par Nora, après lequel celle-ci demeure prostrée sur la scène, ne marque donc t-il pas plutôt une fin qu'un commencement ?

T. O. – Dans une ébauche antérieure, Ibsen explique vouloir écrire l'histoire d'une femme poussée au suicide. Le point de départ de l'écriture était donc le sacrifice de Nora pour Helmer. C'est la raison pour laquelle nous avons utilisé le motif du revolver d'Hedda Gabler et faisons concrètement allusion au suicide. Pour moi, le moment-clé de la mise en scène est celui dans lequel Helmer lit la lettre et Nora applique le revolver sur sa tempe, veut se tourner une dernière fois vers lui et ne remarque qu'en se retournant qu'elle peut aussi diriger l'arme contre lui - et de victime, devenir ainsi « actante ». C'est ici que réside le moment émancipatoire de cette image féminine qui de nos jours se fait plutôt rare dans le cinéma contemporain, lorsqu'on pense par exemple aux figures de victimes stylisées et fortement réactionnaires telles qu'elles sont glorifiées dans *Dancer in the dark* et *Breaking the waves*.

Extrait de « "Maison de poupée" : Un regard matérialiste sur le présent », entretien avec Thomas Ostermeier par Barbara Engelhardt (dans *Entretien initialement paru dans la revue du TNS « OutreScène »*, IBSEN, n° 2, mars 2003, p. 45-51)

Reproduction avec l'aimable autorisation du Théâtre national de Strasbourg.