

# Thomas OSTERMEIER metteur en scène d'Ibsen

Carole Guidicelli

▶ **To cite this version:**

Carole Guidicelli. Thomas OSTERMEIER metteur en scène d'Ibsen. Prospero European Review - Theatre and Research, 2010. hal-03411868

**HAL Id: hal-03411868**

**https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03411868**

Submitted on 6 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## *John Gabriel Borkman* - Thomas Ostermeier metteur en scène d'Ibsen

Par Carole Guidicelli

Quand Thomas Ostermeier, au début des années 2000, propose à ses collaborateurs de la Schaubühne une pièce d'Ibsen (il s'agit alors de *Nora*, publiée en 1879 et plus connue en France sous le titre de *Maison de poupée*), il lui faut convaincre plusieurs des comédiens de la troupe de la pertinence qu'il y a de mettre en scène ce qu'ils considèrent alors comme du vieux théâtre, bien loin des préoccupations contemporaines. Créée en 2002, *Nora*[1], avec sa nouvelle fin en coup de théâtre (la Nora d'Anne Tismer abat son mari de plusieurs balles avant de sortir tranquillement de la maison), rencontre un succès mondial et ininterrompu jusqu'à l'année dernière, quand la pièce a été retirée du répertoire. Très vite, les comédiens de la Schaubühne réclament donc un nouvel Ibsen à leur directeur. Mais en 2004, c'est au Burgtheater de Vienne que Thomas Ostermeier crée *Baumeister Solness* (*Solness le constructeur*[2])

Trois ans plus tard, en décembre 2008, l'avant-dernière pièce d'Ibsen, *John Gabriel Borkman*, est créée à Rennes par l'équipe de la Schaubühne, en résidence au Théâtre National de Bretagne dans le cadre du réseau théâtral européen Prospero. Le choix de cette pièce moins connue et assez peu jouée de part et d'autre du Rhin est profondément lié à la figure de Joseph Bierbichler, l'un des trois meilleurs acteurs de sa génération selon Thomas Ostermeier. Pour lui donner la réplique, le metteur en scène dit avoir trouvé la distribution parfaite : de nouveau Kirsten Dene (Mme Gunhild Borkman), mais cette fois au côté d'Angela Winkler (Ella Rentheim), autre très grande comédienne indissociable des spectacles de Peter Stein et de Peter Zadek.

Tout se passe comme si l'œuvre d'Ibsen demandait plus qu'une autre de faire appel aux meilleurs comédiens d'une génération ; ces pièces intimes, à huis clos ou presque, nous montrent des situations à la loupe où la précision du jeu doit être sans faille pour nous permettre d'ausculter les symptômes de la société bourgeoise.

### Un principe : l'adaptation

Les mises en scène de Thomas Ostermeier se veulent des miroirs de notre société. Plus que toute autre, l'œuvre d'Ibsen offre l'occasion de dresser un bilan sur des questions telles que l'émancipation de la femme, l'égalité dans le couple, la réussite matérielle, l'ambition ou la création (intellectuelle, artistique, etc.). Cela implique d'effacer les éléments susceptibles de faire écran, parce que liés à un mode de vie trop daté, entre le spectateur et les situations qui lui sont présentées. Exemple flagrant : le rôle de la bonne qui se transforme en celui de fille au pair (*Nora*) quand il n'est pas simplement supprimé (*Hedda Gabler*, *Baumeister Solness*, *John Gabriel Borkman*).

La langue joue aussi un rôle fondamental : il importe que ces pièces — des « classiques » en Allemagne — se donnent à entendre dans la langue d'aujourd'hui. Le souhait de Thomas

[1] Le texte allemand de *Nora* a été établi par Hinrich Schmidt-Henkel. Le dramaturge habituel d'Ostermeier à la Schaubühne, Marius von Mayenburg, n'a pas pris part à cette production, étant à ce moment-là engagé sur un autre projet. Quant à la modification du dénouement, elle est le fruit du travail mené sur le plateau.

[2] C'est Wolfgang Wiens, dramaturge au Burgtheater, qui réalise l'adaptation de *Baumeister Solness*.

Ostermeier est d'une part de rompre avec une tradition de traductions fortement empreintes de Romantisme, d'autre part de rendre à ces œuvres l'acuité qu'elles avaient à leur création. Cette démarche peut aussi s'accompagner, au moins pour *John Gabriel Borkman*, d'une attention plus grande au texte original norvégien.

Mais la transposition contemporaine n'est jamais forcée ni lourdement soulignée : *John Gabriel Borkman* — l'histoire d'un banquier emprisonné pour avoir détourné l'argent de sa famille et de ses clients et l'avoir investi dans un projet utopique, causant ainsi une crise sans précédent — présente suffisamment de résonances avec l'actualité sans qu'il y ait besoin de rajouter des clins d'œil à des événements récents ou des personnes réelles.

Les transformations du texte — essentiellement des coupures — répondent à un souci d'efficacité : mieux dessiner la motivation d'un personnage, l'enchaînement d'une situation ou bien la logique d'un affrontement. Pour *John Gabriel Borkman*, Thomas Ostermeier et son dramaturge Marius von Mayenburg ont décidé de supprimer les éléments redondants, selon eux, en termes de construction de l'intrigue ou d'informations apportées au public. C'est ainsi que le personnage de Foldal, le seul ami resté fidèle à Borkman, ne réapparaît plus à l'acte IV puisque l'on sait déjà que sa fille fuit en même temps qu'Erhard loin de ce milieu étouffant. Une autre constante du cycle Ibsen consiste, selon la logique de transposition de ces œuvres dans la société contemporaine, à en modifier les dénouements afin qu'ils retrouvent leur force de subversion d'origine. Nora, la jolie petite épouse habillée en Prada et transformée par son mari en une Lara Croft en trois dimensions, s'émancipe donc par le meurtre de celui-ci ; Hedda se tire toujours une balle dans la tête, mais le spectateur découvre son cadavre affalé le long d'une cloison éclaboussée de sang tandis qu'à quelques mètres de là son époux, accaparé par les restes du manuscrit de Lövborg, ne lui prête aucune attention, puis finit par enjamber son corps sans même le remarquer.

Ces dénouements « coups de poing », nés de l'improvisation des comédiens, cèdent néanmoins la place, dans *Baumeister Solness* et *John Gabriel Borkman,* à des scènes finales plus étranges. Si le motif de la fin des illusions est particulièrement marqué dans ces deux œuvres, il s'accompagne d'un effet de trouble qui envahit la représentation elle-même. Par exemple, conformément au texte d'Ibsen, la fin de *Baumeister Solness* nous montre plusieurs personnages assistant à la chute mortelle du protagoniste qui, monté au sommet de l'édifice qu'il vient d'achever, veut y accrocher la couronne de la victoire. Cependant, l'ajout d'une dernière scène, en forme d'épilogue, jette un doute sur la véracité de ce qui précède. Le spectateur a en effet la surprise de revoir Solness, dans un fauteuil du salon, se réveillant d'un cauchemar horrible dans lequel il s'est vu tomber de très haut et s'écraser sur le sol. Un peu de sang sur son visage — probablement un saignement de nez — est la seule trace qu'il garde de cet étrange épisode. Ce nouveau dénouement modifie l'évolution du personnage qui, loin de retrouver gloire et héroïsme dans la mort, finit seul et oublié, condamné à passer le reste de sa vie aux côtés d'une épouse au comportement mécanique et froid. Le spectateur peut en outre légitimement se demander où commence le rêve de Solness : peut-être a-t-il rêvé l'ensemble de la pièce ? Peut-être la jeunesse, à travers le personnage de la pétillante Hilde (Dorothee Hartinger), n'est-elle jamais venue frapper à sa porte pour le pousser à redevenir le grand constructeur qu'il était autrefois ? Comment comprendre, sinon, la séquence initiale du spectacle où l'on voit une silhouette à contre-jour (la jeune Hilde), attachée à un filin, passant à grandes enjambées au-dessus du décor de la maison, tel un personnage de conte doté de bottes de sept lieues ?

Fin de vie aussi pour Borkman, et fin des illusions. Cet homme d'affaires ruiné qui était un visionnaire, presque un artiste, prend conscience de ce qu'il est trop tard pour recommencer sa vie. La mise en scène met de plus l'accent sur la nécessité, pour la jeune génération (Erhard, Frida Foldal), de fuir pour construire sa vie ailleurs : « *Ich will leben !* » ('Je veux vivre !'), finit par hurler Erhard (Sebastian Schwarz), le bouillonnant fils de Borkman. Quant à ce dernier, il est condamné à rester entre Ella et Gunhild, ces deux figures de mort toutes de noir vêtues qui lui rappellent sans cesse le poids du passé. Au dernier acte, contrairement aux indications du texte, Borkman ne sort pas de la maison, ce qui fait basculer sa description du paysage urbain, encore empreinte de Romantisme et d'utopie capitaliste, du côté de l'aberration mentale. Thomas Ostermeier montre ainsi comment la pièce s'articule autour du passage d'une illusion à une autre : la vision déformée de la réalité qu'entretient Borkman jusqu'au IVe acte — il se voit tel un Napoléon en exil attendant d'être rappelé au pouvoir — s'efface, mais pour céder la place à l'hallucination finale qui l'emporte.

Chacune des quatre pièces choisies repose sur le revirement qui affecte le personnage éponyme, revirement qui trouve aussi à se manifester à travers le rapport fondateur que ce personnage entretient à l'espace. En effet, ces quatre œuvres sont toutes marquées par l'importance de la maison : le loft dans lequel Nora Helmer prépare les fêtes de fin d'année embellies par la promotion de son mari ; la maison de rêve dans laquelle Hedda et son mari emménagent de retour de leur voyage de noces ; la maison-agence de Solness, hantée à la fois par le souvenir de la demeure familiale (qui a brûlé en détruisant irrémédiablement toute possibilité pour le couple de fonder une famille), par toutes les maisons que Solness a construites pour ses clients et par celle qu'il n'arrive pas à achever pour son couple ; enfin le manoir où se sont reclus, chacun à son étage, les époux Borkman, attendant l'heure d'une revanche sociale et financière qui ne viendra jamais.

Selon cette double perspective, la maison est tantôt le signe de la réussite et du bonheur qui, au final, exacerbe la crise et la désillusion (*Nora, Hedda Gabler*), tantôt un lieu marqué par la perte et l'échec après une crise dévastatrice qui s'est produite des années plus tôt (*John Gabriel Borkman, Baumeister Solness*).

**La maison ibsénienne selon Jan Pappelbaum : protection ou piège ?**

La maison de Nora ou celle d'Hedda, dessinées par le scénographe Jan Pappelbaum, avec leurs architectures modernes aux lignes épurées copiées sur Mies Van der Rohe sont telles que l'on peut en voir dans les magazines de décoration intérieure. Dans *Nora*, le triplex de verre, bois et métal, meublé de fauteuils blancs (dessinés par le même Mies Van der Rohe), offre l'image d'un luxe épuré où l'abolition des cloisons murales suggère que l'on n'a rien à cacher parce que tout le monde y est heureux. Quant à la maison de verre d'*Hedda Gabler*, elle n'offre aucun secret pour les regards extérieurs.

Ces maisons de rêve fonctionnent aussi comme des vitrines de la réussite professionnelle et personnelle de leurs habitants (Helmer, le nouveau directeur de banque ; Tesman, le futur professeur d'université). L'immense canapé vert placé au centre de la pièce symbolise bien la riche vie sociale à laquelle Hedda aspirait en s'installant dans sa nouvelle demeure.

Contrairement à la maison d'Hedda, celle de Nora est peu ouverte sur l'extérieur, et les parois de verre y jouent davantage le rôle d'un opacifiant destiné à protéger ses habitants du dehors que d'une fenêtre sur le monde. Elle remplit en cela sa fonction de « maison de poupée

» où les obligations dissonantes et les désagréments de la vraie vie (représentés par le créancier ou bien l'amie d'enfance au chômage) n'entrent que de manière furtive, quand le maître de maison est absent ou s'est retiré dans son bureau, tout en haut de la mezzanine.

Cependant, plus ces maisons semblent garantir la réussite et le bonheur en multipliant les signes d'une vie confortable, plus elles se révèlent être une cage dorée dans laquelle le personnage principal s'est laissé prendre au piège. Hedda s'est emprisonnée elle-même dans une maison correspondant à son idée bourgeoise de réussite sociale, mais qui reste froide et vide, la condamnant à une vie solitaire au côté d'un mari absorbé par des tâches intellectuelles, et qu'elle méprise. Au son d'une chanson pop réitérée de manière lancinante, le plateau effectue une série de rotations sur lui-même selon un rythme régulier, tandis que sont projetées sur le décor des images où nous voyons Hedda parcourir la ville en voiture. Pour autant, celle-ci ne semble pas vraiment avoir une vie en dehors de l'espace de la maison. Au contraire, la répétition de ces images renforce l'impression de solitude et d'ennui d'un personnage soumis au défilé monotone des jours pendant lesquels sa seule activité consiste à fixer, immobile, les longues traînées de la pluie sur la grande baie vitrée.

Dans le cycle Ibsen de Thomas Ostermeier, les protagonistes paraissent indissociables de leur espace de vie – une impression que renforcent certains choix chromatiques. Nora n'est pas la seule à porter des vêtements aux couleurs de son intérieur (la blancheur de son ensemble étant assortie aux fauteuils de son salon) : Gunhild Borkman est elle-même vêtue de sombre, si bien que lorsqu'elle est assise, le tissu de sa jupe se confond avec celui de son sofa, contribuant ainsi à la figer un peu plus dans une posture d'attente résignée. De son côté, si Nora est montrée à l'ouverture de la pièce comme venant du dehors et rentrant chez elle les bras chargés de cadeaux, elle ne peut néanmoins s'affranchir de la maison tant qu'elle n'a pas accompli le geste extrême de libération final, à savoir le meurtre du mari oppresseur. Sitôt cet acte accompli, le plateau tournant pivote pour nous montrer la façade de l'édifice et pour que nous la voyions franchir la porte de la maison.

Les personnages de *John Gabriel Borkman*, eux, sont davantage pris au piège d'un dispositif plastique que de la cage dorée d'une architecture moderniste. Pour la création à Rennes, les comédiens évoluaient dans une boîte de plexiglas semi-opaque qui, entre le premier et le second acte, était entièrement obturée par un rideau de plastique transparent descendant depuis les cintres, de façon à permettre le changement des éléments du décor pendant la rotation du plateau sans que les fumées se dispersent dans les rangs du public. La brume envahissait le dispositif en débordant parfois un peu sur les côtés, dessinant des volutes entre les deux parois du double fond de la boîte de plexiglas. Elle configurait ainsi différemment l'atmosphère autour des personnages. C'était cette même brume qui faisait le lien entre un acte et le suivant, tel un paysage changeant ou plutôt une installation plastique évolutive, peu à peu envahie par le brouillard et dans laquelle des visiteurs se seraient laissé enfermer. Pour la reprise à la Schaubühne de Berlin, le sol et les parois du dispositif, d'un blanc si brillant qu'il reflétait parfois les silhouettes des acteurs, donnaient plutôt l'impression d'un intérieur contemporain aseptisé ; des nuages de brume rasant le sol au tout début de la représentation créaient une atmosphère étrange autour du personnage de Gunhild (Kirsten Dene) assise face à nous sur son sofa. Mais cette brume disparaissait ensuite complètement de l'aire de jeu jusqu'à la fin du IVe acte. La mise en scène jouait fortement de l'opposition de l'ombre et de la lumière. Tout au long de la représentation, le fond de scène changeant montrait une nuit sombre envahie par le mouvement d'un brouillard à la présence presque surnaturelle. Et les personnages semblaient n'avoir été tirés de la nuit, au début du spectacle, que pour être rendus brutalement aux ténèbres finales et à ce brouillard quasi-infernal.

**Le regard du spectateur**

À l'exception de celle conçue pour *John Gabriel Borkman*, les scénographies de Jan Pappelbaum pour les mises en scène d'Ibsen se donnent à voir sous différents angles. En effet, elles intègrent dans leur principe un plateau tournant[3] qui permet de montrer une pièce ou une autre (le cabinet d'architecte et le salon des Solness), ou bien de faire alterner l'intérieur et l'extérieur : la terrasse avec l'entrée de la maison, l'immense salon et le petit bureau dans *Hedda Gabler* ; le salon avec son grand aquarium et la porte donnant sur la rue, par laquelle sortira Nora. En cela, ces architectures ressemblent à des sculptures praticables que les comédiens peuvent parcourir en tous sens ; et si les spectateurs n'en font pas eux-mêmes le tour, la tournette leur permet de circonscrire l'espace dans lequel se déroule l'action. Parfois même le regard du public peut traverser certains volumes, comme c'est le cas pour le dispositif de *Baumeister Solness* où, pendant les rotations du plateau, le vide des étagères côté agence permet d'apercevoir des éléments de la pièce adjacente, à savoir le salon des Solness. Cependant, l'espace est à plusieurs reprises « débordé » par le personnage d'Hilde. Jeune fille en marge, figure providentielle, elle incarne cette jeunesse dont Solness a d'abord peur avant qu'elle ne lui fasse retrouver l'élan créateur et le désir d'accomplir de grandes choses. À la fois anti-Hedda et anti-Nora pourrait-on dire, Hilde est celle qui, lors de ses têtes-à-têtes avec Solness, se hisse en haut des murs de la construction, attirant le regard du spectateur sur les parois sans toit de ce décor de théâtre, comme elle avait déjà été cette silhouette survolant la scène en ouverture de la représentation.

Chacune à leur manière, les mises en scène de *Nora* et d'*Hedda Gabler* tirent pari, de manière plus ou moins complexe, des effets de transparence, d'opacité ou de réfléchissement induits par la scénographie, impliquant le spectateur dans des dispositifs de vision voire de voyeurisme, l'amenant à s'interroger sur ce qui lui est montré et ce qui lui est caché, sur ce qui relève de l'intime ou du public.

Dans l'espace où évolue Nora, l'absence de cloisons (à l'exception des chambres et du bureau) permet une large vision sur les actions des personnages tout en délimitant clairement les fonctions : l'espace privé (en particulier celui des enfants, à l'abri des regards) et l'espace professionnel (le bureau de Torvald, accessible depuis deux escaliers, l'un partant directement du vestibule, l'autre depuis la maison). Le reste est dévolu à Nora : elle est donc la seule à être exposée constamment aux regards, car elle est censée n'avoir rien à cacher. De plus, si son mari a la possibilité, à tout moment, de pousser la porte coulissante de son bureau pour surveiller, depuis le petit balcon surplombant qui en prolonge l'entrée, ce qui se passe dans la maison, Nora, elle, ne pénètre jamais dans ce même bureau – sauf au dénouement, quand elle décide de partir. Une porte coulissante d'un verre opaque barre à Nora l'entrée du lieu, ne lui permettant ni de voir ni d'entendre ce qui s'y passe, et c'est tantôt avec gravité, tantôt avec crainte qu'elle en garde jalousement l'entrée contre les dangereux intrus, comme le maître-chanteur Krogstad (Kay Bartholomäus Schulze).

[3] Le dispositif scénique de *John Gabriel Borkman* comporte aussi une petite tournette au milieu de l'aire de jeu qui permet le passage de la pièce où se trouve Mme Borkman à celle où vit son mari. Mais cette tournette a seulement pour fonction de permettre un changement de décor rapide et n'offre au spectateur aucune perspective particulière sur l'espace.

Dans l'espace de jeu dévolu à Nora se déploient séduction érotique et pulsions sexuelles, qu'il s'agisse du couple officiel Nora / Torvald ou du désir des autres hommes. Par exemple Rank qui, excité par le spectacle de Nora enfilant ses bas de soie, se glisse sous la table en verre sur laquelle elle est assise pour essayer de voir entre ses cuisses ; ou encore Krogstad qui, par dépit et désir frustré, se jette violemment sur Nora, tentant de la violer… Même entre Nora et Torvald, nombreux sont les moments où Nora déboutonne son chemisier pour montrer sa poitrine ou bien caresse l'entrejambe de son mari. Ces élans érotiques, loin d'être réservés à l'espace privé de la chambre, sont au contraire exhibés au regard des spectateurs que nous sommes, parfois même en présence de témoins (le docteur Rank, la fille au pair ou bien Kristine Linde) changés alors en spectateurs-relais tantôt gênés, tantôt amusés ou excités.

Au contraire, Hedda Gabler n'a véritablement qu'un seul geste sensuel (un long baiser à Tesman, mais il est soigneusement mis en scène pour attiser la jalousie de Lovborg), et nul élément dans l'espace scénique ne nous renvoie à l'intimité du couple. Tout ce qui est à voir sera rendu visible sous différents angles aux spectateurs, à travers un dispositif voyeuriste très ingénieux qui fait d'Hedda, elle aussi, une femme exposée, constamment sous la surveillance de nos regards. Un grand miroir placé dans les cintres et surplombant le décor permet au public de ne jamais perdre totalement de vue les acteurs, même quand ils passent dans une autre pièce de la maison. De plus, leurs silhouettes se reflètent dans plusieurs surfaces miroitantes du décor (la baie vitrée, le sol noir laqué), simultanément ou successivement selon les angles proposés par le plateau rotatif. En premier lieu, le regard du spectateur se trouve donc pris dans un jeu de reflets et d'apparences : dans ce monde de surfaces miroitantes, y a-t-il quelque chose sous la surface lisse ? Sans doute peu de sentiments et d'intérêt pour autrui, si l'on voit combien Tesman, Brack et Théa ne s'aperçoivent même pas qu'Hedda vient de se suicider à quelques mètres d'eux. Tout se passe donc comme si les personnages ne pouvaient échapper à notre surveillance, comme s'ils étaient en permanence épiés. Où s'arrête l'espace public, où commence l'espace privé ? *Hedda Gabler*, dans la réalisation de Thomas Ostermeier, joue sur cette frontière.

Le point de vue est morcelé, partiel (même si on a l'impression, par la pluralité des sources réfléchissantes, que rien n'échappe à nos regards), et reconstruit, fragmentaire, tout comme le miroir surplombant qui comporte différentes facettes. Quelle est la vraie facette du personnage d'Hedda ? Nous assistons à ses pulsions destructrices lorsqu'elle détruit minutieusement à coup de marteau l'ordinateur portable de Lövborg, avec les précieux fichiers de ce dernier. Notre regard curieux est tantôt celui que le visiteur porte sur un animal pris au piège dans sa cage, tantôt il se rapproche de celui du spectateur de peep-show. Cette exposition aux regards peut rappeler l'histoire de la fameuse Farnsworth House de Mies van der Rohe : pour satisfaire une femme richissime éprise de tranquillité, l'architecte avait construit au cœur d'une forêt de l'Illinois une extraordinaire maison de verre d'une seule pièce de 135m2. Cette maison s'était vite révélée invivable pour sa propriétaire qui avait le sentiment, particulièrement la nuit, d'être constamment épiée. C'est ainsi que le rêve de la maison de verre avait tourné au cauchemar…

**Du cercueil de verre au cube de glace**

De *Nora* à *Hedda Gabler* puis à *John Gabriel Borkman*, la vie semble se retirer, et les signes de mort, sinon se multiplier, du moins s'imposer durablement.

La maison de Nora comporte encore plusieurs marques de vie naturelle : le sapin en est une, le grand aquarium rempli de poissons rouges une autre. De plus, l'élément aquatique joue

un rôle important dans l'expression de la joie ou de l'inquiétude. L'aquarium est assimilable à une sorte de baromètre de l'état émotionnel du trio Rank / Nora / Torvald : Nora s'y plonge le visage (pour faire l'autruche ? pour retrouver son calme ? en une pulsion suicidaire ?) alors que son mari lui tient un discours moralisateur particulièrement dur sur les mensonges des mères qui rendent les enfants criminels. Plus tard, la jeune femme, dans un numéro frénétique censé imiter Lara Croft mais qui rappelle davantage les gesticulations d'un individu sous acide, saute dans l'aquarium, les jambes agitées de soubresauts ; et si Torvald s'y plonge de lui-même pour exprimer sa joie d'être délivré de la menace du maître chanteur, c'est sur le rebord de ce même aquarium qu'il retombe après que son épouse l'a transpercé de balles. De façon plus générale, l'association du verre et de l'eau semble d'ailleurs constituer un leitmotiv à travers les trois mises en scène : de façon minimisée et avec une petite touche humoristique à travers l'activité principale de Mme Solness, l'arrosage scrupuleux des rosiers (ce qui la pousse, dans un geste de femme maniaque, à asperger la baie vitrée de son jet d'eau) ; de façon plus symbolique avec Hedda qui regarde les longues traînées de pluie le long des parois de verre.

L'une des images finales de *Nora*, celle du cercueil de verre, fait retour dès l'ouverture de la représentation d'*Hedda Gabler,* mais à une autre échelle et sans effusion de sang : les vases remplis de fleurs et regroupés sur le sol de laque noire rappellent une pierre tombale, et la maison elle-même semble nous annoncer qu'elle se changera bel et bien en tombeau de verre pour Hedda.

Avec *John Gabriel Borkman*, l'image se décale. Débarrassé quant à lui de toute présence végétale ou animale, le « cube de glace » (telle est l'expression employée par Thomas Ostermeier et Jan Pappelbaum pour désigner le dispositif) à l'intérieur duquel se meuvent les personnages paraît hanté par les trois silhouettes noires. Celles-ci, qui se disent chacune déjà mortes, se déplacent parfois dans ce lieu cerné par le brouillard comme des figures spectrales prises dans un espace indéfinissable.

Dans la dernière scène du spectacle, le personnage éponyme, reclus huit ans durant, affirme vouloir enfin sortir pour voir le monde extérieur. Mais, ainsi qu'il a déjà été dit, Thomas Ostermeier prend le parti d'une hallucination. Tandis que Borkman, assis sur son canapé, décrit le panorama de la ville tel qu'on le découvre depuis le haut de la montagne – un paysage qui se confond vite, même dans le texte d'Ibsen, avec la cité industrielle et financière qu'il voulait construire –, un brouillard rasant envahit progressivement le plateau. Abolissant la frontière entre intérieur et extérieur, ce brouillard, similaire en quelque sorte à la tempête subie par le roi Lear, pénètre dans la pièce, annonçant aussi que la mort vient de saisir Borkman.

Le travail sur Ibsen est le seul cycle réalisé par Thomas Ostermeier. Plus que tout autre auteur, si l'on excepte Shakespeare, le théâtre de l'auteur norvégien offre la possibilité de permettre à de grands acteurs d'approfondir des personnages dotés de toute la complexité des êtres humains, et sa transposition dans le monde d'aujourd'hui exacerbe encore la résonance des questions qui s'y trouvent posées. On comprend dès lors que, lorsqu'on l'interroge à ce sujet, le metteur en scène avoue son désir de poursuivre l'exploration de cette œuvre par *Un ennemi du peuple*, *Les Piliers de la société* et *Peer Gynt*.

Cependant, les quatre productions déjà réalisées dessinent à la fois un approfondissement et un tournant. En effet, de *Nora* à *Hedda Gabler*, le rapport des personnages à l'espace se trouvait interrogé : les scénographies de Jan Pappelbaum ne cessaient de confronter l'architecture à la question du regard et de l'intime afin de demander ce qui était possible ou vivable dans la société, pour l'être humain et pour l'artiste. Avec *John Gabriel Borkman,* des

interrogations différentes sont soulevées en même temps que d'autres rapports au texte, aux personnages et à l'espace. À l'opposé de la frénésie finale de *Nora*, de sa saturation musicale et rythmique, *John Gabriel Borkman* repose sur l'abstraction et le minimalisme. Misant sur la lenteur, presque le non-jeu — Joseph Bierbichler ne compose pas un personnage, il donne à voir et à entendre une présence unique — la représentation accepte d'être envahie par la brume et d'entrer progressivement dans le silence.