

Édition avec dossier

Ibsen

Une maison de poupée



Traduction et présentation
de Régis Boyer

Dossier de Florence Fix

GF

Ibsen

Une maison de poupée

Une maison de poupée met en scène la révolte d'une femme qui prend soudain conscience d'avoir été toute sa vie soumise aux hommes de son entourage. Avec cette pièce créée en 1879, Henrik Ibsen fit un coup d'éclat: d'emblée, elle provoqua âpres discussions et éreintements, éloges dithyrambiques et exaltations en tous genres; aujourd'hui encore, de toutes les œuvres du dramaturge, c'est celle qui est la plus traduite et la plus jouée.

Critique acerbe des rapports de domination au cœur du mariage bourgeois, anticipant les questions du féminisme moderne, *Une maison de poupée* est aussi une splendide méditation sur le droit de chacun à choisir librement son destin.

Dossier

1. Une pièce féministe?
2. Dépendance, soumission et servitude
3. Une difficile libération
4. Une pièce ouverte
5. À propos des mises en scène

Traduction, présentation et chronologie de Régis Boyer
Dossier de Florence Fix

Texte intégral

En couverture:
Illustration
de Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

UNE MAISON DE POUPÉE

*La littérature scandinave
dans la même collection*

ANDERSEN, *Les Habits neufs de l'empereur et autres récits*

La Petite Sirène et autres contes

HAMSUN, *Victoria*

IBSEN, *Le Canard sauvage*

Hedda Gabler

Peer Gynt

LAGERKVIST, *Âmes masquées. La Noce*

LAXNESS, *La Cloche d'Islande*

STRINDBERG, *Au bord de la vaste mer*

Mademoiselle Julie. Le Pélican

L'Île des bienheureux. Une sorcière. Tschandala

IBSEN

UNE MAISON
DE POUPÉE

Traduction, présentation et chronologie
par Régis BOYER

Dossier
par Florence FIX

GF Flammarion

© Éditions Flammarion, 2016 ; rééd. 2022 (traduction de Régis
Boyer initialement parue aux Éditions du Porte-Glaive, 1988).
ISBN : 978-2-0802-7790-9

Présentation

IBSEN, UN CLASSIQUE DU NORD

Il se pourrait bien qu'Ibsen fût le seul véritable écrivain classique que nous ait donné le Nord. Surtout si l'on entend par classique le fait de dominer les modes, les types d'expression et les thèmes du moment pour tenter d'atteindre à une vérité universelle plus au moins indépendante des cadres spatio-temporels. Il paraît extrêmement difficile de dégager, par exemple, *Le Songe*, du Suédois Strindberg, de ses implications bien datées, psychologiques ou culturelles (au sens large), et même le Danois (Norvégien en vérité, mais il composa toute son œuvre en danois) Holberg (xviii^e siècle), que l'on surnomme volontiers « le Molière du Nord », perd beaucoup à être entendu sans les composantes bien scandinaves de son inspiration.

Mais de très grands textes comme *Rosmersholm*, *Une maison de poupée*, *La Dame de la mer* peuvent fort bien, avec les indispensables menues adaptations, traduire les élans de notre sensibilité occidentale dans l'état où elle se manifeste depuis disons trois millénaires : quelque chose, dans ces pièces, s'accorde à ce qu'il y a de plus profond en nous, en sorte que nous nous reconnaissons en ces hommes et ces femmes que l'on nous donne à voir, presque indépendamment des temps et des lieux. On va dire, par exemple, qu'*Une maison de poupée* a pu, selon le moment, passer pour une œuvre « symboliste », puis « féministe », puis « personnaliste », mais gageons qu'elle saura s'adapter aux prochains grands courants de

pensée ; la femme (Nora) qu'elle nous présente domine nos catégories trop bien situées et sans doute est-ce là la raison profonde pour laquelle toutes nos grandes actrices de théâtre rêvent de jouer un jour ce rôle. Car il est pour ainsi dire archétypique et dépasse toutes les interprétations caractérisées. Même *Peer Gynt*, dont on signalera le côté bien norvégien, bien « folklorique », finit tout de même par s'évader de ses colorations précises pour se hausser à la qualité d'un type universel – en quoi Edvard Grieg ne s'est pas trompé !

Classique, donc. En vérité, il y a quelque chose de surprenant dans cette constatation. Car enfin, il n'y a pas de théâtre norvégien avant Ibsen, et il est remarquable que cet homme ait, d'emblée, atteint de tels sommets dans l'ensemble scandinave. D'ailleurs, le génie proprement norvégien déconcerte un peu : cette culture nous a donné, que l'on sache, le plus grand peintre du Nord (Edvard Munch), son plus grand sculpteur (Vigeland), son plus grand musicien (Edvard Grieg) et, donc, probablement son plus grand écrivain avec Henrik Ibsen. Compte dûment tenu des éléments d'ordre historique qui peuvent expliquer le lent surgissement de ces cultures sur la scène européenne, éléments qui justifient qu'elles ne prennent enfin leur véritable place – après la fantastique flambée du Moyen Âge, qui est surtout une affaire islandaise, mais on n'oubliera pas que la culture islandaise est premièrement fille de la norvégienne – que vers la fin du XIX^e siècle, il est étrange que ce petit pays (il ne compte guère plus de quatre millions d'âmes aujourd'hui encore) soit responsable de talents de cette qualité. On s'est, d'ailleurs, beaucoup interrogé sur ce fait¹ : serait-ce l'opposition entre un décor physique d'une fantastique beauté et d'une sauvage grandeur, d'un côté, et le petit nombre de la population, de l'autre, qui justifierait cette sorte de silence auquel le Norvégien est comme condamné, qui lui impose cette lente rumination mentale

1. Prenez-en la mesure, notamment, dans le numéro 4 de 1993 des *Études germaniques*, consacré à « L'identité nordique ».

que dit le verbe *å gruble* (penser ou méditer comme si l'on ruminait ses idées) ; qui, donc, le condamne plus ou moins au silence... Mais s'il parvient à en sortir, cela nous vaut de splendides échappées comme celles que je viens de noter brièvement plus haut. J'entends par là qu'il existe un subtil accord entre décor et mental. Après tout, la lumière du Nord est d'une qualité ineffable, elle est susceptible de toutes les transfigurations, de toutes les magies possibles et il se pourrait bien que ce fût elle qui présidât à ces alchimies dont naissent ces génies que nous nous efforçons de cerner ici. Car il ne fait pas de doute que nous sommes ici dans l'ailleurs et l'autrement, nous autres « Latins » ou, comme on dit là-bas, « Romains ».

Mais justement, et encore une fois, Ibsen échappe en grande partie à cet « exotisme » : non qu'il ne l'assume pas, bien au contraire, notamment dans *Peer Gynt*, mais il le dépasse considérablement.

CONTEXTE ET INFLUENCES

Il fut d'abord enfant de son temps. Petit-bourgeois né de petits-bourgeois¹, il ne connut jamais la misère ou la gêne, et l'on verra qu'il n'a jamais songé à remettre en question les assises morales ou proprement sociales du milieu dont il était issu. Les valeurs de ses pères restent les siennes, ses options religieuses ont beau ne pas s'inscrire dans le droit fil de l'orthodoxie ambiante, il évolue sur un arrière-plan luthérien dans le sens puritain. Pareillement, s'il n'a pas été insensible à l'évolution des idées politiques de son temps, tant s'en faut, ce n'a jamais été un dynamiteur, et il y a quelque chose de dérisoire dans

1. Rappelons que ce volume comporte une chronologie détaillée de la vie et de l'œuvre d'Ibsen. Cette chronologie me dispense de faire, ici, une présentation en forme de toute la vie et l'œuvre. On se permettra d'y renvoyer, l'objet de la présente introduction n'étant pas du même ordre.

le fait de constater que certains de ses critiques – non norvégiens en général – l’ont pris pour un « anarchiste ». Comme nous dirions à présent, son cœur était à gauche, mais ce respectable petit-bourgeois qui se donna, un temps bref, des allures de bohème, « se rangera » – à partir de 1866 en fait, c’est-à-dire, de *Brand*, à l’âge de trente-huit ans, donc – pour devenir cet homme du monde, tout à fait correct, réservé, menant une existence exemplaire selon des horaires immuables, bref, l’Ibsen de la tradition ! Ce respectable petit-bourgeois, donc, pouvait bien admirer la révolution française de 1848, il a même pu militer peu ou prou dans le mouvement « socialiste » nouvellement fondé par Marcus Thrane, fréquentant les meetings et prenant part à certaines manifestations (on en trouvera quelques échos dans *L’Union des jeunes*), il fait penser à Goethe disant en substance qu’il préférerait une injustice à un désordre. Ce n’est évidemment pas à ce niveau que se situe son entreprise, et il paraît assez vain de vouloir proposer de son œuvre une lecture politique : la chose n’a pas manqué d’être tentée, mais les résultats sont rien moins que convaincants.

De plus, il aura été marqué par ses lectures de jeunesse. Ce garçon timide et réservé aimait son théâtre de marionnettes, il faisait volontiers des tours de prestidigitation, dessinant, peignant (nous avons gardé de lui un certain nombre de tableaux qui, pour n’avoir pas la qualité éminente des réalisations, dans le même domaine, de son émule Strindberg, ne manquent pas d’intérêt) et lisant les grands romantiques scandinaves comme le Danois Adam Oehlenschlaeger, ou celui qui marquera tout le début de son œuvre dramatique, Shakespeare, sans parler du maître à penser de tous les écrivains du Nord, notamment à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le Danois Kierkegaard : il lui reprendra son sens de la vocation, son intransigeance, son exaltation de la subjectivité (de l’individu), son culte de l’engagement et sa volonté d’authenticité, tous traits qui résument assez bien le personnage de Brand, par exemple, dans la pièce ou le poème qui portent ce titre.

Des formules comme « Rien ou tout » (*Intet eller Allt*) ou « L'esprit de compromis, c'est Satan » (*Akkordens Aand er Satan*) sortent tout droit de *Ou bien... ou bien*, du Danois. Une œuvre comme *La Comédie de l'amour* retrouve, à l'évidence, la dialectique kierkegaardienne des stades dits esthétique et éthique¹. Il aimait aussi, notons ce détail, Voltaire, certainement pour un type d'ironie que l'on fréquente très peu chez les Scandinaves et dont Ibsen n'est pas trop avare : on le rencontre dans certains passages de *Peer Gynt*, précisément (ainsi, à propos du « personnage maigre »).

Et il va sans dire que c'était un grand amateur de sagas islandaises. Il suffit d'imaginer dans quelle situation « littéraire » se trouvaient les Scandinaves cultivés vers 1850, par exemple. Leurs littératures respectives avaient connu, des siècles durant (disons du XIV^e au XIX^e précisément), une sorte d'engourdissement où les grandes œuvres, pour n'être pas absentes, étaient rares tout de même : par une manière de mouvement de repli, le trésor sans pareil du Moyen Âge islandais, eddas, poésie scaldique et surtout sagas prenait donc d'autant plus de prix.

Or les sagas dressaient, elles aussi, l'homme contre son destin. Un texte de coloration héroïque, comme *Völsunga saga*², nous montre le célèbre Sigurdr (Siegfried de la tradition allemande) pris entre deux femmes dans un affrontement tragique pour tous les trois : c'est exactement la situation du héros dans la pièce d'Ibsen, *Les Guerriers de Helgeland*, qui fut la première œuvre du Norvégien à connaître un véritable succès en son pays.

Et puis... les sagas étaient censées relever de l'âme populaire scandinave, notamment ouest-scandinave, c'est-à-dire norvégienne et islandaise. Il est vrai de dire qu'elles expriment en bonne partie une culture paysanne et qu'à cette culture, les Norvégiens sont restés

1. On peut lire là-dessus les introductions à Kierkegaard : *Œuvres*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, notamment l'Introduction générale.

2. Traduction française par R. Boyer dans *La Saga de Sigurdr ou la Parole donnée*, Éd. du Cerf, 1989.

profondément attachés jusqu'à nos jours inclusivement. Ce pays connaît à peine la grande ville dans le sens que nous lui donnons, que nous vivons ; à la moindre occasion, il s'évade pour aller explorer un fond de fjord ou d'immenses étendues de fjell (sortes de montagnes qui jouent un rôle de premier plan dans *Peer Gynt*), et il a constamment la mer, l'immense mer déployée sur plusieurs milliers de kilomètres de côtes et d'îles à sa portée, source d'aventures et d'évasions dont la meilleure expression demeure le phénomène viking (800-1050), même si la réalité de ce fait ne correspond ni à notre légende romantique ni à la leur ! Tout cela pour dire qu'il ne se peut pas qu'une inspiration norvégienne bien née ne chérisse pas la veine dite populaire, telle qu'elle s'exprime, par exemple, dans les célèbres contes avec leurs trolls. *La Fête à Solhaug*¹, *Olaf Liljekrans*, pièces de jeunesse, s'inspirent directement de ces modèles, et Ibsen ira jusqu'à solliciter une bourse de voyage pour s'en aller dans des provinces riches de « folklore » comme le Sogn, le Nordfjord ou le Sunnmøre, étudier et collationner ce trésor. Au demeurant, on ne comprendrait rien à *Peer Gynt* si l'on négligeait ce facteur. Même dans les grands chefs-d'œuvre de la maturité, qui se sont dégagés de ces incitations immédiates – je pense, par exemple, à *La Dame de la mer* –, il subsistera un fonds d'images (d'images, notons bien ce point) qui remontent tout droit à de pareilles sources : pensons aussi aux fatidiques « chevaux blancs » de *Rosmersholm*...

MORALE ET MODERNISME

Dans le Danemark voisin, un certain Georg Brandes, responsable direct du formidable mouvement de libération et de révolte qui prendra là-bas le nom de *genombrott*

1. Solhaug désigne un lieu.

(« percée » des lettres et idées modernes, pour ce temps, bien entendu), entendait réveiller son pays de la torpeur dans laquelle il avait sombré en exigeant une littérature qui traiterait de « problèmes », à l'imitation de ce qui se faisait, en matière de réalisme et de naturalisme, de critique des valeurs établies et de remise en question de la vision accréditée de l'homme, de la vie et du monde, ailleurs en Europe. Or Ibsen le dit dès sa toute première tragédie, *Catilina* (1850, il a vingt-deux ans) : il l'a écrite « sur un pied de guerre contre la petite société où il était contré par les conditions de vie et les circonstances¹ ». À propos de *Peer Gynt*, dans une lettre qu'il écrit au roi le 15 avril 1866, il précisera que sa « mission vitale » (*livsgjerning*) telle qu'il la voyait était de « réveiller le peuple et l'amener à penser grand » (*tænke stort*), chose qu'il avait faite, dans un sens positif, avec *Brand*, dont *Peer Gynt* n'est que la contre-épreuve.

En fait, ce souci ne le quittera jamais. C'est que la tâche était rude. Pour citer Maurice Gravier², il était plus qu'audacieux de violer les tabous ou de refuser les usages dans « cette Norvège refermée sur elle-même, nationaliste, romantique et bigote » que le jeune auteur connaissait depuis son enfance. Jusque-là, elle vivait, cette Norvège littéraire, dans un romantisme idéaliste tout droit sorti des écoles allemandes dont le Nord était l'élève docile ou, en matière de pensée et de religion, dans un platonisme à colorations chrétiennes bien marquées. Opposer l'idée à la réalité, l'esprit à la nature, relevait du jeu de l'esprit plus que de l'engagement sincère. Or, ce que voulait le futur auteur d'*Un ennemi de la société*, c'était rompre carrément en visière avec la *skinnmoral*, un terme bien difficile à rendre en français, disons la morale des apparences (*skinn* renvoie

1. Même si cette déclaration figure dans la préface à la deuxième édition de la pièce, en 1875 donc. L'audace du propos rend compte, sans doute, du fait qu'il avait publié son texte sous le pseudonyme de Brynjolf Bjarme.

2. Dans son *Ibsen*, 1973, p. 6.

à « peau »), tout un ensemble d'attitudes superficielles et ostentatoires que représentera exactement le personnage de Helmer, dans *Une maison de poupée* précisément. Désormais, il s'agira de dresser l'individu en face de « la majorité compacte », d'exalter le rêve d'une vie libre ou libérée contre les contraintes sociales et morales de toutes sortes, d'affirmer les droits du présent devant les spectres du passé (les « revenants »). « Esprit de vérité et esprit de liberté... voilà les soutiens de la société », s'écrie le porte-parole qui s'exprime dans la pièce ainsi intitulée.

Entendons bien, d'ailleurs, que, si Ibsen n'a pas poussé l'engagement aux limites extrêmes de son maître Kierkegaard qui y perdit la santé et la vie, il a tout de même payé de sa personne, chose à laquelle on ne prête pas assez attention, d'ordinaire. Il a, pour élaborer le meilleur de son œuvre, accepté un exil de vingt-sept ans – les meilleurs de sa vie – en Allemagne et en Italie. Nous avons beau savoir que cette attitude fut assez commune parmi les représentants scandinaves de cet intense mouvement d'émancipation¹ que fut le *gennombrott*, la valeur de sacrifice et, certainement, de souffrance qu'aura représentée, pour un patriote aussi convaincu, une si longue absence ne saurait être escamotée. Il n'entraîna assurément pas dans son caractère de jouer les héros mais, à sa mesure et sans fanfare, cette décision mérite d'être prise en compte. Et nous apprécions certainement mal la violence du véritable scandale que provoqua une pièce comme *Les Revenants*, où étaient exposés sur scène, sans ambages ni euphémismes, des sujets absolument interdits comme les maladies sexuelles réputées honteuses, l'inceste et l'euthanasie. On retrace complaisamment des thèmes, centraux, comme celui de la « double morale » qu'il faut éradiquer : l'une, pour l'homme, faite d'indulgence et de tolérance (il faut que jeunesse se passe), l'autre, pour la femme, intransigeante et sans appel. Ces vues sont devenues non seulement désuètes mais passablement ridicules à

1. Presque tous les grands noms du *gennombrott* auront suivi cet exemple, mais aucun sur un aussi long laps de temps.

nos yeux. Mais replacez-vous, s'il vous plaît, en 1880 : oser dénoncer cette dichotomie, avoir le courage de la récuser, c'était plus que scandaleux, c'était insensé. On a dit du Dr Stockmann, personnage central d'*Un ennemi du peuple*, qu'il avait des traits d'Ibsen¹ lui-même. Certes ! On est finalement en droit de se demander comment il se peut que de tels brûlots aient pu être publiés, voire joués, à l'époque. Encore que ce n'ait pas été sans peine : *Les Revenants* (1880) ont attendu longtemps avant de paraître en Norvège ; ce sont les États-Unis (Chicago, 1882) puis la Suède (Hälsingborg, 1883) qui ont d'abord accueilli la pièce. La Norvège mettra du temps à accepter cette production de l'un de ses enfants. Tous ces chefs-d'œuvre que nous voyons représentés, de nos jours, sur toutes nos scènes², dans toute l'Europe et ailleurs³, nous oublions qu'ils furent plus ou moins honnis lorsqu'ils virent le jour : ce sont l'Allemagne, l'Angleterre, la France qui ont assuré le succès de l'auteur de *Hedda Gabler* ; il est devenu célèbre en son pays par contrecoup, comme il arrive parfois, mais, sans ce prestige extrême qu'il avait acquis à l'étranger, il est bien probable qu'il aurait connu, chez lui, un temps de purgatoire considérable. Lors donc que l'on insiste sur sa valeur de révolutionnaire, il faut bien voir que ce n'est pas façon de parler : il fut vraiment à la source du modernisme non seulement norvégien mais scandinave, tout court, dans la mesure, de plus, où sa voix n'a pas atteint bien au-delà des frontières du Nord. Voyez, pour y revenir, l'étonnant retentissement d'*Une maison de poupée*, de nos jours encore. C'est le type même de l'œuvre qui dérange, sur le compte de laquelle les commentateurs s'échinent à l'envi car, même

1. Ou d'autres « dynamiteurs » norvégiens de la même époque comme Bjørnson ou Jonas Lie.

2. Rappelons, par exemple, qu'il ne se passe pas de saison théâtrale, à Paris et dans sa banlieue, sans qu'une ou plusieurs pièces d'Ibsen soient jouées, y compris à la Comédie-Française !

3. On méditera le fait, sans trop y attacher de signification politique, qu'*Une maison de poupée* a été la première pièce occidentale à être représentée à Pékin après le passage au communisme !

en nos temps de féminisme fracassant et d'émancipation de toutes les règles, on n'a toujours pas épuisé la richesse de son « message » !

THÈMES, SCHÉMAS, PERSONNAGES

Aussi vaut-il certainement la peine de nous attarder un peu sur les thèmes principaux d'une œuvre dont la marque est, d'abord, la solidité et la fidélité à elle-même. Je n'entends pas dire par là qu'elle fut monolithique et imperturbablement semblable à elle-même du commencement à la fin ; au contraire, nous allons voir qu'elle subit une évolution caractéristique. Mais on est en droit de penser qu'elle sera restée constamment fidèle à ses prémisses et que ses inflexions sont demeurés conformes à sa ligne de plus grande pente. Nous avons vu les assises kierkegaardienne, il n'est pas contestable que, sans l'auteur de *Crainte et tremblement*, je ne dis pas que cette inspiration n'aurait pas fini par prendre son essor, mais elle aurait sûrement eu peine à décoller. Et il est bien remarquable, en vérité, de constater ce fait, tant le penseur danois s'accordait à ce qu'il peut y avoir de plus profond dans toutes ces idiosyncrasies scandinaves ! Admettons que le luthéranisme à fortes colorations puritaines qui régnait sous ces latitudes et à cette époque ait fini par exaspérer les meilleurs esprits tout en édictant des règles strictes dont il s'agissait de savoir si, oui ou non, elles étaient appliquées. Convenons encore que, toujours comme Kierkegaard, les meilleurs esprits aient été scandalisés par le décalage ambiant entre principes noblement affichés et réalisations courantes (on sait que Kierkegaard terminera sa vie dans l'exécration des attitudes substituées à la véritable pratique). N'omettons pas non plus de rappeler qu'un bon esprit du Nord a toujours nourri, serait-ce à son insu, un rêve de radicalisme ou d'« absolutisme », qui nous vaut à

intervalles de ces œuvres « raides » qu'illustre si bien le titre kierkegaardien *Ou bien... ou bien*, sans moyen terme, par conséquent ! Soyons sans indulgence et notons encore que la passion du système est aussi l'un des péchés mignons de ces consciences.

En fait, il faudrait lire et méditer la plus grande de ses pièces de jeunesse, *Les Prétendants à la couronne* (1863), car, avec toutes ses imperfections et ses longueurs, elle situe exactement la perspective selon laquelle s'orientera toute la production à venir. Il est notable, du reste, que ç'ait été Ibsen lui-même qui l'ait mise en scène à Christiania. Le motif central en est, bien entendu, la vocation individuelle (*kall*) à laquelle il faut que l'individu fasse droit s'il veut, d'une part, réussir aux yeux de ses contemporains, d'autre part, s'accepter lui-même. À condition, cela va sans dire, que cette vocation serve de grands idéaux un peu ostentatoires qui s'appellent responsabilité, sens de la mission : dans une acception très cornélienne, le héros ibsénien entend demeurer fidèle jusqu'au bout à la plus haute idée qu'il s'est faite de lui-même. Et le roi Håkon, dans cette pièce, incarne exactement cette attitude. Il est celui qui sait ce que signifie être roi, il est l'élu qui nourrit « une grande idée » pour la Norvège, savoir en faire « un peuple » au-delà des dissensions provinciales, historiques ou claniques. Mais il ne nous est pas donné, dans cette œuvre, comme unique et d'une seule pièce : il a clairement été conçu par antithèse, en face de son beau-père et également prétendant à la couronne, le jarl Skule. Lequel est un être de doute et de questionnement, sans garde-fou ni assurances – et qui, donc, périra. Mais le « donc » qui vient de me venir sous la plume ne vaut que pour l'Ibsen de trente-cinq ans qui a créé ce personnage et posé cette antinomie. Son attitude changera considérablement au cours de sa vie ! N'importe ici : ce qui est essentiel, c'est que, d'emblée, Ibsen a mis en pleine lumière ce couple vocation-doute qui demeurera d'un bout à l'autre de l'œuvre tout à fait fondamental.

Le premier terme du diptyque, vocation, s'exprime en majeur, et avec la brutalité que j'ai dite, dans *Brand* ; *a contrario*, il surgit de manière un peu inopinée avec une étrange figure comme *Hedda Gabler*, dont on peut dire, en première approximation, qu'elle souffre avant tout de n'avoir pas su donner un but, un sens à sa vie. Mais prenons-y garde : le bon poète que fut aussi Ibsen, auteur de très beaux morceaux comme « Sur les hauteurs » ou de péans au héros de son cœur comme « Terje Vigen », n'était pas un naïf. Il savait bien, le personnage de Brand en est une bonne illustration, que vouloir satisfaire à sa vocation sans nuances menait à la destruction. Aussi a-t-il d'abord cherché, cherché avec insistance une voie moyenne qui atteindrait tout de même le but envisagé.

Il s'en est ouvert dans l'injouable *Empereur et Galiléen*, en ses deux longues parties, où il a ébauché une sorte d'idéal, ce « troisième empire » qui est différent de l'empire de la connaissance tout comme de celui de la Croix : « Le troisième empire est l'empire du grand secret, l'empire qui sera fondé sur l'arbre de la connaissance et sur l'arbre de la croix, ensemble, parce qu'il les hait et les aime tous les deux et parce qu'il a sa source vivante sous le jardin d'Adam et sous le Golgotha. » Appliquée comme elle l'est à Julien l'Apostat, cette réflexion ne laisse pas de désarçonner et, à des yeux cartésiens, elle pêche certainement par ambiguïté ou par un flou difficilement intelligible. La pièce est de 1873, elle marque précisément la rupture avec les œuvres de jeunesse, historiques et nationales, et laissera la place aux œuvres « sociales » et modernes qui posent les grands problèmes dont nous avons fait l'esquisse. Dans l'optique où nous sommes ici, elle représente sans doute un effort pour sortir de l'opposition vocation-doute dont nous sommes en train de parler. Il aimait dire lui-même, d'ailleurs, que c'était son « œuvre principale ». Le moins que l'on puisse dire est qu'elle ne convainc pas ; Hegel est passé par là avec toute sa systématique

et, malgré ce que l'on a dit plus haut, ce n'est pas là le climat normal de la respiration mentale d'Ibsen.

Car c'est ici que l'étude devient passionnante. Au fur et à mesure que nous progressons dans la connaissance de l'œuvre, nous voyons l'auteur abandonner peu à peu ses belles certitudes et ses mots d'ordre bruyamment claironnés. Il a d'abord été convaincu, nous le savons, que le monde entier était en quête d'une foi, d'une vocation. Ses porte-parole étaient certains d'avoir une « passion vitale » qu'il importait de traduire en actes, car là était leur vérité, il n'en est pas d'autre, leur vie était à ce prix, et comme il faut être libre pour mener un pareil procès, ils voulaient l'être, souverainement.

Seulement, l'âge et l'expérience venant, de redoutables questions se posent : est-il *possible* de vivre de la sorte ? L'air que l'on respire « sur les hauteurs » est-il tonique ou mortel ? Après tout, Brand tue son enfant, sa femme et lui-même dans cet effort démesuré. Et plus encore : de telles attitudes sont-elles souhaitables ? L'expérience prouve qu'il existe des laissés pour compte – nous dirions des marginaux – comme c'est le cas dans l'une des plus extraordinaires pièces du dramaturge, ce *Canard sauvage* sur lequel ont si stupidement ironisé les « bons » critiques d'il y a un siècle. À vouloir exposer de ronflants idéaux, tout ce que l'on gagne, c'est de provoquer le suicide d'une enfant de quatorze ans. Car... peut-on être sûr de ne jamais se tromper ? Il y a, tout au fond de cette réflexion, un manichéisme latent, qui nous vaut ces subtils jeux d'ombre et de lumière ou même, à la limite, comme dans *John Gabriel Borkman*, ces écarts entre folie et raison qui feraient penser à des réalisations de type expressionniste du genre Strindberg, mais en plus souple, plus feutré. « L'esprit de compromis, c'est Satan. » Soit ! Mais si la vie, la vie réelle, vécue au jour le jour était, presque régulièrement, un compromis ?

Et surtout... Prenons garde au véritable sens des *Revenants*. Mme Alving, affolée par la situation vraiment impossible dans laquelle la mettent ses « deux » enfants,

découvre tout soudain, par l'intermédiaire de son fils Oswald, que le bonheur est un droit de la personne humaine, qu'il faut tout faire pour sauvegarder cette prérogative essentielle. Et le bonheur humain est-il compatible avec la satisfaction de la vocation au sens où nous l'avons entendue depuis le début ?

Ainsi, au fur et à mesure qu'avance la production, nous voyons le redoutable astre mort du doute, non pas se lever car il est présent dès le début, mais prendre une importance croissante. J'ai toujours tenu que c'était cela, en définitive, et non pas les mots d'ordre trop légèrement mis en relief, qui faisait la grandeur et la profondeur de ce théâtre : cette montée angoissante d'un pessimisme dont on sent bien qu'il ne doit pas tellement sa force à la vieillesse qui vient, mais qu'il part d'une sorte de certitude intérieure que tout un pan de l'œuvre se sera efforcé de masquer. Il y a eu un temps où Ibsen dénonçait avec acharnement ce qu'il appelle le « mensonge vital » (*livsløgn*) : comprenons le mensonge dont nous nous rendons coupables chacun à l'égard de soi-même, l'opinion complaisante que nous avons de nous-mêmes, l'illusion que nous chérissons selon laquelle nous nous croyons fort, beau, bon, intelligent, etc. Peer Gynt est un parfait exemple de cette attitude. Et donc, de dénoncer avec brutalité, avec hargne, ces faux semblants, cette hypocrisie. *Un ennemi du peuple* est exemplaire à cet égard. Mais... et si nous ne pouvions nous passer de ce mensonge ? Et si cette habitude chère de nous entretenir dans de douces quoique fallacieuses chimères ou illusions était indispensable à notre existence ? Si la relativité était la loi constante de notre présence ici-bas ? Encore une fois, c'est la petite Hedvig du *Canard sauvage* qui est certainement le porte-parole le plus éloquent, à son insu, bien sûr, et *a contrario*, de ce que l'on est fondé à tenir pour un des traits les plus profonds de cette réflexion. Elle meurt des conséquences des propos inconsidérés d'une brute plus appliquée à débiter de belles mais dangereuses paroles qu'à essayer de cerner l'imprévisible, l'inexplicable chaleur de la vie.

Et, du coup, l'intérêt de cette œuvre superbe rebondit et acquiert une coloration d'un modernisme rare. Ces hommes, ces femmes qu'Ibsen aime tant se faire affronter, chacun suivant sa voie propre sur une basse continue qui n'est qu'un temps l'obédience à de grands idéaux religieux ou moraux affichés, mais qui finit toujours par déboucher sur une saine revendication des droits de la personne humaine, unique et irremplaçable dit-on en christianisme, ils laissent superbement de côté toutes les classifications datées. Je suis parti du classicisme de cet écrivain : on sent bien que le romantisme a appâté, un temps, cette inspiration, et l'on ne voit pas comment il eût pu en aller différemment. Mais il faut admirer la rapidité, en somme, avec laquelle Ibsen se dégage de toute école.

Il reste à dire le principal. Qui se lit dans l'étrange dernière scène, ambiguë s'il en fut jamais dans ce théâtre si fertile en rebondissements inattendus, de *Brand*. Lequel, avec toute sa bonne volonté, avec sa volonté forcenée, tout court, meurt en interrogeant Dieu qu'il a si bien pensé servir de toutes ses forces et de tout son dogmatisme. Et la dernière réplique que l'on entend est « Il (Dieu) est *deus caritatis* ».

Après tout, et c'est une dimension qui, je ne sais pourquoi, est assez rarement mise en avant : dans toutes ces pièces, sans exception, il y a un personnage, passif en général mais ce n'est pas obligatoire, qui aime, qui va jusqu'au bout de son amour, en toute innocence, en toute candeur, et qui rachète les autres, qui justifie la marche du monde, qui donne un sens à la, à notre vie. Prenez Nora d'*Une maison de poupée*, qui a sincèrement cru que l'acte qu'elle avait accompli, n'importe qu'il allât contre les conventions bourgeoises de la respectable morale, lui serait évidemment pardonné parce qu'il partait d'un amour total ; prenez Solveig dans *Peer Gynt* : ce « pauvre type » sera, lui aussi, sauvé parce que cet amour d'une femme qui aura veillé toute sa vie durant, attentif à sauvegarder

cela seul qui ne peut périr, dote en définitive son être de la seule dimension qui vaille ; et retenez la leçon dernière de *John Gabriel Borkman* : « Le pire péché, c'est de tuer la vie d'amour en un être humain. » À l'inverse, les véritables « maudits » de cet univers, ce sont ceux qui n'ont pas su, pas pu, pas voulu aimer dans le désintéressement et l'abnégation Hedda Gabler, Werle, Manders, tant d'autres.

Dans une certaine mesure, on dira que cette interprétation pêche peut-être par sa banalité. Depuis deux millénaires que dure notre culture judéo-chrétienne, nous savons bien que l'Amour, avec majuscule, est, en dernière analyse, la valeur souveraine responsable et de notre existence et de notre comportement. Et sans doute l'a-t-on galvaudée, réduite, elle aussi, à un vocable trouble derrière lequel il est trop facile de se réfugier. Car elle est d'une telle évidence à qui veut bien se donner la peine de regarder sans œillères. Et elle se rencontre si rarement dans toute sa lumière aux yeux de qui entend ne pas se payer de mots. En somme, c'est aussi par amour que le maître constructeur Solness gravit sa tour, dont il sait bien qu'il ne redescendra pas vivant. Le jeune Knut Hamsun, dans sa rage iconoclaste, avait tout de même bien vu cela lorsqu'il consignait les jugements à la fois cyniquement injustes et, d'aventure, cruellement pertinents sur « l'extraordinaire composition énigmatique qui commence par *Le Canard sauvage* et qui vient (il écrit en 1897) de culminer avec l'aberration extrême intitulée *La Dame de la mer* ». Il voulait probablement dire que ces personnages n'étaient pas, à ses yeux, *vrais* ! Parce que, connaissant les pistes d'inspiration que l'auteur de *Faim* suivait lui-même, il ne s'intéressait pas aux grands idéaux qui peuvent sonder nos reins et nos cœurs et dicter notre conduite, mais à l'étrange vie de l'âme¹, laquelle se joue de tous les

1. Ces vues sont exprimées avec clarté dans son célèbre article « De la vie inconsciente de l'âme », voir la traduction française de R. Boyer : *De la vie inconsciente de l'âme et autres articles*, Nantes, Joseph K., 1994.

mots d'ordre possibles pour obéir à d'obscurs diktats inscrits dans nos fibres, en quelque sorte. Et il est bien clair, il faudra y revenir, qu'Ibsen aura peiné toute sa vie à tenter de concilier les grands mots d'ordre qu'il avait assignés à sa quête dramatique et les constatations que son intuition géniale voyait bien surgir au détour de chacune de ses investigations.

C'est pourquoi il faut prendre garde à l'extrême à sa toute dernière œuvre, qu'il a lui-même intitulée « épilogue dramatique », ce *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (mais le titre exact est bien plus explicite, *Når vi døde vågner* signifie proprement : Quand nous nous réveillerons, morts ! ou Quand nous, morts/ après la mort ?/, nous nous réveillerons) où le sculpteur Rubek et son modèle Irene, à défaut d'avoir eu « l'enfant » que devait être l'immortelle statue que l'art aurait tirée de la vie :/ « Lorsque nous nous réveillerons d'entre les morts ! – Eh bien, oui, que verrons-nous, en fait ? – Nous verrons que nous n'avons jamais vécu. » / se livrent, ensemble, au geste suicidaire qui les mène dans la montagne glacée dont ils savent qu'ils ne reviendront pas. Ils n'ont pas su faire vivre la vie, ils n'ont pas su faire l'amour autrement que dans une œuvre sans chaleur ni vérité. Ils symbolisent parfaitement l'ambivalence de notre condition, à leur manière, ils redisent, mais en termes exactement désespérés, cette impossible synthèse à laquelle nous aspirons tous et qu'aura tentée toute l'œuvre d'Ibsen, de la *Comédie de l'amour* au *Petit Eyolf*. Et, dans ces conditions, il est vain de vouloir proposer une ou des clefs à cette inspiration. Elle reste ouverte à toutes les interprétations du moment, son ambiguïté souveraine ne saurait s'accommoder de caractérisations datées. Elle est de nous, de toujours et partout : en quoi, j'y reviens avec obstination, elle est tout à fait classique. C'est ce que voyait fort bien le grand critique suédois Martin Lamm lorsqu'il disait que le drame ibsénien « est la Rome du drame moderne : tous les chemins y mènent ou en partent ». Et n'est-ce

pas ce que nous lisons dans *Catilina* déjà (l'auteur a vingt-deux ans :

La vie n'est-elle pas un combat constant
entre des forces hostiles dans l'âme –
et ce combat est la vie propre de l'âme...

ÉCRITURE ET COMPOSITION

Ces quelques vues théoriques, pour indispensables qu'elles soient, d'évidence, ne doivent pas masquer, cependant, l'importance de la part disons technique de ce théâtre. Avançons un autre truisme : le drame ibsénien, c'est d'abord une maîtrise achevée de la composition et aussi de ce que nous appelons aujourd'hui la scénographie. Ibsen fut metteur en scène quelques années de sa vie, tout au début de sa carrière, et il suffit de lire les indications qu'il donne sur la façon de monter ses pièces, l'organisation du décor, les jeux de scène, la tenue des personnages, etc., pour se convaincre de la qualité de cette part de son génie. Un simple détail : les précisions qu'il donne, généralement dès la première scène de ses drames, sur l'agencement de la scène, la disposition des meubles, l'économie des éclairages, prouvent qu'il apportait la plus grande attention à cet aspect de son art. Il lui arrive de s'exprimer avec grande rigueur sur la manière dont il entend que tel rôle soit joué. Ainsi à propos de Hjalmar Ekdal, dans *Le Canard sauvage* : « Il ne faut pas jouer ce rôle avec quelque chose de parodique dans l'expression, il ne doit pas y avoir trace, chez l'acteur, de la conscience que, dans ses déclarations, il y aurait quoi que ce fût de nuance comique. Il a dans la voix quelque chose qui vous conquiert le cœur, dit Relling, et il faut s'y tenir avant tout. Sa sensibilité est honnête, sa mélancolie, belle dans sa forme ; pas le moindre soupçon d'affectation. »

Sur le fond même du genre qu'aura illustré à peu près exclusivement Ibsen¹, le théâtre donc, il aura été marqué, très tôt, par un essai de l'Allemand Hermann Hettner, *Das moderne Drama* (1852) : il y était dit que le drame historique ne devait être qu'un prétexte à l'exposition de conflits psychologiques indépendants du temps et du lieu, précepte qu'il mettra en application dans tous ses essais de jeunesse ; et lorsqu'il décidera de passer aux pièces « en complet-veston » et aux incidences sociales, voire politiques, il restera fidèle au principe dont j'ai souligné plusieurs fois maintenant la valeur classique. Le fait, s'il faut y revenir, est méritoire : il est, finalement, plus difficile de dégager des composantes spatio-temporelles précises qui les définissent de prime abord, ces petits drames bourgeois et bien norvégiens que sont, par exemple, *Les Revenants* ou *Un ennemi du peuple*, sans parler du *Canard sauvage*, dont le symbole porteur (le canard en question) s'entend assez difficilement en dehors de la culture qui l'a suscité ! Et même *Peer Gynt*, dont il serait vain de vouloir négliger les éléments strictement norvégiens, ne peut s'entendre sans une connaissance au moins élémentaire de tout l'appareil, que nous dirions folklorique, qui imprègne la pièce. Et pourtant, ces caractéristiques si bien situées, si nettement datées n'empêchent nullement le metteur en scène d'aujourd'hui de proposer des visions d'ordre universel ! Allons plus loin encore : *Une maison de poupée* peut

1. Mais on n'oubliera pas qu'il a composé bon nombre de poèmes dont certains peuvent servir à l'intelligence de l'œuvre. Edvard Grieg en a mis quelques-uns en musique, notamment « Un cygne ». Toutefois, après la publication du recueil de ses *Poèmes (Digte)* en 1871, il cessera tout à fait de sacrifier à ce genre – encore que certaines de ses pièces, comme *Peer Gynt*, fassent volontiers accueil à des compositions poétiques –, sans doute parce qu'il entendait ne plus se consacrer désormais qu'au théâtre. Pareillement, il a envisagé, à un moment de sa vie, en 1880, de rédiger son autobiographie : il y a renoncé également. Et l'on a déjà noté que ce fut aussi un peintre de qualité : on lui connaît une bonne soixantaine de tableaux ou de décors qu'il a dessinés lui-même.

paraître poser en force des thèmes tout à fait inscrits dans la problématique de l'Europe de la fin du XIX^e siècle (féminisme, émancipation de la femme notamment) dont il paraîtrait malaisé de se dégager : tel est pourtant bien le cas, comme on l'a déjà donné à entendre. Je ne cherche pas à faire valoir, par là, le rôle primordial qu'aurait joué l'essai de Hermann Hettner, tant il est clair que ses vues recoupaient les intuitions profondes ou les aspirations inaliénables d'Ibsen. Disons simplement qu'il y a eu là, comme il arrive souvent, une rencontre heureuse.

Ajoutons ceci encore : on oublie, de nos jours, que le grand maître de l'époque, en fait d'écriture théâtrale, fut le Français Eugène Scribe avec sa fameuse « pièce bien faite » bâtie autour du « triangle » formé de l'homme, de sa femme et d'un troisième personnage qui est tantôt l'amant de la femme, tantôt la maîtresse de l'homme. Sur ce fond, toutes les combinaisons sont possibles, le spectateur n'attendant pas tellement une résolution originale du conflit qu'une habile présentation de l'intrigue à partir de ce schème directeur. Des auteurs comme Émile Augier ou Alexandre Dumas fils avaient assuré, en France, une fortune à ce mode d'écriture. Or, dès *Dame Inger d'Østråt* (1855), qui fut le premier grand succès d'Ibsen, tous les éléments sont en place pour donner ces petites merveilles de mécanique comparables aux mouvements d'horlogerie que sont à peu près tous les drames ibséliens¹ : sur le strict plan de l'agencement, c'est-à-dire de l'organisation en actes, scènes et plans, de la succession des péripéties, des « coups de théâtre » et de la structure profonde qui sous-tend la progression de l'intrigue, on ne saurait trop admirer, par exemple, *Une maison de poupée*, dont il est juste de dire que, dès les toutes premières scènes, tous les

1. On fera une exception, bien entendu, pour *Empereur et Galilée*, voire *Brand* ou *Peer Gynt*, qui n'étaient pas écrits pour être représentés (c'étaient, de l'aveu de l'auteur lui-même, des *lesedrama*, des drames destinés d'abord à être lus, ce qui ne préjuge pas de leur possible adaptation pour la scène), et pour *Un ennemi du peuple*, qui est la seule de ces pièces à manifester quelque faiblesse sur le plan de la facture.

éléments sont en place pour orienter l'évolution à venir ; les apparitions des divers personnages, par couples avec, presque toujours, un isolé (ici le Dr Rank) qui catalyse en quelque sorte les évolutions des autres, sont d'une admirable perfection. De même, Ibsen obéit docilement, en règle générale, aux lois d'unité de temps et de lieu – autres traits classiques ! Et l'action elle-même est presque toujours si dépouillée, de type tellement linéaire que l'on pourrait résumer chaque pièce en quelques phrases, à partir d'un argument central qui est posé, puis détaillé, puis coloré selon ses incidences essentielles pour déboucher logiquement sur un dénouement prévisible à longue distance. C'était la première fois qu'en Norvège on proposait ainsi un drame en prose se déroulant dans un milieu contemporain. De plus, chaque personnage a son style propre, ses tics d'expression, sa syntaxe personnelle et jusqu'à son vêtement qui n'est jamais indifférent. La virtuosité avec laquelle l'auteur se joue des difficultés qu'il accumule volontairement est tout à fait admirable : ainsi, *Le Canard sauvage* – qui, c'est une exception, ne se déroule pas dans un milieu bourgeois aisé – pousse le réalisme à des limites. Le subtil dosage de tragique et de comique (le personnage du vieil Ekdal) désarçonnait la critique, mais l'on voit bien qu'il est nécessaire si l'on veut garder à l'ensemble un minimum de vraisemblance. Et il y a un fond de tendresse, finalement assez rare dans ce théâtre, dans la présentation de Hedvig (tout comme dans celle de Nora).

On peut s'attarder un instant. Il y a beau temps que l'on a fait valoir la technique, tout à fait neuve pour l'époque, de ce qu'Edvard Beyer¹ appelle « la rétrospective analytique ». De quoi s'agit-il ? Lorsque se lève le rideau, tout paraît normal, nous sommes confrontés à des situations que nous connaissons tous, les personnages paraissent équilibrés, ils n'ont, semble-t-il, pas de problèmes graves à résoudre. Puis on découvre, progressivement, par touches rapides, qu'un événement décisif

1. Dans son *Henrik Ibsen* qui, sous sa forme ramassée, demeure l'une des études les plus pertinentes qui aient jamais été menées sur le sujet.

s'est produit dans le cours de leurs destinées, qui peut être tout proche ou, au contraire, très lointain : Nora a fait un faux un jour, la famille du consul Alving souffre de tares inavouables (il y a, en termes norvégiens, « un cadavre dans la cargaison »), Ellida (la dame de la mer) a aimé un jour le beau marin qui revient hanter sa maison, etc. Ce sont là les véritables « revenants » qui resurgissent à point nommé. Le spectateur mesure peu à peu leur importance, leur gravité fatale, il juge de mieux en mieux les terribles conséquences qui s'ensuivront, il voit se dessiner sous ses yeux, d'abord en filigrane puis de plus en plus clairement, les contours de la tragédie qui débouchera sur la catastrophe. Le tout sans emphase ni démesure, avec une logique interne d'une rigoureuse nécessité, dans une économie de moyens réellement étonnante. En sorte que, lorsque la dernière réplique est tombée, on sent bien qu'il ne se pouvait pas, *ab ovo*, que le dénouement fût différent. C'est donc à une manière de re-connaissance que nous sommes conviés, et le coup de pistolet de Hedda Gabler, qui est la dernière chose que nous entendions avant la phrase atterrée du machiavélique Brack pris au piège infernal de ses machinations (« Mais miséricorde... On ne fait pas des choses pareilles ! »), est non seulement attendu mais nécessaire. Voilà également pourquoi on chercherait vainement des épisodes adventices ou inutiles dans ce théâtre : tout est étudié avec un soin extrême, ce dont nous convainc d'abondance un examen des nombreuses variantes que nous livre la tradition manuscrite, on pense à ces puzzles dont il est impossible de retirer une pièce sans provoquer l'effondrement de l'ensemble.

Théâtre de la rigueur s'il en fut jamais : l'action prime tout, tout lui est sacrifié, les états d'âme sont absents, nous ne sommes gratifiés que de l'essentiel indispensable. Aussi faut-il prêter une oreille fort attentive à l'art du dialogue : pas un mot superflu, rien qui pèse ou qui pose : on pourrait parler, en termes chers à Nathalie Sarraute, de « sous-conversation », les propos échangés

n'étant visiblement que l'écume d'une vaste mer que nous ne faisons qu'entrevoir.

Une fantastique lumière règne sur cette œuvre. Une véritable lumière du Nord, dont les pouvoirs de transfiguration, de dédoublement, d'irréelle lucidité sont ici pleinement pris en compte. Nous ne sommes pas tenus d'aller à des morceaux de bravoure, en ce domaine, comme *Brand* où tout est blanc, ou *Rosmersholm* dominé par la grisaille. Il y a une exigence absolument impérieuse au fond de cette inspiration. Il lui arrive de coïncider avec les idées et les sentiments, notamment dans les œuvres de jeunesse, et si le terme puritanisme m'est déjà venu sous la plume, ce n'est pas nécessairement dans son acception strictement religieuse ou éthique. Une sorte de rage de pureté anime toutes ces pièces, sans exception : elle n'est jamais mieux dite que dans *Une maison de poupée*, jamais plus forcenément que dans *Brand* (et l'on n'oubliera pas la contre-épreuve de cette dernière pièce, *Peer Gynt*, donc, ou l'équivalent politique de celui-ci, le Stensgaard de *L'Union des jeunes*, qui ne démentent pas cette affirmation). Peut-être, à la limite, ce pessimisme, ce doute dévastateur dont nous avons parlé tiennent-ils à la conscience cruelle d'une incapacité incontournable à atteindre l'essence de cette quête. Après tout, le « personnage » principal des *Revenants* est le soleil, tout simplement, c'est lui le dernier nommé dans la pièce, et nous savons bien qu'il ne se peut regarder en face ! Or nous sommes fondés à dire que, dans son « honnêteté » (*redelighet*, encore un terme fondamental pour qui s'essaie à pénétrer ces mentalités scandinaves), les beaux esprits diront peut-être sa naïveté, Ibsen a réellement essayé d'atteler son char à cette étoile. Qu'il n'y ait pas, sur le fond, réussi, cela saurait-il étonner ? Mais qu'il soit allé si loin dans cette entreprise, qui l'en accusera ? Œuvre grave, œuvre austère, soit ! Pour le « Latin » qui lira ces lignes, œuvre excessive, d'aventure... Dira-t-on, tout de même, que ces préoccupations soient étrangères à tout être humain qui entend ne pas se refuser à ces interrogations cruciales, gênantes, mais inéluctables ?

Et nous venons de voir luire le soleil... Cela me met en état d'essayer de liquider, sur le fond, une ancienne querelle portant sur ce théâtre. Étant donné les dates auxquelles il a vu le jour, on n'a pas manqué d'en faire une œuvre symboliste¹. Ce qui ne laisse pas de surprendre puisque, en même temps, on voulait y voir l'expression même d'un réalisme critique (social ou politique, voire idéologique) appliqué à ne pas ruser avec les grands problèmes courants de l'heure, à telle enseigne qu'une pièce comme *Un ennemi du peuple* trouve aujourd'hui une actualité inattendue puisqu'en somme l'argument revient à une lutte contre la pollution due au machinisme moderne. Mais, en vérité, il est bien difficile de réduire ces drames à des essais français fin de siècle !

En réalité, il paraît clair qu'Ibsen a voulu parler de son temps en termes accessibles à tous, selon des références que nous ne saurions désavouer. Et trêve de psychologie des profondeurs ! Je vois mal comment faire de *Hedda Gabler* un drame symboliste. En revanche, et comme, nous le savons, Ibsen entendait être également poète, et le fut expressément un certain temps de sa vie – dans la mesure où il n'est pas toujours demeuré fidèle à certains impératifs que dicte une vision du monde attachée à voir au-delà des apparences –, en sorte qu'il ne peut pas ne pas avoir été fasciné par des images, des rythmes souverains, des associations d'idées et de sentiments qui ne relèvent pas du réalisme plat. Mais ce n'est pas selon les canons de l'esthétique symboliste qu'il s'est exprimé. Le complet-veston, la robe d'intérieur, le piano droit supportant les portraits de famille, tout un fatras de traites, de chèques, de factures, d'assurances-vie, n'ont que faire des mots d'ordre de M. Moréas. En revanche, ce théâtre est tout plein de symboles, mais ils n'existent pas en soi, ils sont chargés de tirer à eux la réalité sordide, ils la dotent de la profondeur et de la chaleur qui lui manquent. Symboliste, non. Symbolique, sans aucun doute ! Et la

1. Rappelons que le Manifeste de cette école date de 1886.