

Joseph Danan

## Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen

**P**ARTONS d'un truisme : la crise du drame, étymologiquement, c'est la crise de l'action. Les pièces d'Ibsen, comme celles de Tchekhov, sont des terrains privilégiés pour cette observation (1) : on y voit l'action au sens traditionnel se déliter et laisser place à quelque chose d'autre. Le théâtre d'Ibsen, et c'est de lui qu'il va s'agir ici, n'est pas le «théâtre statique» de Maeterlinck. Même si l'un et l'autre s'intéressent aux «mouvements de l'âme», leurs dramaturgies sont à l'opposé l'une de l'autre : ces mouvements sont totalement intériorisés chez Maeterlinck, d'où la nécessité - ou le choix - du «statisme», qui ouvre un courant dont l'aboutissement se trouvera dans les dernières pièces de Beckett; chez Ibsen, en revanche, le mouvement n'est pas nié : au contraire, même si ses dernières pièces frôlent parfois l'immobilité, même s'il y a du «ralenti». L'hypothèse que je voudrais avancer, c'est que, dans sa dernière pièce, véritable art poétique pour un théâtre du XXème siècle (pour un des théâtres du XXème siècle), *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (écrite en 1899 et créée en janvier 1900), c'est bien le mouvement (ou les mouvements) qui est (qui sont) la forme nouvelle de l'action.

Il me semble que la mise en crise de l'action, qui est un fait, une donnée dont les effets seront perceptibles tout au long du XXème siècle, aboutit soit à son intériorisation (Maeterlinck) (2); soit à son émiettement en micro-actions venant remplacer une «action d'ensemble» (3) dès lors absente ou spectrale et dont la forme classique était la charpente fortement

---

Joseph Danan

Maître de conférences à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle dont il est actuellement co-directeur ainsi que rédacteur en chef de la publication *Registres*. Il a publié un essai, *Le Théâtre de la pensée* (Rouen, Médiannes, 1995), et en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre* (Paris, Dunod, 1997). Il a écrit une dizaine de pièces, parmi lesquelles *La Nuit même* et *L'Enfance de Mickey*

(mises en scène par Alain Bézu en 1987 et 1998), *L'Éveil des ténèbres* (mise en scène par Jacques Kraemer en 1993), *Passage des lys* (présentée à Théâtre Ouvert en 1994 à l'issue d'un chantier dirigé par Philippe Minyana), et collabore régulièrement avec le Théâtre des 2 Rives, Centre de Création Dramatique de Haute-Normandie. Il est également romancier (*Allégeance*, Gallimard, 1992; *Avant que la mort te ravisse*, L. Mauguin, 1997).

structurée de l'intrigue, aujourd'hui défunte; soit encore à son annulation (ce seront les formes résolument non dramatiques de ce siècle).

Il me semble que le quatrième cas de figure que j'invoque à propos d'Ibsen, le mouvement comme forme moderne de l'action, traverse les trois autres, et peut-être en crée la possibilité : mouvement intérieur que le théâtre rend visible, extériorise par ses moyens propres; micro-mouvements; et enfin, pour le troisième cas de figure, mouvement remplaçant l'action, en tenant lieu, pur mouvement scénique, dont la chorégraphie des premiers spectacles de Robert Wilson serait le modèle achevé - on n'est plus dans le drame et pourtant pas en dehors du théâtre, un théâtre qui tend vers la danse ou vers une cinétique de la scène dont on sait à quel point elle a été opérante pour les metteurs en scène depuis Craig et Meyerhold.

Si je m'en tiens maintenant à Ibsen et à l'écriture dramatique, c'est donc sans oublier qu'au XXème siècle celle-ci ne se peut saisir dans une problématique coupée de celles concernant la mise en scène, à laquelle la lie au contraire une dialectique essentielle tissée d'influences (de la mise en scène sur l'écriture) et de défis (de l'écriture à la mise en scène).

### De l'arrêt du mouvement («Le Canard sauvage»)...

Pour saisir la genèse de ce qui aboutira à cette épure qu'est la dernière œuvre d'Ibsen, je prendrai appui sur une pièce antérieure, *Le Canard sauvage*, écrite en 1884, où ce qui reste du «drame bourgeois» et de certaines de ses conventions scéniques se trouve travaillé de l'intérieur par un motif qui est celui de la photographie. On est plutôt dans l'arrêt du mouvement. Comme si Ibsen créait une suspension... du temps, du mouvement, devant ce qu'il ne sait pas encore réaliser ni même nommer. Après tout, les inventeurs du cinéma ne s'y sont pas pris autrement, qui ont dû arrêter le mouvement pour pouvoir le reproduire.

Or, la photographie est au cœur du *Canard sauvage*, et pas seulement parce qu'un des personnages principaux, Hjalmar, chez qui se déroulent les actes II à V, est photographe. Que la photographie ait une dimension symbolique dans l'œuvre est trop évident pour que je m'y attarde. Je noterai seulement pour mémoire que, mise en regard de l'enfant qui perd la vue, elle est ce qui garde la lumière (4); et que, mise en regard de l'enfant qui perdra la vie, elle est ce qui fixe le temps (5). Plus profondément, face à l'aveuglement de Hjalmar, elle est *révélation*, selon une symbolique souvent exploitée depuis. Plus que sur ce réseau thématique très chargé de sens qui structure le texte, je voudrais m'attarder sur ce qui est davantage en rapport avec l'histoire des formes. Si la pièce commence entre quatre murs (c'est-à-dire trois), dans le cabinet de travail du négociant Werle où se déroule très bourgeoisement l'acte I, elle se poursuit, donc, dans l'atelier du photographe Hjalmar, où il vit avec sa famille. Apparemment, ce lieu

comprend bien lui aussi quatre murs (trois), entre lesquels sont enfermés les personnages (6). Or, ce lieu, cet intérieur obscur, est truqué. Il est muni d'un obturateur qui met le regard en contact avec le monde extérieur :

«Ekdal et Hjalmar se sont dirigés vers le fond; ils écartent chacun un battant de la porte coulissante (...) Par l'ouverture de la porte, on aperçoit un immense grenier de forme irrégulière, avec de nombreux recoins et deux ou trois conduits de cheminée. Par les lucarnes du toit, la lune éclaire des parties de la vaste pièce; le reste est plongé dans une obscurité profonde.» (7)

C'est là qu'est véritablement la chambre obscure, l'«appareil» magique qui fait communiquer avec le monde (encore au-delà). Surprenante «réserve d'espace» pour reprendre la formule que Jacques Scherer utilise pour décrire la scène baroque (8), cette réserve que le classicisme ira jusqu'à occulter pour clore la scène sur elle-même. *Réserve* animalière également : on y trouve des poules, des pigeons, des lapins, et un canard sauvage - mais domestiqué, enfermé, arrêté, au sens où la photographie arrête le mouvement de la vie, changeant l'objet vivant, soustrait à la nature, en signe. Ce canard changé en signe, du coup, n'est pas si arrêté qu'il en avait l'air... C'est même ce qui dérouta beaucoup les contemporains d'Ibsen (9) : ce signifiant volant - ou volatil(e) - aux allures, avant la lettre, de mouette tchékhovienne (10).

Il va y avoir une deuxième trouée sur cet arrière-monde de la scène qui est tout simplement le monde. Ce sera à l'acte III, autant dire au cœur de la pièce :

«Hjalmar et Ekdal écartent chacun un battant de la porte coulissante. Le soleil du matin entre par les lucarnes du toit; quelques pigeons volent par-ci par-là, d'autres roucoulent sur les échafaudages; de temps en temps les poules caquettent au fond du grenier.» (11)

On a été préparé par la première apparition, pourtant l'effet est celui d'un surgissement. Parce qu'il y a la lumière. Et parce qu'il y a le mouvement. Ce n'est plus la photographie, c'est le cinéma. Car comment faire voler des pigeons sur la scène (fût-elle à l'arrière de la scène) d'un théâtre ? Ce surgissement, c'est bien celui du monde extérieur, cet anti-théâtre qui travaille le théâtre d'Ibsen comme un rêve de cinéma précédant le cinéma même. Déjà, dans *Un ennemi du peuple*, juste avant *Le Canard sauvage*, il y a l'acte IV, celui de la réunion publique, si justement traité par Claude Stratz, dans sa mise en scène (12), comme surgissement du réel, dans sa double forme : son irruption dans le hall du théâtre et sa médiatisation par la vidéo.

Ce surgissement, nous dit Ibsen, comme s'il était effrayé de sa propre audace, il faut s'en protéger (sinon les poules et les pigeons déferleraient, envahiraient la scène et la salle). Aussitôt l'espace ouvert, on le referme mais sans le clore tout à fait :

«Il tire sur le cordon; à l'intérieur, un rideau descend. La partie inférieure est constituée d'une bande de vieille toile cirée; le haut d'un morceau de filet de pêche. De la sorte, le sol du grenier n'est plus visible.» (13)

Qu'est-ce que ce rideau, hybride de toile et de filet, donc pas tout à fait rideau, véritable «formation de compromis» ? Un peu un écran. Un écran opaque, comme l'écran de cinéma, dont la moitié supérieure laisse entrevoir ce qu'il pourrait être d'autre, non plus un écran qui cache mais un écran qui montre. «Invention» de Hjalmar, comme il le dit au moment où il le remontera (14). Hjalmar, avec ce rideau instaurant une autre scène, a inventé le cinéma.

Pour l'instant, bien sûr, le cinéma n'existe pas encore et l'écran, dans son étrange hybridation, est un monstre, qui cache plus qu'il ne montre et ne prend pas encore le monde dans ses filets. La didascalie qui le décrit (15) est ambiguë mais la suite de la scène semble bien manifester que l'écran a avant tout fonction de séparer et d'occulter, ne laissant voir sans doute que le haut du grenier : la fenêtre ouverte sur le monde est reléguée au fond de la scène, encore plus loin. Le cinéma est là et n'est pas là. Présent comme un appel vers ce qui n'existe pas encore. Le dispositif ibsénien évoque celui de *L'Illusion comique* mais c'est un dispositif en attente, bloqué sur une vision fugitive aussitôt refermée comme, à l'acte I de *L'Illusion*, l'apparition des habits de comédiens. La vision complète sera pour plus tard, lorsque le cinéma aura été inventé pour de bon et pas par ce raté de Hjalmar. Ce sera par exemple *La Règle du jeu* de Renoir où le cinéma ne mime le théâtre (dans le château) que pour déployer ses pouvoirs (en intérieur comme en extérieur - que l'on pense à la séquence de la partie de chasse, métaphore du cinéma lui-même, dans laquelle aucune chance n'est laissée aux canards sauvages).

... à la mise en mouvement de la scène («Quand nous nous réveillerons d'entre les morts»)

Reste que cet appel vers la captation du mouvement réel, Ibsen va tout de même tenter d'y répondre avec les moyens du théâtre - et par l'écriture, une écriture comme en attente de ses metteurs en scène - dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.

Pour le dire un peu sommairement, si le drame bourgeois c'est le salon bourgeois, toute tentative de sortir du salon pour gagner l'extérieur peut être comprise comme un pas en direction du monde réel (ce monde entraperçu par la lucarne dans *Le Canard sauvage*). Cette problématique, nous l'avons déjà laissé entendre, travaille le théâtre d'Ibsen (16).

Or, les trois actes de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* se déroulent en extérieur. Ce n'est pas le monde socialisé, traversé de tensions, qu'Ibsen a su, dans d'autres pièces, mettre sur le théâtre, c'est même tout le contraire : le monde naturel, un monde épuré du social, mais qui nous

intéresse ici comme métaphore du monde, si l'on veut, comme lieu du mouvement réel, dont celui de la nature (le vent dans les arbres, la neige qui tombe, le déplacement du soleil et des ombres) est le modèle ou l'archétype; ce mouvement que le cinéma captera - et on sait à quel point, à des moments clés de son histoire, fut décisive pour lui (le cinéma) la question des extérieurs réels (voir encore Renoir et, avant lui, les films d'Antoine).

Soyons juste, l'acte I de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* reconstitue en plein air le salon bourgeois : Rubek et Maja viennent de finir leur petit déjeuner et boivent, comme c'est l'usage, du champagne. Mais ce lieu et ce temps, loin d'être confinés, se trouvent ouverts à d'autres lieux et d'autres temps, travaillés par des mouvements qui ne font d'abord que traverser les paroles des personnages. Il est question de voyages, passés et à venir (17), d'une montée au sommet d'une haute montagne (18) - l'image est reprise et variée dans cet acte I; notons-le dès maintenant, elle s'actualisera par la suite (19) et fournira (au prix d'une série de transformations) la structure des actes II et III, comme si répliques et actions scéniques composaient un continuum muni d'un système complexe d'aiguillages permettant le passage des unes aux autres. Il y a un moment, dans l'acte I, où l'aiguillage est actionné, où ce jeu de mouvements spatio-temporels cesse d'être purement verbal et donne lieu à une inscription scénique. Rubek a aperçu un fantôme la nuit précédente. Il ne sait pas à quel point cette apparition, qui a tous les traits du fantôme («une forme blanche entre les arbres», indistincte, «j'ai vu quelque chose de blanc», dit-il (20)), mérite d'être appelée fantôme. Or, à peine cette apparition a-t-elle été évoquée, voici que, se substituant à l'explication que l'inspecteur des bains s'apprête à donner, elle se produit - dans une suspension de la parole («Chut !», dit l'Inspecteur) et comme une suspension du temps :

«Une dame de taille élancée, vêtue de cachemire blanc et suivie d'une diaconesse en noir, portant au cou une croix d'argent, apparaît au coin de l'hôtel et traverse le parc en direction du pavillon. Son visage est pâle et ses traits comme figés; derrière ses paupières baissées, ses yeux semblent éteints. Sa robe tombe en plis réguliers jusqu'aux talons, épousant son corps. Un grand châle de crêpe blanc recouvre sa tête, ses épaules, sa poitrine et ses bras. Elle tient les bras croisés sur sa poitrine. Son maintien et sa démarche sont raides et mesurés.» (21)

Ce n'est pas seulement l'image de la nuit précédente qui se réalise (au travers de cette sculpture animée), c'est, comme la suite le dira, le passé de Rubek qui ressurgit, comme si le mouvement scénique figurait, par le truchement de sa spatialisation obligée, le déplacement, pour emprunter l'image à Deleuze (22), de nappes temporelles, leurs glissements les unes contre les autres.

Cela aurait pu se produire en intérieur (cela se produit, d'une certaine manière, avec le retour d'Ella Rentheim à l'acte II de *John Gabriel Borkman* (23)). Mais ce que l'extérieur autorise, c'est le déploiement du mouvement (dans l'espace donc dans le temps), et un jeu plus poussé avec des plans différents. Peut-être cette question n'est-elle pas déterminante.

Ce qui l'est, en revanche, c'est que, dès lors, la «thématique» donnée là avec une force hallucinatoire ne va plus quitter l'œuvre, la structurant tout entière. Cette thématique, c'est celle de la confusion des temps, qui englobe non seulement le présent et le passé mais aussi la vie et l'au-delà de la vie : bien plus qu'une thématique, c'est la structure spatio-temporelle de la pièce, et le principe de son mouvement. «Je suis dans l'au-delà», dira Irène lors de son premier dialogue avec Rubek (24) et, dès lors, lui comme elle ne vont cesser de dire qu'ils vont ressusciter (comme le dit le titre) mais aussi qu'ils ont ressuscité ou qu'ils ne parviennent pas à le faire, comme si logique et chronologie s'effaçaient devant un jeu de variations elles-mêmes structurées par cette confusion des temps, de la vie et de la mort, travaillées par un motif qui ne peut plus que se répéter :

- «peu à peu, je commence à ressusciter d'entre les morts», dit Irène à l'acte I (25).

- «Maintenant que tu es là -», dit Rubek à l'acte II, et Irène poursuit : «Ressuscitée». Mais juste après, à la question de Rubek : «Où as-tu été toute la journée, Irène ?», elle répond : «Loin, loin, dans les vastes terres de la mort» (26), comme si vie et mort étaient des territoires contigus, coexistant dans un même espace-temps, ou encore comme si le passage (réversible) ne cessait de s'accomplir.

- «Maintenant nous pouvons nous asseoir et parler ensemble, comme autrefois - quand nous étions vivants», dit Irène à la page suivante, et trois répliques plus bas : «Maintenant je suis revenue à toi depuis les royaumes lointains».

- «Vivons une seule fois la vie jusqu'au bout, morts que nous sommes, avant de regagner nos tombes», dira Rubek à l'acte III (27).

De cette indécision entre la vie et la mort, la métaphore dans la pièce, bien sûr, est la sculpture, qui occupe ici la place de la photographie dans *Le Canard sauvage*. Métaphore d'autant plus limpide que le grand œuvre de Rubek, celui pour lequel Irène lui a fait don de sa jeunesse et de sa vie, c'est *Le Jour de la Résurrection*. Cette indécision, Ibsen la porte à son comble dans la pièce : comme si, entre vie et mort, il ne pouvait plus s'agir d'une opposition tranchée. Ainsi, Rubek sculpe-t-il la matière inerte pour lui donner l'apparence de la vie et Ulfheim, dans son corps à corps avec l'ours, sculpe-t-il la matière vivante pour la faire passer à trépas (28). Ainsi, et de manière plus troublante encore, Irène «morte» a-t-elle offert aux regards son corps nu comme une sculpture vivante... (29).

## Une pièce de l'âge du cinéma

De cette confusion, le cinéma aussi aurait pu être la métaphore. Il en est objectivement l'emblème. Certes, le théâtre, on le sait, se plaît à convoquer les morts (30), mais les morts, au théâtre, sont joués par des vivants - alors qu'au cinéma les vivants finissent tôt ou tard par être joués par des morts. *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* est une pièce de l'âge du cinéma, du cinéma qui capture le mouvement pour le restituer indéfiniment et qui, donnant ainsi l'illusion de la vie, rend aussi mince

qu'une pellicule, ou qu'un écran, la fragile limite qui sépare la vie de ce qui n'est pas elle - au point qu'un jour on ne saura plus très bien si c'est le cinéma qui imite la vie ou la vie le cinéma. Ce jour, bien sûr, est arrivé. Le roman d'Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel* (31), nous l'a annoncé, il y a près d'un demi-siècle, sur le mode allégorique; et Deleuze lorsqu'il nous dit que «le monde est devenu un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus» (32). Qu'en dire aujourd'hui que le cinéma lui-même s'est dilué dans la généralisation des écrans et des images ? Je me suis peut-être un peu éloigné d'Ibsen et du théâtre. J'y reviens une dernière fois.

Toute la fin de la pièce est un déploiement de mouvements montants et descendants qui se croisent jusqu'au grand mouvement final :

«Les nuages s'épaississent, enveloppant le paysage. Rubek et Irène, la main dans la main, escaladent le glacier à droite, disparaissant bientôt dans le brouillard. De violentes rafales de vent cinglent les airs. (...)

On entend soudain comme un bruit de tonnerre venant du glacier. Des morceaux s'en détachent et dévalent la pente à une allure vertigineuse. On aperçoit les corps de Rubek et d'Irène, entraînés et bientôt ensevelis par les masses de neige.» (33)

La catastrophe ici est celle de tout l'espace scénique, du théâtre tout entier. Bel acte de naissance du théâtre moderne à l'aube du XXème siècle ! Car il me semble qu'au-delà d'une représentation impossible (autrement qu'au cinéma), ce qui s'ouvre là c'est une troisième voie, entre un théâtre de parole d'inspiration symboliste et un théâtre d'image : quelque chose comme un théâtre du mouvement, se déployant à la lisière de la représentation (à la limite du représentable : de ces corps qui tombent, Ibsen dit qu'on les «aperçoit» (34)), dans un espace qui est celui du continuum évoqué plus haut et qui pourrait bien être celui de la jonction entre l'auteur et le metteur en scène. Ce théâtre, qui garderait du cinéma l'essentiel, inscrit dans son nom, se situerait du côté d'une semi-abstraction (à géométrie variable) de l'ordre de la pensée. Un peu la réponse, en somme, de Deleuze («Il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre (...); d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit» (35)) à Mallarmé («La danse seule, du fait de ses évolutions, (...) me paraît nécessiter un espace réel, la scène. À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce» (36)). C'est une voie pour la scène (j'ai évoqué, en commençant, la cinétique scénique ou les tentations chorégraphiques du théâtre) mais aussi pour une écriture qui persisterait à se vouloir dramatique, ce qui, même au seuil du siècle suivant, ne me paraît pas dénué d'intérêt, ni d'enjeu.

- (1) Cf. notamment Jean-Pierre Sarrazac, «L'épilogue ibsénien», in *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- (2) «Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sous sa conscience toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête (...) vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur.» (*Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 104-105).
- (3) Je me réfère principalement aux «niveaux» de l'action tels que les définit Michel Vinaver (*Écritures dramatiques*, Essais d'analyse de textes de théâtre, Arles, Actes Sud, 1993).
- (4) Ibsen (Henrik), *Le Canard sauvage*, trad. de Terje Sinding, in *Les Douze dernières pièces*, vol. II, Imprimerie Nationale, «Le Spectateur français», 1991, p. 158-159.
- (5) *Ibid.*, p. 188.
- (6) Cf. ces paroles de Gregers s'adressant à Ekdal : «Comment un homme tel que vous, - un homme habitué au grand air, - peut-il vivre dans cette ville nauséabonde, enfermée entre quatre murs?» (*Ibid.*, p. 190).
- (7) *Ibid.*, p. 192.
- (8) Scherer (Jacques), *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 176.
- (9) Lire la réaction de Francisque Sarcey, in Gravier (Maurice), *Ibsen*, Paris, Seghers, 1973, p. 172-173.
- (10) Je serais beaucoup moins tranché que Patrice Pavis (in Tchekhov (Anton P.), *La Mouette*, Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de poche», 1985, p. 129-130) dans la distinction entre leurs deux fonctionnements (au canard, à la mouette).
- (11) *Le Canard sauvage*, *op. cit.*, p. 204.
- (12) À Paris, au Théâtre National de la Colline, en 1998.
- (13) *Le Canard sauvage*, *op. cit.*, p. 204.
- (14) *Ibid.*, p. 216.
- (15) Cf. ci-dessus.
- (16) Cf. Regnault (François), «La mer dans le grenier», *Théâtre en Europe*, n. 15, oct. 1987, p. 27 («Aucun des grands drames naturalistes d'Ibsen n'est (...) entièrement clos. L'instance de l'ouverture y est toujours marquée»).
- (17) Ibsen (Henrik), *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, in *Les Douze dernières pièces*, *op. cit.*, vol. IV, p. 224 et 225.
- (18) *Ibid.*, p. 228.
- (19) Comme on peut l'observer déjà dans *Solness le constructeur* (in *Les Douze dernières pièces*, *op. cit.*, vol. III), où le mouvement de construction (dans sa double dimension, réelle et symbolique) qui trame le texte finit par gagner la scène.
- (20) *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, *op. cit.*, p. 231.
- (21) *Ibid.*, p. 232.
- (22) Dans *Cinéma*, 1 et 2, Paris, Minit, 1983 et 1985.
- (23) In *Les Douze dernières pièces*, *op. cit.*, vol. IV, p. 156-157.
- (24) *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, *op. cit.*, p. 242.
- (25) *Ibid.*, p. 245.
- (26) *Ibid.*, p. 266-267.
- (27) *Ibid.*, p. 295.
- (28) *Ibid.*, p. 237.
- (29) *Ibid.*, p. 242.
- (30) Jean-Pierre Sarrazac y revient à plusieurs reprises dans *Théâtres intimes*, *op. cit.* Voir aussi Borie (Monique), *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997 (et en particulier, sur la dernière pièce d'Ibsen, les pages 190-193).
- (31) Trad. d'Armand Pierhal, Paris, Laffont, 1952.
- (32) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 261.
- (33) *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, *op. cit.*, p. 296-297.
- (34) Même effet, même formulation à la fin de *Solness le constructeur*, *op. cit.*, p. 388.
- (35) Deleuze (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 16.
- (36) Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 315.

© « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve,  
*Études théâtrales* 15-16/1999. <http://www.thea.ucl.ac.be/>