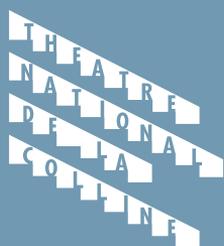


du 1<sup>er</sup> mars au  
6 avril 2003  
Petit Théâtre



# Petit Eyolf

Henrik Ibsen  
Alain Françon

# PETIT EYOLF

texte **Henrik Ibsen**

mise en scène **Alain Françon**

texte français **Michel Vittoz** avec la collaboration de **Nathalie Pédron**

dramaturgie **Guillaume Lévêque**

décor **Jacques Gabel**

costumes **Patrice Cauchetier**

lumière **Joël Hourbeigt**

musique **Gabriel Scotti**

conseil chorégraphique **Caroline Marcadé**

avec

**Jacques Bonnaffé** Alfred Allmers

**Valérie de Dietrich** Asta Allmers

**Jany Gastaldi** La Demoiselle aux rats

**Antoine Mathieu** Borgheim

**Dominique Valadié** Rita Allmers

et les enfants (en alternance)

**Gaspard Pelletier, Théodul Carré-Cassaigne** Eyolf

le texte de la pièce a paru aux Éditions Actes Sud-papiers

(*Hedda Gabler* suivi de *Petit Eyolf*),

texte français Michel Vittoz,

**production** Théâtre National de la Colline

directeur technique **Daniel Touloumet** directeur technique adjoint **Jean-Pierre Croquet** régie **Malika Ouadah** chef opérateur son et vidéo **Anne Dorémus** régie son **Benoît Favereaux** chef électricien **André Racle** chef électricien adjoint **Stéphane Hochart** régie lumière **Frédéric Ronnel** électriciens **Olivier Mage, Pascal Levesque, Jérémie Kornig**, chef machiniste **Yannick Loyzance** chef machiniste adjoint **William Leclerc** machinistes **Marjane Bernacik, David Nahmany, Guy La Posta, Harry Toi** chef habilleuse **Sonia Constantin** habilleuse **Isabelle Flosi** chef accessoiriste **Georges Fiore** accessoiriste **Isabelle Imbert** secrétariat technique **Fatima Deboucha**

Ils habitaient tous deux, une si paisible maison  
En automne et dans les frimas de l'hiver  
Alors vint le feu – et la maison a disparu  
Ensemble, ils doivent chercher parmi les cendres

Parce qu'au profond des cendres un joyau se dissimule  
Dont l'éclat n'a pu être terni par les flammes  
Et qu'ils cherchent, elle et lui, avec ferveur  
L'un ou l'autre finira par le trouver

Mais qu'ils finissent par la trouver, la pierre qu'ils ont perdue  
L'inaltérable joyau qu'ils chérissaient  
Elle ne retrouvera jamais sa paix évanouie  
Ni lui la joie qui a péri

Henrik Ibsen

texte français Michel Vittoz

**PETIT EYOLF**

## Un jeu de forces élémentaires

La singularité de *Petit Eyolf* tient sans doute à sa construction. De façon très surprenante, Ibsen met en place dans cette pièce un dispositif catastrophique dont la « résolution funeste » intervient dès la fin du premier acte alors que, le plus généralement, il ne la fait intervenir dans ses autres pièces qu'à la dernière scène du dernier acte.

D'habitude, le premier acte n'est qu'une exposition, le cadre dans lequel se définissent les personnages. Dans *Petit Eyolf*, Ibsen réussit à rassembler en un seul acte tous les éléments qui permettraient d'en faire une pièce entière à lui tout seul. Il concentre ainsi, en un seul geste dramatique fulgurant, l'origine – la définition du cadre dans lequel le drame va se dérouler – et la fin – la catastrophe qui fait exploser ce cadre.

Pour arriver à mettre en jeu, dans un espace dramatique aussi réduit, les forces qui délimitent un ordre du monde, en même temps que celles, centrifuges, qui l'ébranlent et le défont, Ibsen fait le choix de réduire ces forces à ce qu'elles ont de plus élémentaires.

Quand, par exemple, les forces, qui dans les autres pièces délimitent l'ordre social, se déclinent sur les plans multiples des rapports sociaux : l'autorité, la hiérarchie, la fonction, etc., l'ordre social dans *Petit Eyolf* est réduit à sa plus simple expression : l'opposition entre riches et pauvres. Opposition qui, elle-même, est rapportée à un schéma encore plus élémentaire : le monde d'en haut et le monde d'en bas. Et immédiatement, presque de façon automatique, le dispositif catastrophique s'ordonne autour de ce que la pensée occidentale élabore à partir de cette structure archaïque : le ciel, la terre, les profondeurs, qui ont pour corrélats le masculin, le féminin, la vie, la mort, les puissances chtoniennes.

Les impulsions multiples des personnages – qui ont ici, comme souvent chez Ibsen, la dimension héroïque des personnages de tragédie – les conduisent à déborder de la place que cet ordre archaïque leur assigne, et ils deviennent ainsi « cause » de la « résolution funeste » dont ils sont accablés.

Arrivé à ce point, il reste deux actes. C'est encore une singularité de *Petit Eyolf*, que de nous proposer une confrontation des personnages à la catastrophe qu'ils ont provoquée. Et, dès lors, c'est la question du « sens » de cette catastrophe qui est posée, question qui sera réitérée, martelée, par Alfred Allmers lui-même dès le début du deuxième acte.

« ALLMERS (*tape du poing durement sur la table*). Mais, tu peux comprendre le sens qu'il y là-dedans toi ?

ASTA (*le regarde*). Dans quoi ?

ALLMERS. Dans ce qui nous est fait à moi et à Rita ?

ASTA. Le sens là-dedans ?

ALLMERS. Oui, le sens, je te dis. Parce que ça doit bien avoir un sens. La vie, l'existence – la fatalité elle non plus, ne peut pas être si totalement dépourvue de sens.

[...]

Allmers. [...] Tout ça sans raison. Absolument aucun sens, Asta – Et pourtant l'ordre du monde en a besoin. »

C'est donc une autre pièce qui commence au deuxième acte : les personnages hantent les ruines du cadre détruit par la catastrophe, à la recherche d'un autre ordre.

Ils commencent par descendre dans des « profondeurs » qui sont en dessous du monde d'en bas – on pourrait appeler cela une descente aux enfers – et là, c'est comme s'ils essayaient de balayer les derniers débris de l'ordre ancien pour délimiter un espace vierge où se construire. Mais du passé, il est difficile de faire table rase. Il y a toujours un reste. Ce qui reste à la fin du deuxième acte ce sont quatre forces élémentaires : la matière, la vie, l'esprit et la mort. Et, telles qu'elles sont distribuées : matière et vie comme essence du féminin (Rita), esprit et mort comme essence du masculin (Alfred), elles constituent une opposition qui semble irréductible et inéluctablement destructrice.

Au passage, on peut noter que cette distribution des forces élémentaires sur le féminin et le masculin, qui n'est autre que celle du couple mythologique Hestia/Hermès, apparaît à ce moment-là de la pièce comme l'ordre ou le cadre qu'il serait impossible de dépasser.

Au troisième acte les personnages remontent un peu au-dessus de l'habitat terrestre (sur une plate-forme, à une distance raisonnable du monde, pas dans des hauteurs célestes) et commencent à explorer la possibilité d'une autre distribution. Là s'effectue un premier constat : Rita et Alfred (féminin et masculin) ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre. Puis un second : pour vivre l'un *avec* l'autre, dans un monde où la puissance divine ne peut plus leur donner le sens de la catastrophe, ils n'ont pas d'autre recours que d'envisager de s'ouvrir aux « autres », d'ouvrir leur maison aux enfants d'en bas. Au bord de l'absurde, quand la catastrophe est seulement humaine, il n'y a, pour eux, pas d'autre issue possible.

À partir de ces deux constats, ils essaieront un nouvel « arrangement », un essai de redistribution encore très tâtonnant des quatre forces élémentaires, leur partage, presque équitable, entre les deux entités qu'ils représentent. C'est à ce prix que le sens fragile qu'ils ont créé pourrait peut-être « tenir » et que pourrait enfin commencer le deuil.

Ce partage équitable est-il réel ? Est-il seulement possible ? Ibsen se garde bien de l'affirmer. Il nous laisse à nous, spectateurs, le constat d'une nécessité humaine, celle de vivre *avec* l'autre en même temps que la question de notre capacité ou de notre incapacité à nous résoudre à cette nécessité.

**Michel Vittoz**, février 2003

## Comme des tourbillons ou des courants adverses...

Qu'est-ce qui fait qu'Ibsen intéresse aujourd'hui ? Deux hypothèses. La première, c'est que cet engouement fait partie d'une régression, d'un retour frileux à un certain passé. La seconde, c'est qu'il y a une modernité chez Ibsen qui aurait été longtemps ignorée et qui apparaîtrait seulement maintenant...

... Ce qui nous semble aujourd'hui plutôt désuet dans la dramaturgie d'Ibsen, c'est que, typiquement, tout commence chez lui par l'exposition d'une situation. Il y a énormément de dialogue informatif sur la situation, sur l'horizon de chaque personnage, sur ce qui leur fait dire ce qu'ils disent. Ce qui contraste avec la façon abrupte dont nous nous trouvons, chez Strindberg, Tchekhov, et leurs successeurs, en contact immédiat avec des paroles émises qui charrient une pluralité de sens et de résonances, paroles qui peu à peu se constituent en histoire...

... La vraisemblance psychologique, chez Ibsen, est absente, par le fait qu'il n'y a rien, jamais, dans les propos échangés par ses personnages, qui soit incident. Ils ne s'entretiennent que de la chose essentielle. Ils demeurent sans cesse sur la crête de l'essentiel. Qui plus est, ce qu'ils disent est tout sauf ce que quelqu'un dirait en réalité dans cette même situation, car la façon dont ils parlent ne cesse d'aller contre leur intérêt : ils s'incriminent, se livrent au pouvoir de leur interlocuteur, approfondissant par leur parole une sorte de gouffre, le trou béant dans lequel ils s'enfoncent progressivement. Ils s'y enfoncent de la façon même dont Ibsen écrit : à reculons. Vers quoi reculent-ils, ces personnages et leur auteur ? Vers quelque chose qu'ils répugnent à saisir, qui leur est totalement intolérable, et en même temps qui exerce sur eux une attirance plus forte que tout et qui dément toute psychologie, une attirance irrépressible vers quelque chose qui est... la vérité – quoi que cela veuille dire ! Reste que cette vérité est précisément ce que les gens, dans la vie réelle, passent leur temps à éviter de rechercher. Ils tournent autour, ils font tout ce qu'on veut sauf de forer dans eux-mêmes comme le font les personnages d'Ibsen...

... Cet acharnement à forer les montre « attachés à leur perte », comme si celle-ci était nécessaire à l'ordre de l'univers. Chez Ibsen, il y a constamment à l'horizon cet « ordre de l'univers », je veux dire un système de valeurs, avec sa hiérarchie, une architecture transcendante constituant un cadre d'une extrême rigidité ; cadre contre lequel les personnages viennent buter, ils vont à droite et à gauche, traçant un itinéraire apparemment brisé, discontinu, mais en fait c'est une spirale, et au bout de la spirale ils trouvent leur destin, leur perte, ce qui nous renvoie au mode de cheminement d'*Œdipe Roi*, et de ce point de vue, je dirais qu'Ibsen est le dernier d'une lignée de dramaturges remontant à Eschyle et à Sophocle. Il y a clôture. Dès le commencement, la fin se dessine, et la fin, qui ne peut être que

funeste, c'est la résolution du conflit entre des impulsions de toute sorte et l'ordre de l'univers...

... Ce qui nous amène à un point intéressant, qui est ce que j'appellerais l'hétérogénéité de l'écriture dramatique chez Ibsen. On y trouve l'aimantation tragique vers une résolution fatale, et puis par ailleurs il y a des désordres textuels, comme des tourbillons ou des courants adverses, qui mettent à mal l'ordonnance, qui ne permettent pas à la tragédie de se constituer pleinement, du moins dans certaines de ses pièces – *Hedda Gabler* par exemple – où tout se passe comme si Ibsen avait été pris entre deux conceptions de ce qu'une pièce pourrait être. L'une qui est régie par la fatalité, l'inévitabilité du destin ; et l'autre qui laisse le champ libre à la pluralité des choses qui peuvent surgir dans une espèce de fraîcheur accidentelle de la parole. Ce qui me frappe, c'est une sorte de « chaos » qui affleure dans ces pièces...

... Il m'arrivait, au cours de mes lectures d'Ibsen, de penser à Francis Bacon. Il y a dans sa peinture une forte poussée représentative, il lui faut coller au réel obstinément, et voici que quelque chose se défait, et c'est la défaite de cet effort vers la figuration exacte qui fait accéder le tableau à une réalité autrement forte. En lisant *Solness le Constructeur* je pensais aussi à *Vertigo* de Hitchcock, et pas seulement parce que le héros d'Ibsen est saisi d'un vertige fatal à la fin, mais aussi parce que le lecteur ou le spectateur subit lui-même une sorte de vertige en progressant dans l'œuvre. Contre toute attente, il perd ses points d'ancrage. Avec Ibsen nous avons affaire à un auteur qui part d'une implantation extraordinairement forte dans la tradition de ce qu'une pièce devrait être, de ce que le monde devrait être, et qui, en dépit de la solidité de ce bâti, bien malgré lui, fait sauter le cadre, et l'intention chancelle, et quelque chose nous éclate au visage qui est aussi « moderne » que tout ce qui peut s'écrire aujourd'hui...

... Ne pourrait-on pas dire que chez Strindberg ou Tchekhov l'imprévisibilité est première, tandis que chez Ibsen il y a un poids très important de prévisibilité, laquelle vient parfois se défaire à la faveur d'une catastrophe ? Je ne parle pas d'une catastrophe dans l'intrigue, mais d'une catastrophe textuelle...

... Ne pourrait-on pas dire qu'il était habité par deux forces en conflit : l'une qui était de contribuer en tant qu'écrivain au maintien de l'ordre de l'univers, et l'autre, qu'incarner des personnages tels que, dans *Solness*, la jeune fille Hilde, ou, dans sa dernière pièce, Maïa, et aussi Ulfheim le chasseur d'ours, et qui serait la tentation de pulvériser tous les repères... ?

... Cette dualité est d'autant plus intéressante lorsqu'elle se manifeste à l'intérieur d'un seul et même personnage, et je pense à celui de Rebekka, dans *Rosmersholm*, qui, lorsque la pièce commence, se montre enchantée de l'arrivée de Kroll, elle l'accueille chaleureusement... Or peu à peu, sans qu'il y ait eu aucune péripétie, on découvre qu'il lui est foncièrement

répugnant, que son rejet de lui est absolu, et en même temps il n'y a aucun doute possible quant à la sincérité de son accueil. Nulle hypocrisie. La contradiction n'est pas programmée en tant que conflit psychologiquement intéressant au sein d'un personnage, non, elle surgit au niveau moléculaire des paroles émises par Rebekka, ce qui ne pouvait pas être intentionnel de la part de l'auteur. D'où la fascination qu'exerce cette pièce, autrement forte que si elle avait été écrite par quelqu'un qui se serait donné pour tâche d'illustrer ce que c'est que l'inconscient. C'est l'auteur qui est « inconscient »...

**Michel Vinaver**

Extrait de *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, Paris, 1998

## Ibsen et l'autoréalisation dans l'art

### La vie comme un drame sur la scène du monde

« Se réaliser soi-même dans la conduite de sa vie, c'est, selon, moi, la chose la plus haute qu'un homme puisse atteindre. Cette tâche, nous l'avons tous, les uns comme les autres, mais la plupart des gens la bâclent. » Henrik Ibsen avait cinquante-quatre ans quand il écrivit ces mots à l'ami qui devait être la personne « la plus grande » et la « direction de sa vie », à Björnstjerne Björnson. Ces mots contiennent la confession philosophique de sa vie, le leitmotiv de sa biographie, le résultat de son expérience vécue et, surtout, le problème fondamental autour duquel tourne l'œuvre de sa vie d'écrivain.

À ce point où s'unissent la biographie, l'expérience et le travail de la vie, dans la perspective d'une hauteur à atteindre, en l'*unité* d'une *forme vitale*, d'un *style* vital, et où ils ne sont rien d'autre que les différents aspects de cette forme *unique*, c'est là que la vie elle-même est montée comme un drame sur la scène du monde. En effet, l'unité de la forme vitale suppose que toutes les possibilités de la vie n'ont de valeur qu'en fonction d'un tout, que ce tout est pourtant un « problème », une ob-jection [*Vör-Wurf*] à chercher dans et à travers la vie. Selon Ibsen lui-même, le jugement que l'homme posera sur lui-même dépend de la réussite ou l'échec de ce projet. Tout ceci constitue en fait les marques distinctives de la « tension » dramatique. [...]

### L'autoréalisation dans la manière de vivre la vie pratique

Ce qu'Ibsen entend par autoréalisation dans la manière de vivre, et ce qu'il désigne aussi ça et là brièvement comme le sérieux dans cette manière de vivre, apparaît [...] dans une lettre à son ami, écrite par Ibsen quand il avait trente-neuf ans : « Je sais que j'ai été sérieux dans ma façon de vivre, sous une croûte de non-sens et de saleté. » Comme preuve de ce sérieux, il ajoute du même coup : « Sais-tu que je me suis toute ma vie éloigné de mes parents, de toute ma famille, parce que je ne voulais pas demeurer en l'état de demi-intelligence ? » Cette demi-intelligence concernait surtout le domaine de la religion.

#### La lutte contre la famille

D'abord, Ibsen avait quinze ans quand il s'est « enfui », pour assurer lui-même, à partir de ce moment et pendant plusieurs années, sa subsistance comme apprenti et comme premier commis pharmacien. En décidant de quitter sa famille, Ibsen a fait le premier pas « sérieux », dont nous ayons connaissance, vers l'autoréalisation. [...] Il a déjà accompli, en cette décision, une pré-décision pour sa vie *tout entière*. La demi-intelligence,

l'être-à-demi en général, c'est le contraire de la forme ; c'est l'absence de forme, le compromis. Vu que la compréhension ou le comprendre signifient toujours et partout le dévoilement ou l'accessibilité, la transparence ou la clarté, la demi-compréhension signifie donc toujours quelque chose comme un voilement ou une inaccessibilité, une non-transparence ou une non-clarté – en un mot, la non-vérité. Dans l'état « non-vrai » de la demi-intelligence, ne se trouvaient qu'à demi accessibles ou transparents non seulement les parents vis-à-vis du fils et le fils vis-à-vis des parents, mais du même coup, le fils aussi *lui-même*.

L'autoréalisation au sens où l'entend Ibsen, c'est-à-dire considérée comme la « tâche la plus haute » pour chacun d'entre nous, n'est quant à elle possible qu'à la lumière et sous la conduite de la possibilité d'être la plus haute de l'existence elle-même, laquelle – en tant que « mesure » ou « jugement » – peut octroyer forme, mesure et direction à toutes les autres. Se réaliser soi-même, nous le voyons déjà ici, signifie donc tout autre chose que « ivre sa vie ». Car en vivant notre vie, nous ne nous réalisons précisément pas nous-mêmes, mais seulement *quelque chose* de ou *dans* notre existence, c'est-à-dire les possibilités d'être purement hédonistes, avec la mise hors circuit justement de la possibilité d'être proprement « humaine ».

Le jeune Ibsen a quitté ses parents et sa famille pour ne pas demeurer avec eux dans l'état de non-vrai d'une demi-intelligence : cela indique à quel point il possédait précocement son soi – autrement dit, la grandeur, déjà à ce moment, de son pouvoir d'être et de la « puissance de sa personnalité », qui donnaient direction à son existence. Pour un si jeune homme, cette direction ne pouvait guère se nommer que : là-bas, hors de la pesante étroitesse de la situation domestique, au loin, ou encore, dans une interprétation temporelle, la délivrance du présent et du passé, et la libération pour un futur *propre*. Car l'autre chemin qui permettait de sortir de la situation de compromis d'une demi-intelligence, le chemin du changement *des autres*, de leur instruction, de leur éducation ou de leur conversion, ce chemin était naturellement encore barré à un homme si jeune. Dans la mesure où la voie vers le *lointain*, l'éloignement, maintenant comme pour la suite, n'était pour Ibsen que le *détour* en vue du *retour* dans la *proximité* des autres, précisément en vue de leur instruction, de leur éducation ou de leur conversion, la résolution du jeune Ibsen de se séparer de sa famille (comme plus tard de se séparer de sa patrie, de sa communauté et de son État) signifie en réalité l'anticipation de l'achèvement possible des possibilités d'être constituant son existence.

### La lutte contre le pays natal et la société

Le sérieux de la manière de vivre, l'autoréalisation, ne s'arrêtent pas chez Ibsen à la libération de la demi-intelligence avec sa famille. Avec son *pays natal* non plus, il ne pouvait rester « dans l'état d'une demi-intelligence ». Ici encore, il ne se voulait que « transparent » à lui-même, « clair » ; ici encore, il ne *se* trouvait *lui-même* « en vérité » que par l'inversion résolue

de l'*à-demi* et de l'*étroitesse* des « rapports » nationaux en la totalité et la largeur de « rapports culturels libres et libérateurs ».

En 1884 encore – Ibsen est né en 1828 –, il écrit à son ami de jeunesse : « Quand il y a dix ans, j'abordais le fjord, après dix-neuf ans d'absence, je sentis que ma poitrine se nouait, littéralement, dans l'oppression et le malaise. » « *Je n'étais plus moi-même* sous tous ces yeux norvégiens, froids et sans compréhension » (je souligne). [...]

Ce qui vaut pour le rapport à sa propre *famille* et à son *pays natal*, vaut aussi pour le rapport à la société. Avec elle non plus, il ne pouvait vivre dans une demi-intelligence ; d'avec elle aussi, il acheva la séparation, la rupture, au profit de la totalité, de la forme claire de son soi. Ce n'est pas par haine envers la société, ce n'est pas comme un révolutionnaire-né ou comme un ennemi de la société qu'Ibsen est devenu « critique de la société » – un rôle que l'on a trop mis à l'avant-plan en considération de ses drames ; il l'est devenu au contraire sur base du sérieux de la manière de vivre, qui ne lui permettait pas de pactiser avec une société comparée à un bateau sur lequel le bruit court qu'il transportait « un cadavre dans sa cargaison ». [...]

Chez Ibsen, la critique sociale n'est pas une volonté de bouleversement, mais une affaire de voyance et une mise en demeure. Il avertit parce qu'il voit, parce que partout et en toutes choses, l'étant lui devient accessible « en vérité », transparent, de telle façon que toute dissimulation de la vérité, toute demi-mesure peut lui devenir choquante et objet de soupçons. Ce qu'il hait, ce n'est pas la société en général, mais la non-vérité de sa demi-mesure qui ne permettait pas à ses contemporains d'advenir à eux-mêmes *en son sein*, de se réaliser eux-mêmes.

De plus, ce qu'Ibsen avait sous les yeux, ce n'est pas seulement que son temps pouvait être « décrit comme une conclusion », mais aussi qu'une chose nouvelle voulait « naître » de son temps. « Je crois », dit-il en 1887 lors d'une fête organisée en son honneur à Stockholm, « que nous sommes à la veille d'un temps où le concept politique et le concept social cesseront d'exister dans leurs formes actuelles, et où l'un et l'autre croîtront en une unité qui porte en soi avant tout les conditions du bonheur de l'humanité ». Ici encore, Ibsen était un voyant. Parallèlement, il s'est toujours senti comme un « franc-tireur isolé », qui veut « se tenir à l'extérieur des avant-postes, et opérer de sa propre main ». Il savait que « la majorité, la masse, la foule, ne pourraient jamais le rattraper », qu'il ne pourrait jamais avoir la majorité pour lui. Comme « combattant spirituel en première ligne », il se trouvait dans une « avancée incessante » : « À l'endroit où je me tenais quand j'écrivais mes divers livres », écrit-il à cinquante-cinq ans, « il y a maintenant une foule bien compacte. Mais moi je n'y suis plus – je suis ailleurs, plus loin devant, du moins je l'espère. » Mais « l'être à l'avant » de celui qui *se tient* isolé à l'avant-poste et le « en avant » de celui qui *marche* dans une progression perpétuelle ne sont, nous l'avons vu, que des

anticipations de la possibilité d'être *la plus haute* ; ainsi donc, la catégorie *propre* de l'autoréalisation chez Ibsen, comme chez tout homme au sens plein du terme, ne peut être celle de l'éloignement au large, mais uniquement celle de l'ascension dans la *hauteur*. C'est seulement dans la *progression en hauteur* que l'homme peut atteindre le point le plus haut ; de même, il le manque seulement dans le fait de tomber, dans la chute. Le point le plus haut n'est cependant atteint que lorsque l'avant et le vers l'avant au-delà de la foule, du monde d'autrui, anticipent le *retour* vers le monde d'autrui et le monde des proches.

### La lutte contre l'État

Ce qui vaut pour le rapport d'Ibsen à la société, vaut finalement encore pour son rapport à l'État. « L'État est la malédiction de l'individu ». « L'État a sa racine dans le temps ; il aura son sommet dans le temps. Des choses plus grandes que lui disparaîtront... » « Je n'ai aucun talent de citoyen. » « Pour moi, la liberté est la première et la plus haute condition de la vie. » « La Norvège est (en effet) un pays libre, (mais) peuplé de gens non libres. » « Le travail de libération ne devra-t-il donc être permis que dans le domaine de la politique ? N'y a-t-il donc pas, avant toute chose, des esprits qui ont besoin de libération ? » « Je ne serai jamais d'avis de considérer la liberté comme synonyme de liberté politique. Ce que vous nommez liberté, je l'appelle libertés ; et ce que j'appelle lutte pour la liberté, ce n'est tout de même rien d'autre que l'appropriation continuelle, vivante, de l'idée de liberté. Car celui qui possède la liberté autrement que comme une chose à désirer, il la possède morte et inanimée ; je vous l'assure en effet, le concept de liberté a la particularité de s'éloigner constamment durant l'appropriation, et si donc quelqu'un s'arrête durant le combat et dit : maintenant je la tiens ! – eh bien, en faisant cela, il révèle qu'il l'a perdue. Mais justement, avoir cette espèce morte, une position fixe et ferme sur la liberté, c'est une caractéristique des rapports d'État ; et c'est bien ce que j'ai pensé, quand j'ai dit qu'il n'y a rien de bon » (lettre à Georg Brandès). Et au même : « Et alors la merveilleuse envie de liberté – c'en est fini. Oui, moi au moins, je dois le dire – la seule chose que je préfère à la liberté, c'est le combat pour elle ; sa possession m'indiffère. » [...]

### La défense de la vie individuelle

Les déclarations sur la liberté jettent à nouveau une lumière significative sur la conception ibsenienne de l'autoréalisation, conçue comme un *élargissement* incessant et interminable de moi-même dans l'incessant changement de toutes les formes qui constituent le monde, à partir desquelles seulement je me comprends bien moi-même, et avec le changement desquelles seulement la forme de mon moi se transforme à son tour. Par suite, l'autoréalisation signifie que l'homme écarte tout ce qui s'interpose entre lui et son monde, tout ce qui lui « truque » [« *verstellt* »] le monde ; en d'autres mots, l'homme se libère de tout « lest » étranger à soi, il perce tout « à-demi », il tranche tout lien non libre et il « bat monnaie du métal » qu'il porte en lui. C'est ainsi qu'Ibsen écrit un jour à Georg

Brandès : « Ce qu'avant toute chose je voudrais vous souhaiter, c'est un authentique égoïsme pur-sang, qui puisse devenir pour vous le motif, durant une période, de n'attacher valeur et signification qu'à vous-même et à votre cause, et de considérer tout le reste comme non existant. Ne prenez pas ceci comme le signe d'une certaine brutalité dans ma nature ! La meilleure façon dont vous puissiez être utile à vos contemporains n'est tout de même que de battre monnaie du métal que vous portez en vous. Je n'ai jamais réellement eu un grand sens de la solidarité ; je n'ai véritablement retenu qu'un dogme traditionnel – et si l'on avait le courage de laisser cela complètement hors de considération, on se libérerait peut-être du lest qui pèse très lourdement sur la personnalité. D'une façon générale il est temps – vu que l'histoire du monde m'apparaît comme un naufrage extraordinairement grand –, il s'agit de se sauver soi-même ! »

Avec l'exigence de se sauver soi-même, Ibsen se trouve parmi une série d'hommes qui va de Socrate à Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers et Heidegger, et qui, dans « le naufrage extraordinairement grand » de notre temps, a une mission plus grande que jamais.

Cela étant, ce serait une profonde erreur de croire qu'Ibsen ait été un individualiste isolationniste. « La défense de la vie individuelle » n'a rien à voir avec l'isolationnisme individualiste. La déclaration sur la nécessité de la libération des esprits témoigne déjà du contraire, de même que la limitation significative de l'« égoïsme pur-sang » « à une période », c'est-à-dire à la période durant laquelle on se tient seul à l'avant-poste et où l'on poursuit l'avancée. Par cette limitation de l'égoïsme pur-sang à une période, à une phase de transition dans l'autoréalisation, Ibsen se distingue de Nietzsche et de Stirner. Il savait que c'est « la chaleur du cœur qui doit exister avant tout, si une vie spirituelle vraie et forte doit se développer », et il pria expressément qu'on fût persuadé que cette chaleur ne lui faisait pas défaut. Qui ne parviendrait pas à le croire n'a jamais scruté jusqu'au fond aucun de ses drames. Chez Ibsen, l'autoréalisation s'est produite dans une autre proximité que celle du « sens de la solidarité », c'est-à-dire le sens de l'entourage actuel, dans lequel notre existence est jetée sans que nous y soyons pour rien ; elle s'est réalisée dans la proximité du *regard* aimant et de la *communication* spirituelle ; l'autoréalisation ne serait autrement pas possible « à la longue ». Et le médium de cette communication, de ce retour aux autres dans une *rencontre* libre avec eux, ce fut son écriture. [...] « Par nature, un poète appartient à la catégorie des presbytes. Jamais je n'ai contemplé la patrie et la vie vivante de la patrie de si près, si fortement et si clairement, que de loin justement, et dans l'absence ». Ici encore, le lointain, la distance, la coupure ne sont que le *détour* vers la liaison et la communication *authentiques*.

### La lutte avec soi-même

Nous avons traité jusqu'ici de l'autoréalisation d'Ibsen dans la lutte contre la famille, la patrie, la société et l'État. Nous envisageons maintenant son

autoréalisation *dans la lutte avec lui-même*. Nous devons bien sûr reconnaître clairement qu'il ne s'agit ici que d'une distinction artificielle : la lutte avec le monde d'autrui signifie réellement aussi la lutte avec soi-même ! Nous nous heurtons de nouveau ici au concept de sérieux. Ibsen parle une fois du combat « que tout homme sérieux doit soutenir avec soi-même, pour mettre en accord la conduite de sa vie et de sa connaissance ». [...] Dans la préface à la seconde édition de *Catilina*, son œuvre de jeunesse écrite quand il avait vingt et un ans, il interprète ce qu'il appelle le « conflit individuel » à surmonter dans l'autoréalisation, comme la « contradiction entre la force et l'aspiration, entre la volonté et la possibilité », et il y voit « la tragédie en même temps que la comédie de l'humanité et de l'individu ». La plupart des choses dont traitera son œuvre ultérieure, Ibsen croit les reconnaître déjà dans cette œuvre des débuts, « dans des indices vagues » – c'est la preuve de la conséquence avec laquelle il a poursuivi et travaillé le problème fondamental de sa vie et surtout, de son travail d'écrivain. Ailleurs, il parle encore de la « contradiction entre le mot et l'acte, entre la volonté et le devoir, plus généralement entre la vie et la théorie ». L'homme qui demeure dans cette contradiction, demeure, pour utiliser le langage d'Ibsen, dans une « demi-intelligence » avec lui-même. Ainsi, ce qui vaut pour l'éloignement et la proximité par rapport à la patrie, est valable aussi pour l'éloignement et la proximité par rapport au soi propre : c'est seulement dans la *distance* « du presbyte » par rapport à nous-mêmes, par « constitution et par caractère », que nous arrivons à l'authentique proximité avec nous-mêmes, à la liberté et à l'indépendance proprement du « Soi ». [...]

**Ludwig Binswanger**

Texte français Michel Dupuis

Extraits de Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Éditions DeBoeck Université, collection « Bibliothèque de Pathoanalyse », Bruxelles, 1996, pp. 7 à 15 (édition originale, Lambert-Schneider, Heidelberg, 1949)

# Libération



L'événement auquel vous participez  
est parrainé par Télérama.

Télérama, c'est un lieu où chaque semaine  
se rencontrent toutes les cultures qui font la culture.



dans le Grand Théâtre  
du 26 février au 29 mars 2003

# ANTHROPOZOO

texte et mise en scène **Gildas Milin**

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)