

# UNE MAISON DE POUPEE

la colline

théâtre national

# Rosmersholm

de Henrik Ibsen

mises en scène et scénographies Stéphane Braunschweig

Grand Théâtre

du 14 novembre au 20 décembre 2009

et du 9 au 16 janvier 2010

# Rosmersholm

# Une maison de poupée

## Dossier pédagogique Sommaire

### Rosmersholm/Une maison de poupée

L'urgence d'un choix radical	p. 3
Henrik Ibsen, repères biographiques	p. 4
Notes d'Henrik Ibsen sur <i>Une maison de poupée</i> et <i>Rosmersholm</i>	p. 5
Synopsis et repères (Jens-Morten Hanssen)	p. 6
Parcours de Stéphane Braunschweig avec Henrik Ibsen	
<i>Peer Gynt</i> (entretien Stéphane Braunschweig/Anne-Françoise Benhamou)	p. 10
<i>Les Revenants</i> (entretien Stéphane Braunschweig/Anne-Françoise Benhamou)	p. 15
<i>Brand</i> (entretien Stéphane Braunschweig/Anne-Françoise Benhamou)	p. 18
L'équipe artistique	p. 22

### Divers points de vue

#### Documents & regards

Une ère nouvelle (Henrik Ibsen)	p. 27
Ibsen et le réalisme (Jens-Morten Hanssen)	p. 28
Le « féminisme » d'Ibsen (P. G. La Chesnais à propos de <i>Maison de poupée</i> )	p. 29
Une nouvelle création dans l'œuvre d'Ibsen (Hans Heiberg à propos de <i>Rosmersholm</i> )	p. 31
De la chaise à bascule de Nora au châle blanc de Rebekka (Yves Chevrel)	p. 33
Ibsen, poète du malaise de la civilisation (Claudio Magris)	p. 35
Ibsen et la psychanalyse	p. 37
Ceux qui échouent du fait du succès (Sigmund Freud)	p. 38
Le symptôme de Rebekka (Patrick Avrane)	p. 38
Rebekka dans la demeure de Rosmer (Sigmund Freud)	p. 39
Nora dans la maison de poupée (Georg Groddeck)	p. 40
Liberté et culpabilité (Finn Skårderud)	p. 41

# de **Henrik Ibsen**

traduction du norvégien **Éloi Recoing**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

costumes **Thibault Van Craenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

assistante à la mise en scène **Caroline Guéla**

## **Rosmersholm**

avec

**Claude Duparfait** Rosmer

**Maud Le Grevellec** Rebekka West

**Christophe Brault** Kroll

**Annie Mercier** Madame Helseth

**Jean-Marie Winling** Brendel

**Marc Susini** Mortensgård

**Bénédicte Cerutti** Beate

## **Une maison de poupée**

avec

**Chloé Réjon** Nora

**Éric Caruso** Helmer

**Bénédicte Cerutti** Madame Linde

**Thierry Paret** Krogstad

**Philippe Girard** Docteur Rank

**Annie Mercier** Anne-Marie

Grand Théâtre

**du 14 novembre au 20 décembre 2009**

et **du 9 au 16 janvier 2010**

Les samedis et dimanches, les deux spectacles sont proposés  
en intégrale, et du mardi au vendredi en alternance.

Pour des raisons artistiques et contrairement à ce qui est annoncé dans la brochure,  
les intégrales des samedis et dimanches débiteront par le spectacle *Rosmersholm*

## **Rosmersholm**

mercredi à 19h30, vendredi à 20h30, samedi à 17h et dimanche à 19h

## **Une maison de poupée**

mardi à 19h30, jeudi à 20h30, samedi à 20h30 et dimanche à 15h30

## **production**

La Colline — théâtre national

Les textes sont à paraître en novembre 2009 aux Éditions Actes Sud-Papiers.

## **Service pédagogique**

**Anne Boisson** 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr

**Ninon Leclère** 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr

**Marie-Julie Pagès** 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

# Rosmersholm (1886) Une maison de poupée (1879)

« La part d'inconscient, au théâtre, rejoint la part d'imaginaire. »

Stéphane Braunschweig (à propos des « Revenants »)

« La pure tragédie de caractère manque de cette source de jouissance qu'est l'insurrection, source qui surgit de nouveau dans le théâtre social, par exemple chez Ibsen, aussi puissamment que dans les drames royaux des classiques grecs. »

Sigmund Freud

(*Personnages psychopathiques à la scène* (1906), in *Résultats, idées, problèmes I*, PUF, 1984)

## L'urgence d'un choix radical

« Or maintenant, s'ouvre devant moi une vie de combat et de tumulte et de sensations fortes.

Car je *veux* vivre ma vie, Rebekka. »

*Rosmersholm*

« Mais je ne peux plus me contenter de ce que les gens disent et de ce qu'il y a dans les livres.

Je dois penser par moi-même et tâcher d'y voir clair. »

*Une maison de poupée*

Après *Peer Gynt*, *Les Revenants* et *Brand*, Stéphane Braunschweig poursuit sa confrontation avec l'œuvre d'Ibsen\*, en montant en miroir *Une maison de poupée* et *Rosmersholm*. Qu'ont en commun la demeure rigoriste du pasteur Rosmer, où les morts viennent hanter les vivants de leurs reproches, et celle de Nora, où semble s'épanouir un projet réussi de bonheur familial ? Entre autres, la façon dont les personnages s'y trouvent précipités dans l'urgence d'un choix décisif, radical : la percée qui s'ouvre devant eux – l'espoir d'une vie autre, hors d'un monde normé – comporte une part considérable de destruction...

Alors que cette radicalité surgit peu à peu, de façon totalement inattendue, dans l'univers pacifié d'*Une maison de poupée*, elle s'impose d'entrée dans *Rosmersholm*, sous une forme politique autant qu'intime, comme le seul moyen d'accéder au bonheur : la mystérieuse Rebekka West, prête à tout pour arracher Rosmer au destin de sa lignée, incarne cette violence salvatrice. Mais – ironie d'Ibsen – c'est Nora, celle qui semblait avoir tout parié sur le compromis, qui passera à l'acte, tandis que Rebekka et Rosmer, brisés par les transgressions, rendront les armes.

Ces parcours inverses ouvrent pourtant sur une même brûlure : jetés dans le vide, obligés de renoncer à tout ce qu'ils croyaient être privés des valeurs sur lesquelles ils avaient construit leur vie, les personnages d'Ibsen doivent s'inventer un autre chemin, se frayer à tout prix une sortie pour renaître à eux-mêmes, coûte que coûte.

\* *Peer Gynt* a été créé en 1996 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, *Les Revenants* au Théâtre national de Strasbourg en langue allemande avec les acteurs du Schauspielhaus de Francfort-sur-Main en 2003 et *Brand* en 2004 au TNS et au Théâtre National de la Colline. *Brand* et *Les Revenants* sont au catalogue la collection de DVD du TNS.

## Henrik Ibsen (1828-1906)

Auteur dramatique et poète norvégien. Son œuvre, parallèlement à celle de Strindberg, a révolutionné le théâtre scandinave et fondé le théâtre moderne.



Source : Byminner, No. 4, 1972, published by Oslo Bymuseum

Né à Skien le 20 mars 1828, dans une famille de marchands dont l'affaire périclité en 1835, il est apprenti pharmacien puis passe son baccalauréat à Christiania en 1850. La même année, il publie *Catilina*, sa première pièce, *Le Tertre des guerriers*, est créée au Christiania Norske Theater. En 1852, il travaille à Bergen comme metteur en scène, avant d'être nommé directeur artistique du Théâtre de Christiania en juillet 1857. En 1862, le théâtre fait faillite, il entame un voyage d'études en quête d'éléments issus de la mémoire populaire, publie *La Comédie de l'amour* et revient comme conseiller littéraire au Théâtre de Christiania, où est créée *Les Prétendants à la couronne* en 1864. Il quitte alors la Norvège pour se fixer à Rome. Au cours

des trois décennies suivantes, c'est en Italie puis en Allemagne qu'il écrit ses pièces majeures, dans la distance établie avec la Norvège traditionaliste et frileuse du XIX<sup>e</sup> siècle, où il revient parfois et à qui il ne cesse de s'adresser. *Brand* (1866) et *Peer Gynt* (1867) forment les deux versants d'un même questionnement sur l'individualité, entre quête d'idéal dans un monde faible et velléitaire et rêve de l'accomplissement de soi-même. En 1873, *Empereur et galiléen* constitue son dernier drame historique et philosophique. À partir de 1877, Ibsen développe une esthétique plus réaliste qui met au jour les grandes questions contemporaines. L'exigence exprimée dans la réplique finale des *Soutiens de la société* par la bouche de Lona Hessel – « Non, l'esprit de vérité et l'esprit de liberté, c'est cela, les soutiens de la société » – s'affirme dans le projet qu'il conçoit désormais pour son œuvre, tel qu'il le formule en 1874 à des étudiants : vivre les problèmes de ses contemporains tout en confrontant les contemporains à leurs problèmes. Il interroge la possibilité d'une liberté individuelle face à la nécessité collective d'un bonheur issu d'une vocation singulière face à la vie sociale et ses normes morales. C'est dans cette perspective que dans son théâtre, le problème de l'émancipation des femmes devient l'un de ses grands thèmes, avec des variations toujours nouvelles : Nora dans *Maison de poupée* (1879), Madame Alving dans *Les Revenants* (1884), Rebekka West dans *Rosmersholm* (1886), Hedda Gabler dans la pièce éponyme (1890)... De retour en Norvège en 1891, internationalement reconnu, Ibsen est célébré comme le père du théâtre norvégien. Son soixante-dix-huitième anniversaire donne lieu à d'amples festivités à Christiania, Copenhague et Stockholm. Sa dernière pièce, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, creusant toujours l'énigme de la vérité des êtres et leurs aspirations, est créée à Stuttgart le 26 janvier 1900. Victime d'une première attaque cérébrale la même année, il meurt le 23 mai 1906.

### Les œuvres d'Ibsen

Ibsen publia au total 26 pièces de théâtre et un recueil de poèmes. Il est d'usage de répartir ses œuvres en quatre catégories :

- **Les drames historiques et nationaux-romantiques**

De *Catilina* (1850) aux *Prétendants à la couronne* (1863).

- **Les drames à thème**

*La Comédie de l'amour* (1863), *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) et *Empereur et galiléen* (1873).

- **Les drames réalistes contemporains**

*Les Soutiens de la société* (1877), *Une maison de poupée* (1879), *Les Revenants* (1881) et *Un ennemi du peuple* (1882).

- **Les drames psychologiques et symboliques**

*Le Canard sauvage* (1884), *Rosmersholm* (1886), *La Dame de la mer* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness le Constructeur* (1892), *Petit Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899).

## Première esquisse de « Une maison de poupée »

*Notes pour la tragédie de notre temps*

*Rome, 19 octobre 1878*

Il existe deux sortes de lois spirituelles, deux sortes de consciences, une dans l'homme et une tout autre dans la femme. Ils ne se comprennent pas entre eux ; mais la femme est jugée dans la vie pratique selon la loi masculine, comme si elle n'était pas une femme, mais un homme.

La femme, dans la pièce, ne sait finalement pas s'y reconnaître dans ce qui est juste ou injuste ; le sentiment naturel, d'une part, et la foi dans l'autorité, de l'autre, la désorientent complètement. Une femme ne peut pas être elle-même dans la société actuelle, qui est exclusivement une société masculine, avec des lois écrites par des hommes, et des magistrats qui jugent la conduite féminine d'un point de vue masculin.

Elle a commis un faux, et c'est sa fierté ; car elle l'a fait par amour pour son mari, afin de sauver sa vie. Mais cet homme, avec toute sa loyauté banale, se tient sur le terrain de la loi, et considère la question d'un œil masculin.

Luttes d'âme. Accablée et troublée par la foi dans l'autorité, elle perd la confiance dans son droit moral et sa capacité d'élever ses enfants. Amertume. Une mère, dans la société actuelle, de même que certains insectes, n'a qu'à disparaître et mourir quand elle fait son devoir pour la perpétuation de l'espèce. L'amour de la vie, du foyer, du mari, des enfants et de la famille. De temps en temps, les idées sont fémininement écartées. Soudains retours d'inquiétude et d'effroi. Elle doit tout supporter seule. La catastrophe s'approche inexorablement, inévitablement. Désespoir, lutte et effondrement.

[*Au coin de la seconde page : Krogstad s'est conduit malhonnêtement, ce qui l'a mis à son aise ; cette aisance ne lui sert à rien ; il ne peut pas regagner l'honneur.*] [...]

Henrik Ibsen

*Extrait des Œuvres complètes, texte français P.G. La Chesnais, Librairie Plon, Paris, 1930-1945, tome 11.*

## Première esquisse de Rosmersholm

*Notes datant probablement de la fin de l'année 1885 :*

*Les chevaux blancs*

Lui : une nature noble, qui s'est hissée jusqu'à la liberté d'esprit, et dont l'entourage et tous les amis se sont détournés. Veuf, après un mariage malheureux avec une femme de tempérament mélancolique, à demi folle, qui a fini par se noyer.

Elle : la gouvernante de ses deux filles, libérée, sensuelle, parfois sans égards, mais d'une façon élégante. Est considérée par l'entourage comme le mauvais génie de la maison, objet d'incompréhension et de médisances.

Cité par Jens-Morten Hanssen (<http://www.norvege.no/ibsen/plays/doll/facts.htm>)

*Lorsque la pièce sortit et qu'un « groupe de discussion », constitué d'élèves des lycées d'Aar et de Voss, écrivit à Ibsen pour lui demander d'éclaircir certains points obscurs, il en fut si touché qu'il répondit notamment au lycéen Bjorn Kristensen, en février 1887 :*

[...] Le droit au travail est une idée qui traverse très clairement *Rosmersholm*. Mais en dehors de cela, la pièce parle du combat que tout être humain sérieux doit mener contre lui-même pour mettre sa manière de vivre en accord avec la philosophie de la vérité à laquelle il est parvenu. En effet, les différentes fonctions de l'esprit ne se développent pas parallèlement et de façon symétrique dans un même individu.

La course aux biens matériels nous fait progresser vers l'avant, d'un acquis à l'autre, tandis que notre *sens moral*, notre conscience, elle, est conservatrice. Elle plonge d'une manière générale ses racines profondes dans les traditions et dans le passé. D'où le conflit individuel.

Mais cette pièce porte en premier lieu, naturellement, sur des êtres humains et des destins humains. [...]

Cité par Hans Heiberg in *Henrik Ibsen*, Éditions Esprit Ouvert, 2003

## Synopsis et repères

### *Rosmersholm / Une maison de poupée*

#### Rosmersholm

Drame conçu aussitôt après *Le Canard sauvage* (1884), sous le titre *Les Chevaux blancs*, et publié en 1886.

#### Personnages

Johannes Rosmer, *propriétaire du manoir de Rosmersholm, ancien pasteur*

Rebekka West, *jeune femme logée à Rosmersholm*

Kroll, *directeur d'école, beau-frère de Rosmer*

Ulrik Brendel

Peder Mortensgård

M<sup>me</sup> Helseth, *gouvernante de Rosmersholm*

D'après l'Édition du centenaire des œuvres complètes d'Ibsen, tome X

#### Résumé

Johannes Rosmer, propriétaire du manoir de Rosmersholm, est le dernier représentant d'une famille ancienne et respectée, qui comptait en son sein force ecclésiastiques, militaires et fonctionnaires. Lui-même exerçait auparavant les fonctions de pasteur, mais s'est retiré de la charge. Avant le début de la pièce, son épouse Beate s'est noyée dans la cascade Møllefossen, geste de folie qu'on attribue au chagrin de ne pouvoir avoir d'enfant pour perpétuer la lignée des Rosmer.

Dans sa jeunesse, Rosmer a été très marqué par son précepteur Ulrik Brendel, libre-penseur et idéaliste. Une jeune femme du nom de Rebekka West a réussi à s'introduire à Rosmersholm par l'intermédiaire de Kroll, frère de Beate. Elle voit en Rosmer des possibilités latentes, croit pouvoir l'aider à mettre en œuvre son idée d'un monde « d'hommes nobles et heureux ». Rosmer, sans vouloir se l'avouer, s'éprend de Rebekka. Les conversations qu'il a avec elle ont une forte influence sur sa vision de la vie. Durant un certain temps, il se croit prêt à quitter Rosmersholm pour s'engager activement dans la vie politique, aux côtés de la gauche. Il en résulte un conflit ouvert entre lui-même et le conservatisme de Kroll. Le directeur d'école s'applique de toutes ses forces à le sauver des griffes des « renégats ».

Au fil de la pièce, Rosmer découvre que Rebekka a manipulé Beate, en lui faisant croire qu'elle-même était enceinte des œuvres de Rosmer. Comprenant à présent la raison de son suicide, il est rongé de doute et de remords.

De son côté, Rebekka découvre, au cours d'une confrontation avec Kroll, qu'elle est réellement la fille du Docteur West, qu'elle croyait être son père adoptif. À la suite de cette découverte, elle avoue avoir été indirectement à l'origine du suicide de Beate, en désirant prendre sa place à Rosmersholm. Mais lorsque Rosmer lui demande de l'épouser, elle refuse. Les deux protagonistes se jettent dans la cascade, à l'endroit même où Beate s'est noyée.

D'après Merete Morken Andersen, *Ibsenhåndboken*, Gyldendal Norsk Forlag, 1995

#### Repères

Entre le début du mois de juin et la fin du mois de septembre 1885, Ibsen séjourna en Norvège pour la première fois depuis onze ans. Il passa plus de la moitié de ce séjour à Molde. Si les premières esquisses de *Rosmersholm* remontent à l'hiver précédent, les émotions et impressions que produisirent sur l'écrivain ces retrouvailles avec la Norvège jouèrent un rôle important dans l'élaboration de la pièce.

Dans une lettre envoyée de Munich, le 14 février 1886, au poète suédois Carl Snoilsky, en la compagnie duquel il avait passé quelques jours à Molde, Ibsen écrivait : « Pour ma part, je suis, comme vous, entièrement pris par une nouvelle pièce de théâtre à laquelle je songe depuis

longtemps, et à laquelle j'ai consacré quelques études plus précises au cours de mon voyage en Norvège, cet été. »

Snoilsky – qui était aux yeux d'Ibsen un « homme noble » au vrai sens du terme – devint le modèle principal de Johannes Rosmer.

Ibsen écrivit trois ébauches de la pièce avant de s'estimer satisfait. [...] Le 6 août [1886], il commença à recopier son travail. Il y apporta quelques modifications. Le manuscrit recopié ne fut achevé que le 27 septembre 1886.

### La première parution

*Rosmersholm* fut publié le 23 novembre 1886 par les éditions Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Fils), à Copenhague et Christiania. Le premier tirage se monta à 8000 exemplaires. La critique se montra encore plus désemparée qu'elle ne l'avait été deux ans auparavant, à la lecture du *Canard sauvage*. En Norvège, elle fut presque exclusivement négative, en Suède et au Danemark, légèrement plus favorable. Ces tièdes réactions de la critique eurent une répercussion sur les ventes. Elles rapportèrent peu, et il n'y eut pas de réédition de la pièce avant la publication des *Œuvres complètes*, entre 1898 et 1900.

### Les premières représentations

*Rosmersholm* fut joué pour la première fois le 17 janvier 1887, à la Nationale Scene de Bergen. Le public fit au spectacle un accueil assez réservé. La pièce fut ensuite montée à Göteborg, le 18 mars, au Christiania Theater, le 12 avril, à Stockholm le 15 avril. En Allemagne, la première eut lieu à Augsburg, le 6 avril. Le Kongelige Teater de Copenhague refusa la pièce, au grand dam de son auteur. La plupart de ces représentations se soldèrent clairement par un fiasco.

Jens-Morten Hanssen

Source : <http://www.norvege.no/ibsen/plays/doll/facts.htm>

## Une maison de poupée (*Et dukkehjem*)

Drame écrit en Italie en 1879 et publié la même année.

### Personnages

Maître Helmer, *avocat*

Nora, *son épouse*

Le Docteur Rank

M<sup>me</sup> Linde

Krogstad, *avoué*

Les trois jeunes enfants Helmer

Anne-Marie, *la gouvernante*

La bonne

Un commissionnaire

D'après l'Édition du centenaire des œuvres complètes d'Ibsen, tome VIII

### Résumé

Nora est mariée à Torvald Helmer, avocat de son état, sur le point d'être nommé directeur de la banque Aksjebanken. Elle est de plus mère de trois jeunes enfants, et coule en apparence des jours heureux au sein de son ménage. Mais sa vie recèle un secret. Au début de leur mariage, Torvald est tombé gravement malade. Les médecins ont estimé indispensable un séjour sans le sud de l'Europe. Nora, contrainte à trouver discrètement l'argent nécessaire, a contracté un emprunt auprès de l'avocat Krogstad, un camarade d'études de Torvald. Pour pouvoir fournir la garantie réclamée, elle s'est abaissée à falsifier la signature de son propre père, qui se trouvait à l'agonie. Au fil des années, elle a économisé sur l'argent du ménage pour rembourser les intérêts et le capital, et a même effectué de petits travaux pour gagner de l'argent par ses propres moyens. La pièce s'ouvre sur la visite d'une vieille amie de Nora, Madame Linde, venue en ville en quête de travail. Nora obtient de Torvald qu'il lui trouve un emploi à la banque. Mais cette initiative suppose que Krogstad, qui y est lui-même employé, soit mis à la porte. Désespéré, celui-ci vient voir Nora et la menace, si son travail lui est retiré, de raconter à Torvald la vérité sur le

prêt et la falsification de signature. Nora, effrayée, est néanmoins convaincue que Torvald, s'il devait apprendre la vérité, serait prêt à se sacrifier par amour pour elle, et à assumer entièrement la responsabilité de ce qu'elle a fait. Elle songe à demander la somme au Docteur Rank, un vieil ami de la famille. Mais le prier de lui rendre un tel service devient subitement impossible quand celui-ci lui fait l'aveu de son amour. De fil en aiguille, Torvald finit par apprendre ce qui s'est passé. Sa réaction, qui n'exprime que rage et dégoût, ne laisse présager nulle intention de prendre sur lui la responsabilité de la faute. Madame Linde a eu autrefois une liaison avec Krogstad : elle obtient du maître chanteur qu'il change d'attitude et retire ses menaces. Mais pour Nora, la lumière a commencé à se faire sur la réalité de son mariage. Au cours d'un dialogue dramatique avec Torvald, elle déclare que son devoir le plus important, le seul qui compte, est de partir seule à la découverte du monde pour « s'éduquer elle-même ». Sa décision est prise : elle quittera son mari et ses enfants.

D'après Merete Morken Andersen, *Ibsenhåndboken*, Gyldendal Norsk Forlag, 1995

### Repères

Les notes qui constituent la toute première esquisse d'*Une Maison de poupée* sont datées du 19 octobre 1878. Ibsen venait alors de quitter Munich pour Rome. [...]

L'affaire dite de « Laura Kieler », dont Ibsen avait connaissance, joua probablement un certain rôle dans la construction des conflits dramatiques de la pièce. Laura Smith Petersen – qui se maria par la suite, prenant le nom de Kieler – avait publié en 1869 un roman intitulé *Les Filles de Brand* : une image de la vie, texte qui s'inscrivait à la suite du *Brand* d'Ibsen. L'année suivante, les deux auteurs firent connaissance et se lièrent d'amitié. Elle rendit visite à Ibsen à Dresde, en 1871, puis à Munich cinq ans plus tard, accompagnée de son mari, Victor Kieler.

En 1876, Victor Kieler s'avéra atteint de tuberculose, et les médecins lui conseillèrent un séjour dans le sud de l'Europe. Laura Kieler, à l'insu de son mari, contracta un emprunt pour financer le voyage. Elle se trouva peu à peu intriquée dans de sérieux problèmes avec ses créditeurs, au point de se rendre coupable de falsification de traites – comme Nora – pour trouver l'argent manquant.

L'affaire eut une issue tragique. La falsification fut découverte, le mari exigea le divorce, Laura Kieler fut séparée de son enfant, et à la suite de ces rudes épreuves, séjourna pendant un certain temps en asile psychiatrique. Ces faits dans leur ensemble étaient connus d'Ibsen au moment où il travaillait sur *Une maison de poupée*.

La première ébauche complète de la pièce fut commencée le 2 mai 1879. [...] Ibsen ne cessa de procéder à des modifications, y compris pendant le travail de mise au propre, qui s'acheva à la mi-septembre. Le manuscrit recopié fut envoyé d'Amalfi à Frederik Hegel. Le 6 octobre 1879, Ibsen quittait Amalfi pour rentrer à Munich.

### Les premières parutions

*Une maison de poupée* fut publié le 4 décembre 1879 par la maison Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Fils), à Copenhague. Le texte fut tiré à 8000 exemplaires, chiffre le plus important qu'ait jusqu'alors atteint la première édition d'une œuvre d'Ibsen. L'ouvrage remporta un succès fulgurant, et ce premier tirage fut épuisé en moins d'un mois. Une réédition en 4000 exemplaires intervint le 4 janvier 1880, puis une troisième, de 2500 exemplaires, le 8 mars de la même année. L'œuvre suscita d'intenses controverses, aussi bien sur la scène publique que dans les sphères privées. Premier succès international d'Ibsen, elle lui permit de faire son entrée dans la littérature mondiale.

### Les premières représentations

La première d'*Une maison de poupée* eut lieu au Kongelige Teater de Copenhague, le 21 décembre 1879. La pièce fut jouée à guichets fermés et remporta un vif succès. En l'espace de deux mois, la pièce conquiert toutes les grandes scènes des pays nordiques : elle fut lancée le 8 janvier au Dramaten de Stockholm, le 20 au Christiania Theater (Oslo), le 30 à la Nationale Scene de Bergen et le 25 février au Théâtre national finlandais d'Helsinki. L'Allemagne fut le premier des pays d'Europe continentale à la représenter dans différents théâtres, dès 1880.

### Une scène finale « de rechange »

La scène finale d'*Une maison de poupée* ne « passa » pas auprès d'un certain nombre de directeurs de théâtres allemands. Avant de se risquer à faire représenter la pièce, ils exigèrent qu'elle soit

modifiée dans le sens d'une conclusion « heureuse ». Manifestant son intérêt pour le rôle de Nora, la fameuse actrice allemande Hedwig Niemann-Raabe en fit autant.

Une scène finale « de rechange » fut donc rédigée – par Ibsen lui-même. Dans une lettre ouverte adressée au journal danois *Nationaltidende* et datée du 17 février 1880, Ibsen expliqua le pourquoi de cette nouvelle version :

« Immédiatement après la sortie de *Nora*, j'ai reçu de mon traducteur et représentant auprès des théâtres du Nord de l'Allemagne, Monsieur Wilhelm Lange, de Berlin, un courrier m'avertissant qu'il avait toutes raisons de craindre que ne fût publiée une autre traduction ou « version retravaillée » de la pièce, avec un dénouement différent, et que cette version ne fût, logiquement, préférée par un certain nombre de théâtres du Nord de l'Allemagne.

Afin de prévenir un tel risque, j'ai envoyé à mon traducteur et représentant, pour utilisation en cas de stricte nécessité, un projet de modification, dans lequel Nora, au lieu de quitter son foyer, serait contrainte par Helmer à entrer dans la chambre des enfants. Quelques répliques y sont échangées, puis Nora s'écroule près de la porte, avant que le rideau ne tombe.

M'adressant à mon traducteur, j'ai moi-même qualifié ce changement, « d'acte de barbarie » envers la pièce. En faire usage, c'est donc aller totalement à l'encontre de mes vœux, mais je nourris l'espoir que les théâtres allemands qui s'en serviront ne seront pas trop nombreux.

Dans la mesure où il n'existe pas de convention littéraire entre l'Allemagne et les pays scandinaves, nous sommes – nous, auteurs nordiques – dépourvus de tous droits dans ces régions, comme les auteurs allemands le sont chez nous. Ainsi nos ouvrages dramatiques sont-ils régulièrement soumis à des violations commises tant par les traducteurs que les directeurs de compagnies, par les metteurs en scène et les acteurs, sur les scènes de petite taille. Pour ma part, si ce genre de dérives me menace, je préfère – instruit par l'expérience comme je le suis – commettre la chose par moi-même, plutôt que de confier mes travaux pour révision et « remaniement » à des mains moins prudentes et moins expertes. »

La première représentation en Allemagne eut lieu à Kiel, le 6 février 1880, dans cette version modifiée. Elle fut suivie d'une tournée qui rencontra peu de succès. À Berlin, le non-respect de l'œuvre originale suscita même des protestations ouvertes.

# Parcours de Stéphane Braunschweig avec Henrik Ibsen

## 1995 PEER GYNT (1867)

Mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

*Création au Centre dramatique national de Gennevilliers en décembre 1996.*

« *Le secret de notre art dans les choses de la vie, c'est tout simplement de faire la sourde oreille aux méchantes insinuations d'un petit démon, celui qui vous entraîne à commettre quoi que ce soit d'irréversible.* » (*Peer Gynt*, Acte IV, scène 1.)

## Le détour du rêve ?

Entretien de Stéphane Braunschweig avec Anne-Françoise Benhamou

**Anne-Françoise Benhamou** – Au début de la pièce, on voit Peer et sa mère, qui sont un peu des exclus de cette petite société, des gens socialement en chute libre, se réfugier dans les histoires qu'ils se racontent. Le monde du rêve est pour eux une alternative à une intégration impossible, il leur tient lieu d'espoir : il est la seule échappée lumineuse à une réalité sociale opaque, figée et étouffante. Mais c'est aussi une fuite devant cette réalité ; un peu comme si au seuil de sa pièce Ibsen jetait avec humour un soupçon sur le besoin de fiction, d'imaginaire dans un monde qui leur est étranger... Des questions qui peuvent résonner avec celles qui se posent aujourd'hui au théâtre : peut-on encore dire quelque chose sur le monde en racontant une histoire ?

**Stéphane Braunschweig** – Il est vrai qu'on vit aujourd'hui un réel plein d'apories : on ne sait pas quoi faire pour le chômage, pour les sans-papiers, pour la Bosnie... Il n'y a plus de solution idéologique ; et l'enjeu pour nous, c'est justement d'arriver à vivre les années qui viennent sans le secours d'une idéologie, d'un système. Mais il ne s'agit pas pour autant de ne pas rêver – si je le pensais, je ne ferais pas de théâtre...

Je repense à la fin du *Conte d'hiver* – nous nous disions : dans cette pièce, il y a d'abord une illusion tragique, puis une illusion comique, et il faut aller au-delà de ces illusions pour retrouver le réel. Mais comment Shakespeare nous y amène-t-il ? Par un rêve, celui de la résurrection du personnage disparu. Une résurrection qu'il demande au spectateur de vivre avec ce que Pascal appellerait « une petite pensée de derrière la tête » : sans y croire, comme un contrepoint, comme au théâtre... Et c'est ainsi, par le « détour du rêve », qu'il reconduit le spectateur à la réalité.

De même à la fin de *Peer Gynt*, au moment où on pourrait croire le héros sauvé par l'amour de Solvejg, le Fondateur de boutons, ce fossoyeur d'illusions, surgit de derrière la cabane de Peer pour lui donner rendez-vous au « dernier carrefour ». C'est la petite pensée par derrière d'Ibsen : après avoir flatté chez nous spectateurs le désir du rêve, du conte, le plaisir et le confort de la fiction, il révèle la vanité de toutes ces échappées, et peut-être nous suggère-t-il qu'il faut chercher une autre façon de rêver, qui nous aide à mieux vivre la réalité, et non à nous en couper.

**A.-F. B.** – La pièce tend aux extrêmes le conflit entre rêve et réalité : au quatrième acte avec le pragmatisme et le cynisme de Peer, elle explore le renoncement délibéré aux rêves et aux idéaux ; et en contrepoint le piétisme mystique de Solvejg répond à la difficulté de vivre par une existence purement spirituelle – une autre forme de rêve. Mais comme aujourd'hui, vision religieuse et cynisme ne sont peut-être que le recto et le verso d'une même absence d'espoir : le consentement à la réalité brute ou le refuge dans la vie intérieure parce que rien ne semble valable dans la sphère de l'action.

**S. B.** – J'ai l'impression que la société dans laquelle nous vivons nous désapprend à rêver de la bonne façon. Elle crée une opposition radicale entre le rêve (le principe de plaisir) et la réalité (le principe de réalité), alors que pour bien vivre il faudrait une bonne articulation du principe de plaisir et du principe de réalité, comme c'est le cas par exemple dans une bonne relation avec

quelqu'un. Il me semble qu'aimer le quotidien, cela suppose de rêver de la bonne manière. Quand je vois des films de Ozu, je trouve qu'ils nous proposent une expérience extraordinaire ; tout comme la peinture d'un Vermeer, ou des peintres flamands de son époque : ces artistes aident à entretenir un rapport de plaisir avec la réalité. Exactement le contraire de ce à quoi travaille la télévision. La façon de filmer de Ozu n'est pas réaliste, mais il a une façon d'approcher les êtres dans la réalité de leurs contradictions, dans leur difficulté à vivre, avec une espèce de sérénité qui n'a rien, à mon avis, d'une spiritualité au sens religieux du terme. Ozu me fait penser que nous avons grand besoin de rêver (et d'espérer aussi) sans transcendance, dans l'immanence, sans chercher par là un salut, ou un ailleurs. Car si le rêve ne parvient à exister que grâce à cette « verticalité » – selon le terme qu'affectionne Olivier Py pour parler de l'ouverture à une dimension religieuse – je crois pour ma part qu'il ne nous aide pas forcément à vivre. Après tout, pourquoi l'« horizontalité » devrait-elle être dégoûtante ? Pourquoi n'y aurait-il comme alternative au cynisme néo-libéral que l'élévation spirituelle, voire dans les cas extrêmes la crise mystique (type Solvejg), qui transfigure la souffrance en jouissance et retourne le désespoir par le masochisme ?

Avec *Peer Gynt*, on voit bien que – pour consolateurs qu'ils soient – le mensonge, l'affabulation, le fantasme ne sont pas une solution, et que son rêve grandiose de devenir empereur le mène aux portes de la folie. Car le rêve qui n'est que fuite se révèle porteur de mort tout autant que l'impuissance à exister qui lui a donné naissance, il vide la vie. Peer résiste longtemps à cet évidemment grâce à son incroyable vitalité, qui est une des plus belles choses de la pièce. Et pourtant cette vitalité finit tout de même par tourner à vide ; Peer constate qu'elle ne l'a mené à rien d'autre qu'à éprouver son propre néant. Si sa vitalité était en phase avec autre chose qu'elle-même, son cas ne serait peut-être pas si désespéré. Le problème, c'est toujours de trouver l'accroche avec le réel, c'est-à-dire le lieu où s'articulent rêve et réalité sans exclusion de l'un par l'autre.

**A.-F. B.** – Il cherche pourtant, surtout dans la deuxième partie, à rencontrer la réalité et même à la saisir.

**S. B.** – Mais dans cette quête, la relation avec sa mère reste pour lui un passif très lourd – de même pour Solvejg la relation à son père et plus globalement à toute cette culture de la culpabilité qui est au cœur du christianisme, et du piétisme en particulier. La mère de Peer est elle-même un avatar de cette culture : d'un côté elle ne cesse de demander à son fils de réparer les fautes du père, de racheter par son existence de fils ses souffrances d'épouse, elle ne supporte pas qu'il lui mente ; et d'un autre côté elle martèle l'idée que pour vivre il faut absolument se détourner de tout ce qui fait problème, qu'il vaut encore mieux mentir. Toute la difficulté de Peer à trouver sa place dans le réel tient sans doute à cette ambivalence de la mère, quoique au fond, sous la contradiction apparente, les deux attitudes reviennent au même : valoriser la faute comme l'occasion d'un rachat ou la refouler, cela signifie dans les deux cas ne pas l'assumer.

**A.-F. B.** – Qu'appelles-tu culture de la culpabilité ?

**S. B.** – C'est qu'on porte le mal avec la faute, c'est que le désir est frappé d'interdit, et donc que la vie elle-même s'en trouve interdite. Comme si c'était tout à fait insupportable que le désir aussi nous constitue, et plus encore le désir incestueux qui est à l'origine du sentiment de culpabilité. Ce que j'appelle culture de la culpabilité, c'est une idéologie qui nous rend personnellement coupables de cette culpabilité, et pour laquelle il faut à tout prix l'expulser de soi comme on voulait faire sortir le diable du corps des possédés.

De ce point de vue le christianisme est à mon avis extrêmement ambivalent : d'une part il produit un discours sur-culpabilisant sur le corps, et d'autre part, comme religion du « pardon », il suspend le jugement ici-bas et le diffère jusqu'au Jugement Dernier. Il travaille donc à faire de la vie une faute que l'on refoule sans l'assumer : le péché va de pair avec son absolution et toutes sortes de stratégies de dénégation, grâce, rachat, expiation, indulgence... Ici culpabilisation rime avec déresponsabilisation. C'est, à mon sens, l'inverse du judaïsme qui met l'accent sur la responsabilité plutôt que sur la faute, et ce qui n'est d'ailleurs pas forcément plus facile à vivre, comme en témoigne l'inculpé sans faute du *Procès* de Kafka : car l'excès

inverse, c'est la sur-responsabilisation qui paralyse totalement l'action.

Dans *Peer Gynt*, la déresponsabilisation a le visage joyeux et insolent de l'inconséquence : et même lorsqu'à la dernière scène Peer vient enfin demander à Solvejg de lui tendre le miroir de ses fautes, comme un vrai besoin de les affronter, elle lui répond qu'il n'a « aucun péché », elle le blanchit, elle qu'Ibsen a pris soin de rendre aveugle, et lui s'engouffre dans cet aveuglement, cette folie, dernière tentation et dernière illusion.

Même si aujourd'hui le christianisme est beaucoup moins prégnant qu'à l'époque d'Ibsen, il me semble qu'on vit encore tout à fait dans cette culture de la culpabilité, souvent relayée par des formes sécularisées : le discours humanitaire s'alimente en grande partie à un fonds chrétien plus encore qu'humaniste au sens athée du terme. La crise du politique en est un autre reflet, tout comme la culture télévisuelle : cette manière de renvoyer sur l'individu l'image de sa propre impuissance à résoudre les contradictions du réel, et de sur-médiatiser une image du chaos généralisé qui finit par justifier tous les attentismes. Résister au fantasme de la réparation, du rachat, c'est aussi résister à des données sociales, religieuses, politiques, et ce n'est pas facile, car il faut se battre contre des montagnes, les « montagnes russes » de la bonne et de la mauvaise conscience.

Être dans le tragique, ce serait renoncer à se battre, à être offensif, se laisser submerger par la culpabilisation, se résoudre par exemple à cette morale du sacrifice qui sait si bien fabriquer du consensus comme autour du film *Breaking the Waves*. Être dans le tragique, c'est ne plus trouver d'autre adversaire que soi-même, tant la faute s'est intériorisée. C'est ce qu'on entend toujours dans le christianisme : va voir chez toi avant d'aller voir chez les autres – c'est d'ailleurs probablement la base du protestantisme encore plus que du catholicisme. Je trouve cela très bien d'aller voir en soi, mais est-ce qu'on peut parler de « soi » en faisant abstraction du fait qu'on a un père, une mère, une famille, qu'on vit en société ? Comme si on était totalement responsable de ce que l'on est... Tout cela contribue à créer un sentiment tragique d'impossibilité, de désespoir – alors que le travail que l'on fait sur soi devrait surtout permettre de faire la part de ce qui en soi est encore de l'autre...

**A.-F. B.** – Mais peut-on sortir d'une culpabilité dont tu dis toi-même qu'elle n'est pas seulement culturelle, mais qu'elle appartient à notre structure psychique ?

**S. B.** – On peut en tous cas, ne pas la vivre négativement – peut-être en la rêvant... L'intériorisation absolue de la faute, le fait qu'on n'a plus affaire qu'à soi-même, c'est bien l'impasse tragique dans laquelle tombent les héros grecs : Ajax, par exemple, qui a massacré des moutons avec l'illusion de se battre contre des adversaires réels ; au réveil de sa folie, il s'aperçoit qu'il ne peut plus se battre que contre cette image décevante, dés-idéalisée, de lui-même, et cela le pousse au suicide. J'ai le sentiment que la tragédie, c'est-à-dire la mise en forme du tragique, doit nous aider à faire la part des choses, entre la folie de nos comportements ordinaires et leur origine qui n'est pas nécessairement interne... La tragédie au théâtre – le rêve sur le désespoir – doit nous amener à espérer de nouveau dans le réel, c'est-à-dire nous sortir du tragique. Car ce qui fait la réalité justement, c'est que le conflit n'est pas strictement intériorisé.

**A.-F. B.** – À l'inverse de ces héros tragiques, Peer Gynt est un personnage protéiforme dont la pièce épouse l'aptitude à se fondre dans les situations les plus diverses. Au fur et à mesure, sa devise – « il faut être soi-même » – se révèle de plus en plus nettement comme une dénégation de tous ses détours et compromis. Mais ce désir d'être soi-même raconte aussi sa tentative de se protéger des inévitables contradictions auquel le confronte le réel. Être empereur du Soi, c'est être empereur de Soi, de ses désirs, de ses aspirations : c'est ne rien héberger en soi qui soit autre, ne pas faire place au manque – c'est-à-dire s'épargner de la douleur mais aussi s'approcher de la folie.

**S. B.** – C'est le fantasme d'une maîtrise absolue du réel, d'une vie où rien n'ait place qui ne soit pas à soi. Ce que j'ai est à moi, cela du moins est à moi – comme le dit Mesa dans *Partage de midi* et comme le dit aussi à peu près Peer Gynt, l'un et l'autre ayant décidé de s'excepter du désir. Être soi-même, en ce sens – mais ce n'est pas le seul sens de cette formule dans la pièce – c'est pour Peer en finir avec ce qui lui échappe, en le rejetant ou en le refoulant, sans chercher à le connaître ; il préfère par exemple faire vœu de célibat que de retomber sur l'obstacle que constitue sa mère dans son rapport aux femmes.

A.-F. B. – C'est peut-être là qu'être soi-même finit par coïncider, à l'insu de Peer, avec la maxime des trolls : se suffire à soi-même.

S. B. – Ce que Peer ne veut pas voir, c'est justement tout ce qu'il a perdu ; il ne peut donc pas prendre conscience que son désir d'être empereur est celui de restaurer la fortune familiale, que son goût de l'or est une façon de retrouver l'or qu'avait son père (réparation qui n'est autre que le rêve de sa mère) : tout en croyant être soi-même, il persiste à ignorer qu'il n'est jamais agité que par des désirs externes. Ce rejet de ce qui est autre en lui-même est d'ailleurs bien compréhensible ; il naît d'un besoin tout à fait instinctif, impulsif, vital, d'exister de façon autonome : et ce n'est pas facile avec la mère qu'il a ! Mais ce n'est pas dans la cécité qu'il peut y arriver, comme il s'en aperçoit lors de la fameuse scène de l'acte V où épluchant un oignon, il compare chaque pelure aux rôles successifs qu'a endossés son moi, pour découvrir enfin qu'au cœur il n'y a rien, il y a le vide. Il s'en est sorti jusqu'à un certain point grâce à un système assez efficace, sa faculté d'adaptation, sa propension à « faire le détour » devant ce qui pourrait le gêner, sa capacité à s'identifier à des images idéales de lui-même. Il s'est voué à l'acceptation de ce qui lui arrive : devenir armateur, naufragé, prophète, poète amoureux, savant – « sur la base du moi gyntien ». Et la base de ce moi gyntien, c'est de ne jamais se commettre avec quoi que ce soit d'irréversible, ne faire un pas en avant que si le pas en arrière est possible : c'est se garder toujours une marge pour se retourner. Si Peer se plaît tant à jouer au prophète, c'est qu'il possède le cheval qui l'emportera au galop quand il en aura assez, et que cela ne l'engage à rien. Car c'est bien ce qu'il s'est juré d'éviter par-dessus tout dans la deuxième partie de la pièce : l'engagement – pas au sens politique, au sens existentiel.

A.-F. B. – Les premiers mots qu'il prononce à l'acte IV sont comme le programme de cette vie dans l'instant : « L'on fut créé pour la jouissance, il faut jouir. Il est écrit que le passé est bien passé. »

S. B. – Mais comme on le voit tout au long de cet acte, c'est un programme irréalisable : on ne peut vivre vraiment en refusant tout rapport avec le deuil, la perte. S'abstenir de tout contact avec la mort, c'est s'exclure aussi de la vie, car la vie n'est que de la mort au travail. Peer est dans l'adaptation, dans l'illusion qu'il est en phase avec la vie : il lui manque pourtant quelque chose d'essentiel : il ne peut plus rêver vraiment, il a perdu peu à peu son rapport avec le jeu.

Au début de la pièce, on nous montre un personnage visiblement névrosé mais assez joyeux. En tout cas il n'est pas fou : quand il ment, c'est tout à fait conscient, ou alors c'est qu'il a trop bu ; il fait aussi des rêves – des rêves de trolls, comme nous en faisons tous, des rêves de désir, de castration, de mort. Je le vois donc comme un type assez ordinaire – un peu plus exalté que d'autres, avec un peu plus de volonté de vivre. Ce qu'il a quand même d'un peu différent de nous, c'est sa totale légèreté. Une légèreté qui peut sembler étrange, mais qui nous est aussi assez familière à travers un certain cynisme d'aujourd'hui : comme ces gens qui trouvent la vie assez compliquée comme ça pour ne pas en plus s'embarasser de questions éthiques. C'est aussi une forme d'inconséquence : une façon de ne voir la vie qu'à partir de soi, de ses besoins personnels – comme Peer tout au long de la pièce... C'est « se suffire à soi-même », avec ce que cela comporte d'individualisme et d'aveuglement.

Malgré tout, à partir du troisième acte, cette inconséquence devient pour Peer plus difficile à tenir : après avoir enlevé Ingrid, puis l'avoir renvoyée intacte chez elle, quand il se retrouve tout seul dans la montagne, loin de sa mère et confronté à des problèmes d'adulte, petit à petit sa légèreté, qui a aussi à voir avec l'enfance (avec le sadisme infantile, avec le jeu...), sa légèreté lui devient « difficile », au sens où Levinas dit que la liberté est difficile : qu'il faut sans cesse la reconquérir.

Dans la deuxième partie, après la mort de la mère, ayant visiblement tout fait pour annuler la perte qu'est cette mort, on le retrouve dans l'extrême des contradictions où on l'avait laissé trente ans plus tôt, complètement pris dans les tiraillements épouvantables de la culpabilité et du refoulement ; et on le voit, toujours avec la même vitalité, avec une vitalité peut-être même encore plus grande malgré ses cinquante ans, essayer de se frayer un chemin dans ses contradictions. C'est alors qu'on commence à percevoir une vraie folie : toujours à négocier avec lui-même, il se raccroche à un discours d'auto-justification permanent dont il n'avait pas besoin dans la première partie, un discours quasi auto-herméneutique : il semble perdu dans l'exégèse continuelle de lui-même.

A.-F. B. – Tu mets en scène l'acte IV comme une espèce de délire narcissique.

S. B. – Alors que, du point de vue théâtral, c'est l'acte qui convoque le plus d'éléments du réel, c'est aussi celui où Peer paraît avoir le moins les pieds sur terre. Comme un énorme soliloque où d'autres personnages font parfois irruption sans que Peer entre véritablement en dialogue avec eux. Avec toutes les femmes de la première partie, que ce soit avec Ingrid, avec Solvejg ou avec sa mère, il devait compter avec quelqu'un en face de lui. Là, même avec Anitra, on a l'impression qu'il ne la voit plus, qu'il rêve autour d'elle, en projetant sur elle d'autres images de femme et sans la prendre en compte comme une personne.

Les intrusions d'éléments du réel ne font en fait qu'alimenter le discours sur soi. Sans s'en rendre compte il est dans une pratique tout à fait morbide. Et ce n'est pas étonnant qu'il devienne finalement à l'asile d'aliénés du Caire l' « empereur exégète », c'est-à-dire celui qui n'a plus affaire qu'à lui-même. Ce que les fous lui renvoient en miroir, c'est cette morbidité-là.

Il a quitté la Norvège, il a rompu avec ses origines pour réussir à être soi-même. Mais il a en vain cherché ailleurs des identités : car les fous lui révèlent qu'on est aussi « hors de soi » quand on est absolument rivé à soi. Il n'a plus alors, après ce long exil, qu'à revenir au lieu de sa naissance, de sa mère et de son père, de sa « race » : il est tout à fait logique que le cinquième acte s'ouvre par un retour en Norvège. Là, il tentera une dernière fois de fuir : car si l'identité consiste à assumer l'hérédité, le père et la mère, mieux vaut peut-être encore n'être rien du tout... Au début il semble pourtant avoir retrouvé une sorte de sérénité : il est vraiment heureux de revenir à son pays natal. Mais il est aussi devenu plus fragile : « la fortune et moi, on est un peu brouillés », annonce-t-il dès la première scène de l'acte V, ce qui montre à quel point lui importait à l'acte précédent sa foi en la Providence ; c'était pratique, puisque cela l'assurait, s'il perdait quelque chose, de tout regagner. Maintenant qu'il admet qu'il doit se passer de sa « protection particulière », il n'a plus rien pour se consoler, il lui faut donc trouver entièrement abri en lui-même, en ce qui lui reste. L'acte V est l'acte de la solitude : l'auto-exégèse est arrivée à son point de vide, le soliloque s'est tari. Il est redevenu capable d'envisager la présence des autres, mais il n'entre pas pour autant en relation avec eux : puisqu'il n'est plus protégé par la Fortune, il ne fait plus confiance à rien de ce qui l'entoure. Il ne veut plus que racheter la ferme des Gynt et y demeurer seul. Cette solitude le ramène à la mort, qui hante le cinquième acte sous de multiples figures, du Passager inconnu sur le bateau qui, au beau milieu du naufrage, vient lui réclamer son corps pour le disséquer et y rechercher « le siège des rêves », jusqu'au Fondateur de boutons qui vient demander des comptes à Peer sur toute sa vie passée et lui annonce que son âme ira bientôt rejoindre le néant. Comme cette révélation lui est tout à fait insupportable, il préfère retourner dans le giron de Solvejg.

À la fin il meurt à la fois dans la révélation et dans l'illusion ; il y a cet éclair de lumière quand il découvre que Solvejg est la Sainte : « Ma mère, mon épouse, la femme sans péché ! ». C'est comme si tout à coup, dans cette formule, quelque chose devenait totalement clair – Ibsen écrit : « une lumière se fait en lui » – et comme si, justement à cause de cette révélation sur son désir, il lui fallait se cacher. Ce sont ses derniers mots : « Cache-moi, cache-moi, cache-moi » – ce qui veut dire à la fois : protège-moi du Fondateur de boutons, et recouvre-moi, moi et mes fautes. Comme une honte qui surgit d'un coup, une honte dont on a l'impression qu'elle n'avait peut-être encore jamais effleuré sa conscience. C'est le moment de l'ultime fuite et de l'ultime illusion, celle d'un salut qui viendrait de l'autre. Ultime pirouette de Peer, qui avait choisi la solitude radicale de l'ascète et se retrouve maintenant à ne plus croire qu'en la femme pour le sauver. Mais cette foi en l'amour sacrificiel n'est pas le dernier mot de la pièce : Ibsen n'offre à Peer que l'illusion du salut, le rêve d'une rédemption, qui est aussi une rédemption par le rêve : « Dors, mon enfant, rêve », chante Solvejg à Peer tandis que ses paupières se referment et que le rideau retombe dans l'obscurité.

Mais je crois vraiment que rêver, ce n'est pas nécessairement espérer dans l'impossible ou mettre sa foi dans de l'ailleurs, que le rêve n'est seulement une échappatoire comme celle que propose Solvejg. Il n'y a pas de rédemption à en attendre, mais il peut participer d'un véritable travail de sens sur le réel.

Entretien réalisé pendant les répétitions de *Peer Gynt*, Théâtre de Gennevilliers, octobre 1996

## 2003 LES REVENANTS (*Gespenster*) (1881)

Mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig

Création en langue allemande, coproduction du Schauspiel Frankfurt en coproduction avec le TNS en janvier 2003.



© Élisabeth Carecchio

### Une clarté qui n'éclaire pas

Entretien de Stéphane Braunschweig avec Anne-Françoise Benhamou

**Anne-Françoise Benhamou** – Maintenant que tu as terminé la mise en scène, comment définirais-tu ce qui t'a intéressé dans *Les Revenants* ?

**Stéphane Braunschweig** – Quand je vois le spectacle, je retrouve la sensation que j'avais eue à la première lecture, une sensation qui m'avait beaucoup plu : la pièce m'apparaît tantôt très claire, tantôt très obscure. La dramaturgie d'Ibsen est travaillée par un tel effort d'élucidation, de clarification, elle nous aspire tant dans ce mouvement de révélation, qu'il y a quelque chose de très étrange à se rendre compte que finalement cette clarté n'éclaire rien du tout. Peut-être est-ce parce qu'Ibsen ne dit pas tout. On s'en rend compte quand on lit ses notes préparatoires aux *Revenants* où il parle du romantisme de M<sup>me</sup> Alving dans sa jeunesse, du fait qu'elle a eu un deuxième enfant... Rien de tout cela n'est resté explicite dans le texte, mais l'imaginaire qu'il y a derrière chaque personnage est très riche, très romanesque. Sans doute dans cette pièce écrite de façon à ce que tout devienne clair, y a-t-il une sorte de « reste »... Ce qui me touche beaucoup c'est cela : cette recherche de la clarté, de l'élucidation comme une chose très nécessaire, et en même temps une espèce de scepticisme par rapport à la capacité du langage à nommer les choses.

**A.-F. B.** – La part obscure tiendrait à un imaginaire des personnages ?

**S. B.** – On ne peut pas vraiment séparer ici les personnages et l'histoire qui se raconte... Comme la parole et l'exploitation du passé ne peuvent pas rendre vie au passé, qu'elles ne sont que des signes de ce passé, la seule façon de l'approcher vraiment, c'est par les personnages qui portent en eux les conséquences ou les traces de ce passé. Mais ils ne le portent pas forcément là où ils le formulent. C'est pourquoi la mise en scène ne doit pas montrer ce passé – de la même façon, on n'en aurait que les signes – mais travailler à ce que les acteurs gardent une part obscure – pas forcément une part d'Ibsen, mais peut-être une part biographique, qui leur permette de garder un espace de réserve.

**A.-F. B.** – Peter Zadek aussi semble penser que le jeu et la présence des acteurs est un contrepois nécessaire à l'aspect analytique de cette dramaturgie, comme si l'intelligence d'Ibsen devait être contrée par l'opacité des êtres sur le plateau ?

**S. B.** – Chez Ibsen, ce qui est de l'ordre du vivant est toujours très problématique. Avant de faire le spectacle, je me disais : ces personnages ne vivent pas, ils parlent. Ils vivent, évidemment, mais si on imagine la vie d'Ibsen écrivant, écrivant, ne sortant de chez lui que pour remonter sa montre à la pendule, chaque jour à la même heure, passant dans un café puis remontant écrire – ce n'est pas vraiment vivant... En même temps, dans son œuvre, il y a des personnages avec une force de vie très grande : Peer Gynt bien sûr, mais aussi, dans *Les Revenants*, le jeune Oswald, Régine, le père Alving... Je suis persuadé qu'Ibsen avait une force de vie monumentale ! Une force de vie qu'il canalisait dans l'écriture tout en sachant les mots incapables de rendre ce qui est de l'ordre de cette force. C'est pourquoi je pense que cet aspect analytique doit nécessairement entrer en contradiction avec lui-même. Dans *Les Revenants*, si on n'a pas cette contradiction, on ne peut pas accéder à la fin de la pièce, à ce moment où Oswald et sa mère se retrouvent seuls, face à face.

**A.-F. B** – Dans ta mise en scène, la relation d'Oswald et de sa mère, faite à la fois de séduction, d'une certaine complicité, d'inquiétude, de culpabilité réciproque, d'hypersensibilité et de distance, apparaît d'emblée comme un noyau d'opacité assez fascinant. Quelque chose entre eux, au début, évoque la relation de Treplev et d'Arkadina... Et quand les portes se referment sur le tête-à-tête d'Oswald et de sa mère, dans l'attente de la mort, on a l'impression que dans cette toute dernière scène on est enfin au cœur des enjeux de la pièce, que tout le reste a fait diversion par rapport à ce jeu de cache-cache du fils et de la mère.

**S. B.** – Au début de la pièce, et c'est très sensible dans le jeu de Friederike Kammer, l'amour de la mère pour ce fils est complètement abstrait. C'est : « mon fils ! » – mais il ne se passe rien d'autre que des déclarations. Il y a un tel secret entre eux... Et bien que le fils ait protesté de la vertu de son père lors du diagnostic de la syphilis, le doute est peut-être là, comme le ver dans le fruit, à son insu ; peut-être qu'il est revenu chez sa mère, sans bien le savoir, pour apprendre quelque chose sur son enfance. La relation entre lui et sa mère ne peut devenir réelle qu'au troisième acte, quand l'abcès est vidé. Mais l'important n'est pas le contenu de ce « secret », qui, quand il arrive, fait un peu l'effet d'un pétard mouillé. C'est le fait qu'il n'y ait plus de secret entre eux. À partir de ce moment, M<sup>me</sup> Alving peut essayer de réparer par l'amour qu'elle a pour son fils la haine qu'elle a eue pour son mari. Avant, elle refusait de voir Oswald comme le fils de son père. Elle ne pouvait l'aimer que comme un clone d'elle-même. Car comment aimer le fils d'un homme qu'elle n'aimait pas ? C'est peut-être la vraie question de la pièce – une question vertigineuse et en même temps très banale –, celle qui n'est jamais posée explicitement et qui reste sans réponse à la fin.

**A.-F. B** – Mais M<sup>me</sup> Alving, étrangement, change brusquement de cap au milieu de la pièce, en inversant complètement son point de vue sur la conduite de son mari et la sienne...

**S. B.** – Elle prend la faute sur elle et, en se déclarant en dernière instance responsable de la dépravation du père, elle accepte cet homme, et peut donc accepter Oswald comme fils de son père. Alors il y a possibilité d'une relation plus réelle entre elle et lui. Et c'est à ce moment-là qu'il dit : le passé, ça m'est égal. Ce qui m'a intéressé dans ce tournant de la pièce, c'est la façon dont le fils prend le pouvoir sur la mère. Ibsen s'intéresse toujours beaucoup au pouvoir. Il est clair qu'elle avait pris le pouvoir sur le père comme il est clair qu'à ce moment le fils le reprend sur elle au nom du père. Et c'est la maladie qui lui permet de le faire. J'avais du mal avec Daniel Christensen au début, parce que nous nous disions : la maladie, c'est une tragédie. Mais la maladie, ça donne du pouvoir aussi. « On ne peut rien me refuser » – c'est à peu près ce que dit Oswald quand il oblige sa mère à lui servir de l'alcool après lui avoir révélé son état. C'est avec cette scène que j'ai compris qu'il fallait jouer le personnage non pas fragile, mais fort. Dans le dernier acte le rapport de force entre eux est totalement en faveur d'Oswald – et c'est à ce moment-là qu'il existe vraiment une relation entre eux.

**A.-F. B.** – Ce refus de la mère d'accepter que le fils soit né du père va jusqu'à la dénégation la plus névrotique. Au moment où il lui révèle sa maladie, alors qu'elle n'a cessé de stigmatiser la dépravation du père et qu'elle est seule à pouvoir comprendre d'où vient la syphilis d'Oswald – dans la logique médicale de la pièce ! –, elle refuse d'entendre qu'il est malade et lui dit : non, ce n'est pas possible, tu te trompes. Et c'est même à partir de là, très paradoxalement, qu'elle minore la faute du père... En refusant d'admettre que la maladie du père a passé par son corps à

elle, c'est comme si M<sup>me</sup> Alving refoulait à tout prix l'idée qu'elle a bien eu une relation avec cet homme. On pourrait aller jusqu'à dire que, sur un plan métaphorique, la maladie d'Osvold n'est rien d'autre que la trace qu'il est né de l'union de son père et de sa mère – le signe de sa condition sexuelle et mortelle. En ce sens, Osvold serait une autre figure d'Eyolf (qui doit sa blessure à une chute pendant que ses parents faisaient l'amour). On peut aussi penser au *Canard sauvage* où la menace de cécité est pour Hedvig le signe qu'elle est née de la relation coupable de Gina et du vieux Werle. Comme Alain Françon le dit d'Eyolf, tous ces enfants blessés sont peut-être des figures d'Édipe, qui ne portent rien d'autre que la difficulté et la culpabilité de leur naissance.

**S. B.** – Il y a une dimension œdipienne dans *Les Revenants*, mais inversée : c'est le père qui tue le fils. Et la relation incestueuse du fils et de la mère appartient à ce qui est très peu formulé dans la pièce – il y a juste quelques petites pistes. Il ne faut donc pas montrer ça de façon explicative. La mise en scène peut juste essayer de montrer que malgré les efforts des personnages, ce n'est pas au niveau conscient que ça se joue. Non pas que le niveau conscient soit sans valeur – mais il y a une réserve. Je ne crois pas qu'Ibsen psychanalyse ses personnages. Il les met à « ras de terre » et il montre que tout ne se joue pas là.

**A.-F. B.** – Crains-tu le risque d'un « théâtre psychologique », risque que le théâtre contemporain contourne bien plus facilement avec Tchekhov ?

**S. B.** – Pour jouer Ibsen, je pense qu'il faut accepter d'une certaine manière le théâtre psychologique. Sinon, je ne vois pas l'intérêt : on se retrouve uniquement pris dans des problématiques socio/morales, comme la liberté individuelle, le poids de la morale dans la société – et c'est là que c'est daté. Car si l'on élimine totalement l'aspect psychologique – l'aspect « personnage » –, on tombe dans le théâtre à thèse. Alors que justement, ça ne peut pas être du théâtre à thèse, parce que c'est du théâtre de la contradiction profonde, et c'est cela qui est intéressant. Revenir au psychologique de cette façon a une portée politique aujourd'hui : montrer comment le psychologique rend impossible le théâtre à thèse... Pour montrer cet aspect politique d'Ibsen, on ne peut pas se contenter de cette défiance artistiquement correcte vis-à-vis du personnage, de l'incarnation, du narratif. Cette tendance-là est née avant la crise des idéologies et aujourd'hui il faut se redéfinir par rapport à cela. C'est vrai que Tchekhov est plus libre dans la forme et qu'avec lui on peut plus facilement suivre une certaine tendance déstructurante. Mais les personnages de Tchekhov sont toujours un peu à côté du réel, ils sont tous plus ou moins restés dans la chambre d'enfant de *La Cerisaie*. Les personnages d'Ibsen sont de plein fouet avec le réel, dans le vertige du réel.

**A.-F. B.** – Claudio Magris place Ibsen du côté d'une aspiration au classicisme, même si c'est un classicisme profondément fêlé par la dysharmonie du monde et du sujet modernes. En montant *Les Revenants* – une pièce à l'écriture beaucoup moins libre que celles que tu as choisies ces dernières années, je pense par exemple à *La Mouette* ou à *La Famille Schroffensteln* – as-tu eu l'impression d'être contraint toi-même à une sorte de classicisme scénique ? Ibsen oblige-t-il, plus que Tchekhov ou Shakespeare par exemple, à en passer par les codes théâtraux de son époque ?

**S. B.** – Chercher à réhabiliter un peu la psychologie au théâtre ne signifie pas qu'on retourne au théâtre naturaliste. On peut faire du théâtre psychologique dans une certaine abstraction, au sens propre : c'est comme si les personnages étaient abstraits de leur environnement naturaliste. C'est un peu le sens de ma scénographie, qui cite en quelque sorte un décor naturaliste mais le met aussi entre parenthèses avec ses parois en tulle qui viennent redoubler les murs réels de la maison. En réalité tout se joue entre deux chaises et trois portes, les acteurs n'ont quasiment aucun appui de jeu naturaliste – accessoires, meubles, lumières... Il s'agit de faire un théâtre où on n'entre pas dans une compassion vis-à-vis des personnages. On voit l'endroit où ils s'aveuglent, ce qui génère de l'humour – et il y a à mon avis beaucoup d'humour chez Ibsen, même si c'est un humour plus grinçant, moins tendre que chez Tchekhov – et en même temps cela n'empêche pas qu'on puisse être ému par leur aveuglement. Je recherche une sorte de distanciation qui ne supprimerait pas l'identification, qui provoque donc pour le spectateur une sorte de distance d'avec soi-même. Dans un certain théâtre naturaliste, on fait tout pour montrer, pour rendre visibles les relations entre les gens : mettre en scène ainsi c'est décrire. Ce n'est pas du tout

ce que je veux faire. Je ne veux pas non plus raconter autre chose que l'histoire qui se raconte. Je veux montrer qu'il y a une réserve, tant du côté des personnages que des spectateurs : la part d'inconscient ici, au théâtre, rejoint la part d'imaginaire.

A.-F. B. – Comment arrive-t-on à faire exister cette réserve sur le plateau ?

S. B. – Dès que les acteurs montrent quelque chose, on leur dit qu'on ne veut pas le voir ! On cherche à en montrer le moins possible. Pour cela, il faut des acteurs très « pleins ». Et ça dépend aussi de la façon dont les corps se tiennent et s'inscrivent dans l'espace : là, il faut passer par un travail presque chorégraphique. Il faut trouver du corps – mais pas du corps baroque. Je cherche à ce qu'il y ait du caché plutôt que du montré et ce caché renvoie à du psychologique – en creux.

Strasbourg, février 2003

## 2005 BRAND (1866)

Mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig

Création au TNS en mars 2005, Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique.



© Élisabeth Carecchio

## Les ambiguïtés de l'individualisme

Entretien de Stéphane Braunschweig avec Anne-Françoise Benhamou

Anne-Françoise Benhamou – Qu'est-ce qui t'a donné envie, après *Les Revenants*, de poursuivre le travail sur l'œuvre d'Ibsen ? Qu'est-ce que tu as découvert en mettant en scène cette pièce ?

Stéphane Braunschweig – Le thème de la joie de vivre, paradoxalement. Dans *Les Revenants*, il y a un débat sans issue entre le pasteur qui défend « les idéaux » comme des illusions nécessaires et M<sup>me</sup> Alving qui veut « la vérité ». Le pasteur pense qu'il ne faut pas dire à Oswald la vérité sur son

père parce que son père est pour lui un idéal, et qu'on a besoin d'idéaux pour vivre – et M<sup>me</sup> Alving dit que les idéaux ont détruit sa vie. Mais en même temps Ibsen montre que cette « vérité » à laquelle elle se raccroche est une forme d'illusion aussi puisqu'il est impossible d'accéder totalement à la vérité de ce qu'on est. Ce débat occupe à peu près la première partie de la pièce, et au milieu on apprend soudain qu'Osvold est malade ; et là, on voit les dégâts qu'a provoqués cette problématique morale.

Arrive alors un tout autre thème, celui de la joie de vivre : on commence à parler des raisons pour lesquelles Osvold est parti à Paris, de ce qu'il y a cherché, etc. Tout à coup la pièce s'oriente autour du reproche qu'il fait à sa mère : en Norvège il n'y a pas de joie de vivre possible. Il ne s'agit plus d'idéaux, ni de vérité ; cette « joie de vivre » au-delà du bien et du mal, est une sorte d'affirmation nietzschéenne qui permettrait de dépasser la problématique morale, et ses apories.

**A.-F. B.** – Mais cette « joie de vivre » est critiquée aussi à travers la débauche assez sordide du capitaine Alving.

**S. B.** – Ce qui est dit aussi c'est que le monde dans lequel il vivait ne lui permettait aucun épanouissement personnel. La question du *cadre* dans lequel on vit est fondamentale pour Ibsen. Il aurait très bien pu situer *Les Revenants* en France ou en Allemagne : la question de l'héritage de la syphilis n'y aurait pas été différente. Mais il faut que ce soit en Norvège, parce que derrière tout le théâtre d'Ibsen il y a un discours à charge contre son pays. Ce que la Norvège représente pour lui, c'est le provincialisme, la petitesse, la médiocrité, la grisaille, le mauvais temps, la nuit... Ce n'est pas un hasard s'il écrit *Brand* alors qu'il est en Italie : c'est un écrivain exilé qui n'arrête pas de parler de l'impossibilité de vivre dans son pays... C'est pourquoi, malgré les grandes problématiques philosophiques, il y a toujours un aspect *local* dans ses pièces. Cette tension entre le grand et le petit, la grandeur des questions et la petitesse de cette vie provinciale, au fond des fjords, est très intéressante. Je crois qu'il est très important de ne pas séparer les problématiques d'Ibsen de leur cadre.

**A.-F. B.** – Jusque-là, tu n'as jamais voulu « historiciser » les pièces que tu montais, ni insister sur leur ancrage dans une réalité sociale précise. Lorsque tu as travaillé sur Tchekhov, ton propos n'était pas de parler de la Russie pré-révolutionnaire ; je pense qu'il ne s'agit pas non plus en montant *Brand* de parler de la Norvège à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle...

**S. B.** – Il s'agit de poser un endroit étriqué, au milieu d'une nature écrasante et monumentale, de faire exister un endroit qui n'offre aucune possibilité. Une société conformiste – mais avec des avancées « socialistes » aussi...

**A.-F. B.** – Ce que représente dans *Brand* le personnage du Bailli, qui évoque certains personnages de Flaubert.

**S. B.** – Ce qui est très intéressant du point de vue politique chez Ibsen, c'est ce mélange de progressisme parfois très affirmé – le discours sur les femmes – et d'une sorte d'anarchisme de droite... Ibsen mise sur l'individu, pas sur l'État, et s'il y a progrès, il ne peut passer que par l'affirmation de la liberté individuelle, c'est-à-dire par une certaine capacité à échapper au cadre. C'est aussi cela la joie de vivre dont je parlais, et ça n'a rien à voir avec les avancées politiques des notables « socialistes » qui ne peuvent voir que d'un mauvais œil les individus qui sortent du « troupeau ».

Pour pouvoir raconter ça, il faut poser le cadre. Pour moi, il est important que la scénographie puisse non pas représenter mais au moins faire rêver sur ce cadre – ces villages perdus au fond des fjords, avec le soleil qui n'arrive pas jusqu'en bas... Chez Tchekhov, on n'a pas le même problème puisque de toute façon les personnages sont bloqués dans leur cadre et qu'ils n'en bougeront jamais. Dans *La Cerisaie*, dans toutes ses pièces, on peut rêver de sortir du cadre, on peut se projeter dans trois cents ans, mais on n'en sort pas vraiment... Comme la transgression n'est qu'un rêve, la mise en scène a moins besoin de poser le cadre. C'est un peu paradoxal, car l'écriture de Tchekhov est plus concrète – plus naturaliste si on veut – que celle d'Ibsen, qui est toujours liée à des enjeux abstraits, philosophiques.

Mais je pense qu'on peut plus facilement « abstraire » Tchekhov. C'est peut-être aussi dû à la nécessité d'un équilibre entre le texte et la représentation.

A.-F. B. – Toute l'œuvre d'Ibsen tourne autour de la lutte entre une énorme pression sociale et les aspirations de l'individu à un plein épanouissement. L'insoumission des personnages à cet ordre social l'intéresse.

S. B. – C'est aussi parce qu'il a un scepticisme énorme par rapport au collectif. Ce n'est pas juste la pression sociale en tant que telle qu'il dénonce mais la pression sociale comme écrasement, comme nivellement de l'individu – et comme bêtise aussi. Chez Tchekhov, on peut trouver une certaine tendresse pour la bêtise : les personnages ne parlent que par clichés, mais ça ne les empêche pas d'être touchants. Verchinine, dans *Les Trois Sœurs*, peut être extrêmement séduisant, émouvant, alors qu'il passe son temps à bavarder sur le bonheur qu'il y aura dans trois cents ans... Ibsen, lui, est impitoyable, il nous fait rire méchamment de la bêtise de ses personnages. D'ailleurs en commençant des lectures de *Brand* avec Philippe Girard, ce qui ressort d'abord est la causticité du personnage – une causticité qui rappelle celle du Peer Gynt mûr... Brand a une sorte d'humour ravageur. Dans la première scène il dit qu'il va à des funérailles, et quand on lui demande qui on enterre, il répond « Dieu » : c'est évident qu'il y a là une espèce d'humour grinçant avec lequel il attaque le monde entier.

A.-F. B. – C'est un de ses points de ressemblance avec Ibsen, cette colère contre le monde... Elle est aussi liée à un profond scepticisme sur la question du progrès.

S. B. – Je ne crois pas qu'il soit sceptique sur le progrès lui-même, il est sceptique sur le fait que le progrès puisse arriver par la masse.

A.-F. B. – Être sceptique par rapport au progrès social, c'est quand même être sceptique sur le progrès. Chez Tchekhov, il y a toujours un rêve sur le progrès. Ça fait même partie de la dimension positive des personnages que d'avoir ce rêve – mais chez Ibsen...

S. B. – Encore une fois, il y a un côté impitoyable chez Ibsen. Cette causticité est le point de départ ; le point d'arrivée, c'est l'autodestruction et la destruction des proches. Toute cette colère finit par se retourner contre soi.

A.-F. B. – Quand il se compare au scorpion dans la lettre sur la genèse de *Brand*, c'est un peu ce qu'il veut dire : ce qui n'aboutit pas en œuvre va vers la destruction de soi.

S. B. – Mais l'œuvre elle-même détruit les autres. La part de négatif, de travail du négatif qu'il y a là-dedans, est énorme.

A.-F. B. – L'église que Brand construit après la mort de sa mère, de sa femme et de son fils, cette église qui devrait être l'aboutissement de sa vie, de sa vocation, et qu'il trouve finalement trop petite, qu'il ne peut pas reconnaître le jour de son inauguration, c'est aussi une métaphore de la vanité de l'œuvre.

S. B. – Ibsen est piégé par lui-même. Peut-être que c'est ça qui fait du théâtre : cet endroit où il est lui-même pris au piège de sa propre dénonciation des illusions. Le personnage se perd lui-même à ce moment de la pièce. S'il y a une dimension romantique c'est là qu'elle apparaît : l'église est *forcément* trop petite... Les personnages d'Ibsen ont besoin d'être dans l'œuvre, et l'œuvre doit engloutir la vie, manger la vie, dévorer la vie. L'église de Brand, c'est l'œuvre qui a dévoré la vie... mais elle sera toujours plus faible que la vie elle-même ! Le projet est toujours prométhéen, il s'agit toujours de défier Dieu : Brand pense qu'il n'est rien s'il n'est pas à la hauteur de Dieu. On peut le voir de manière religieuse, mais on peut le voir aussi comme la recherche de l'absolu.

A.-F. B. – Ou comme la recherche de la toute-puissance – de l'immortalité. C'est l'aspect faustien du théâtre d'Ibsen.

S. B. – Sous ce désir de toute-puissance, d'immortalité, il y a l'angoisse de la mort – l'angoisse d'être mortel. C'est ce qui fait peur à Gynt de manière évidente. De même pour Brand. Cette angoisse est à la source de leur individualisme. Un individualisme qui leur est commun bien qu'il se présente sous des visages opposés : il s'exprime pour Peer Gynt par un total désengagement,

pour Brand par un total engagement, mais un engagement si radical qu'il échoue à fonder toute communauté.

**A.-F. B.** – L'œuvre sert aussi à Ibsen, me semble-t-il, à se débarrasser de l'idée qu'il pourrait être un écrivain charismatique autour duquel se refonde la communauté norvégienne : en racontant l'échec de Brand à emmener une communauté dans son projet, il se déculpabilise – on voit dans ses lettres la violence de sa bataille avec sa propre culpabilité...

**S. B.** – De toute façon être artiste c'est être coupable...

**A.-F. B.** – C'est ce que l'œuvre d'Ibsen dit tout le temps : être artiste c'est sacrifier les autres autour de soi. On le voit à travers Solness, Rubek dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, ou même Allmers dans *Petit Eyolf*.. Ce qu'il dit aussi dans ses lettres, c'est qu'il n'y a pas d'autre solution que cette rupture absolue avec là d'où l'on vient – c'est le rejet de la mère et le refus d'hériter dans *Brand* – mais cette rupture se monnaie en une culpabilité infinie...

**S. B.** – Cette culpabilité empêche de vivre. C'est ça qui retourne le venin du scorpion contre lui. Car la question de l'individualisme est ambiguë il y a une positivité de l'individualisme – c'est le coup de pied dans la fourmilière conformiste, dans la médiocrité. Pour Ibsen, il est évident que seule une individualité forte et affirmative en est capable. Le théâtre permet de dire ça et *en même temps* il dit aussi la négativité de l'individualisme : l'extrémisme qui enferme l'individu dans sa solitude et le conduit forcément à sa propre perte et à la perte des siens. C'est un peu le rôle de cette jeune fille sauvage dans *Brand*, Gerd : être celle qui arrive et qui dit : le bien absolu peut être le mal absolu ; tu peux passer de l'église toujours trop petite à l'église de glace destinée à crouler sous l'avalanche, tu es aussi toi-même ce vautour noir contre lequel tu luttas. À travers Gerd, c'est comme s'il percevait sa propre dimension destructrice.

Théâtre national de Strasbourg, mai 2004.

## Stéphane Braunschweig

Né en 1964. Après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure, il rejoint en 1987 l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, où il reçoit une formation théâtrale pendant trois ans. Il fonde alors sa compagnie le Théâtre-Machine avec laquelle il crée ses premiers spectacles.

En 1991, il présente à Gennevilliers *Les Hommes de neige*, trilogie composée de *Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht, *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horváth, qui reçoit le prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. La même année, il met en scène *Ajax* de Sophocle (Dijon, Strasbourg, Gennevilliers/Festival d'Automne) et en 1992 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Orléans, Gennevilliers/Festival d'Automne, tournées en France et à Moscou).

Il est directeur du Centre dramatique national d'Orléans de 1993 à 1998 où sont joués et créés, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, 1993) *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (1993), *Amphitryon* de Heinrich von Kleist (1994) et *Paradis verrouillé* (Deux essais d'après Kleist : *Sur le théâtre de marionnettes* et *Penthésilée*, fragments, 1994), *Franziska* de Frank Wedekind et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen (1995), enfin *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (1997). En 1999, il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare au Théâtre des Bouffes du Nord.

Directeur du Théâtre national de Strasbourg et de l'École Supérieure du TNS de 2000 à 2008, il y crée *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py et *La Mouette* d'Anton Tchekhov (2001), *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist (2002), *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen, en langue allemande, avec les acteurs du Schauspiel de Francfort-sur-Main et *Le Misanthrope* de Molière (2003), *Brand* d'Ibsen (2005), prix Georges Lermier du Syndicat de la critique (meilleur spectacle théâtral créé en province), *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello (2006), *L'enfant rêve* de Hanokh Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2007), et enfin *Tartuffe* de Molière (2008).

Il a également mis en scène plusieurs spectacles de théâtre à l'étranger, notamment *Measure for measure* de Shakespeare en anglais au festival d'Edimbourg (1997), *Le Marchand de Venise* en italien au Piccolo Teatro de Milan (1999), *Woyzeck* de Büchner en allemand au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich (1999).

À l'opéra, il a mis en scène au théâtre du Châtelet *Le Chevalier imaginaire* de Fénelon (1992), *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (1993), *Fidelio* de Beethoven (1995), créé au Staatsoper de Berlin et *Jenufa*, de Janáček (1996). Il a également créé *La Rosa de Ariadna* de Dazzi au Festival Musica de Strasbourg (1995), *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de la Monnaie de Bruxelles (1999), *Elektra* de Strauss à l'Opéra national du Rhin à Strasbourg (2002). Pour le Festival d'Aix-en-Provence, il a mis en scène *La Flûte enchantée* de Mozart (1999), *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (2000), *Wozzeck* de Berg (2003), la *Tétralogie* de Wagner sous la direction de Simon Rattle (*L'Or du Rhin*, 2006, *La Walkyrie*, 2007, *Siegfried*, 2008 et *Le Crépuscule des dieux*, 2009, tous repris ensuite au Festival de Pâques de Salzbourg). En 2008, il a créé pour l'ouverture de saison de la Scala de Milan *Don Carlo* de Verdi. Il mettra en scène *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra Comique en juin 2010.

Stéphane Braunschweig est artiste associé du Théâtre national de la Colline depuis janvier 2009 et il en deviendra le directeur en janvier 2010. Il y a présenté à l'invitation d'Alain Françon *Dans la Jungle des villes*, *La Mouette*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *Brand*, *L'enfant rêve*, et *Les Trois Sœurs*. Pour sa première saison en tant que directeur, il y crée en novembre 2009 deux pièces d'Ibsen *Une maison de poupée* et *Rosmersholm*.

## Éloi Recoing

traduction

Éloi Recoing est né en 1955 dans une famille de marionnettistes. Après des études de philosophie, il commence d'écrire pour le théâtre. Il a vingt ans lorsque Antoine Vitez met en scène sa première pièce : *La Ballade de Mister Punch* (1975). Rencontre décisive qui l'amènera, dix ans plus tard, à être son assistant au Théâtre national de Chaillot, puis à la Comédie-Française, collaborant durant six ans aux grandes mises en scène de la dernière période comme *Le Soulier de satin* (1987).

Il fonde La Compagnie du Passeur et signe ses premières mises en scène : *La Conjecture de Babel* d'Éloi Recoing, *Partage de Midi* de Paul Claudel, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Essai sur l'innommable* d'après Heiner Müller, *Le Constructeur Solness* d'Henrik Ibsen, *Théâtre / Roman* de Louis Aragon, *Penthésilée* de Heinrich von Kleist, *L'Amour, champ de bataille* d'après l'œuvre de Heiner Müller, *Ellen Foster* de Kaye Gibbons, *Kaddish* d'Allen Ginsberg.

Il mène simultanément à son travail de dramaturge et de metteur en scène une activité de traducteur. Il dirige par ailleurs depuis 1993 des ateliers pratiques sur l'art de l'acteur et la mise en scène au sein de l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

### Bibliographie :

Écrits pour le théâtre : *La Ballade de Mister Punch*, Centre d'Études Théâtrales de Louvain (1975), *La Mort d'un très méchant fou*, création par le Théâtre aux Mains nues (1980), *Exilés de mémoire*, création au CNSAD (1981), *Une Tentation de Saint-Antoine*, création au Théâtre national de Chaillot (1983), *Manipulations*, prix de la SACD au Festival d'Avignon (1984), *La Conjecture de Babel*, Actes Sud-Papiers (1987), *Passage de l'oubli*, Actes Sud-Papiers (1993), *Un instant suicidaire*, publié par la revue (vwa) n°27 (1996).

Autres livres publiés : *Le Livre de Lucrèce Borgia*, en collaboration avec Antoine Vitez et Yannis Kokkos (1985), *Journal de bord du Soulier de satin*, Le Monde-Éditions (1990).

Traduction publiées : Tout le théâtre de Kleist aux éditions Actes Sud (en collaboration avec Ruth Orthmann) ainsi que le théâtre de Wedekind aux éditions Théâtrales ; *La Vie de Galilée* de Brecht aux éditions de L'Arche. Commencé avec *Le Constructeur Solness*, il poursuit son travail de traduction du théâtre d'Ibsen. Durant la saison 2004/2005 il traduit *Quand nous nous réveillons d'entre les morts* ainsi que *Brand*, parus aux éditions Actes Sud-Papiers.

## Thibault Van Craenenbroeck costumes

Thibault Van Craenenbroeck est né à Bruxelles en 1967. Il suit sa formation à Florence et réalise ses premiers costumes et scénographies en Belgique. Après deux saisons passées au sein de l'Atelier Sainte-Anne (Bruxelles) à pratiquer divers métiers du théâtre, il crée scénographies et costumes pour les différents univers que sont la danse, le théâtre et l'opéra. Il collabore avec les metteurs en scène et chorégraphes suivants : Frédéric Dussenne, Enzo Pezzella, Dominique Baguette, Barbara Manzetti, Olga de Soto, Pierre Droulers, Charlie Degotte, Sébastien Chollet, Isabelle Marcelin et Didier Payen, Nathalie Mauger, Pascale Binnert, Yves Beaunesne, Sybille Cornet, Sofie Kokaj, Marc Liebens, Françoise Berlangier, Cindyvan Acker, Alexi Moati, Anna van Brée, François Girard, Andréa Novicov et récemment Maya Boësch, pour laquelle il vient de signer la scénographie de *Déficit de larmes* de S. Kokaj au Grütli de Genève. À partir de 1996, il entame une collaboration avec Stéphane Braunschweig en réalisant les costumes de

*Franziska*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure*, *Dans la jungle des villes*, *Le Marchand de Venise*, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *La Famille Schroffenstein*, *Les Revenants*, *Le Misanthrope*, *Brand*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *L'enfant rêve*, *Les Trois Sœurs*, *Le Tartuffe* pour le théâtre; et ceux des opéras *Jenufa* (Janáček), *Rigoletto* (Verdi), *La Flûte enchantée* (Mozart), *L'Affaire Makropoulos* (Janáček), *Elektra* (Strauss) *Wozzeck* (Berg), *Don Carlos* (Verdi), *Le Ring* (Wagner). Il réalise également deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot et mène un projet de photographie en collaboration avec Grégoire Romefort. Depuis 2001, il est intervenu régulièrement à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre national de Strasbourg comme enseignant et membre du jury pour la section « scénographie et costumes ».

## Marion Hewlett lumière

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains (Sidonie Rochon, Hella Fattoumi et Éric Lamoureux...), Marion Hewlett aborde le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations: *La Trilogie allemande*, *La Cerisaie*, *Le Conte d'hiver*, *Amphitryon*, *Faustus*, *Franziska*, *Paradis verrouillé*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure* en France, *Le Marchand de Venise*, *Woyzeck* et au Théâtre national de Strasbourg, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *La Famille Schroffenstein*, *Les Revenants*, *Le Misanthrope* aux Bouffes du Nord, *Brand*, *Les Trois Sœurs*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *L'enfant rêve* et *Tartuffe*... Et pour l'opéra, *Le Château de Barbe-Bleue*, *Fidelio*, *Jenufa*, *Rigoletto*, *Elektra*, *Don Carlo* et au Festival Lyrique d'Aix en Provence *La Flûte enchantée*, *L'Affaire Makropoulos*, *Wozzeck* et *Le Ring* de Wagner... Elle travaille également avec les metteurs en scène de théâtre Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel, Anne-Laure Liégeois... et d'opéra : Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin... Elle crée les lumières et les décors de plusieurs pièces de Claude Duparfait ainsi que ceux du *Château de Barbe-Bleue* à l'Opéra de Rio de Janeiro, de *Rigoletto*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Les Biches*, *Daphnis et Chloé* à l'Opéra de Metz et de *Fleur d'Albâtre*, opéra de Gualtiero Dazzi. À l'Opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières de *Casanova* d'Angelin Preljocaj (1998), *Clavigo* de Roland Petit (1999), *La Petite danseuse de Degas* de Patrice Bart (2002). Elle poursuit sa collaboration avec Angelin Preljocaj (*Le Sacre du printemps*), Roland Petit (*Proust*, *La Dame de Pique* au Bolchoï de Moscou, *Passacaille*, *La Chauve-souris* à l'Opéra de Tokyo, *Zizi 2000* à l'Opéra Bastille) et Patrice Bart pour la création de *Tchaïkovski* au Ballet National de Finlande en 2005. Récemment, elle a travaillé avec Robyn Orlyn et William Christie pour *L'Allegro* de Haendel, toujours à Garnier et avec Anne-Laure Liégeois, *Edouard II* de Marlowe et *L'Augmentation* de Percec, et Sylvain Maurice, *Richard III*.

## Xavier Jacquot son

Sorti de l'École du TNS (section Régie) en 1991, il participe ensuite à plusieurs projets théâtraux et audiovisuels. De 1993 à 2004, il travaille au Centre dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient sous la direction d'Éric Vignier pour lequel il réalise la création sonore de plusieurs spectacles : *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard, *Savannah Bay* de Marguerite Duras, *La Bête dans la jungle* de Henry James, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, *Marion Delorme* de Victor Hugo, *Brancusi contre États-Unis*, *L'Illusion Comique* de Corneille, *Bajazet* de Racine, *Reviens à toi encore* de Gregory Motton, *La Pluie d'été* de Marguerite

Duras. Dans le même temps, il entame une collaboration avec Arthur Nauzyciel (*Oh les beaux jours* de Beckett, *Le Malade imaginaire ou le silence* de Molière, *Combat de nègre et de chiens* de Koltès), et assure les créations sonores de plusieurs spectacles du Théâtre national de Lille (*La Métaphore*) dirigés par Daniel Mesguich (*Marie Tudor* de Victor Hugo et *Andromaque* de Jean Racine), et par Xavier Maurel (*Le Moine de Lewis* et *La Dame aux camélias* d'après Dumas fils). En septembre 2003, Xavier Jacquot rejoint l'équipe de Stéphane Braunschweig au TNS. Il participe à la réalisation des images vidéo de *Titanica* de S. Harrisson mis en scène par Claude Duparfait et crée l'environnement sonore de *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* de Hanokh Levin et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il intègre l'équipe pédagogique de l'École du TNS et encadre la formation son des élèves de la « section régie ». Dans le milieu audiovisuel, il travaille à la fois sur des documentaires (*Le Faiseur de Théâtre* réalisé par Jean-Daniel Lafond et *Les Délégués du Procureur* réalisé par Sylvie de Lestrade), et sur des fictions: *Des légendes et des hommes* de Pascale Gueutais, *Les Filles du Rhin* d'Alain Philippon, et, en tant que perchiste, *Coupures* de Frédéric Carpentier et *Boucherie de nuit* de Jean-Paul Wenzel.

## Alexandre de Dardel collaboration à la scénographie

Architecte de formation (diplômé de l'École Spéciale d'Architecture), il a collaboré au bureau d'études de décors du théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre du metteur en scène Stéphane Braunschweig: *Franziska* de Wedekind, *Jenufa* de Janáček, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Measure for Measure* de Shakespeare, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, *Rigoletto* de Verdi, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Woyzeck* de Büchner, *L'Affaire Makropoulos* de Janáček, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* de Py, *La Mouette* de Tchekhov, *Elektra* de Strauss, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Les Revenants* de Ibsen, *Wozzeck* de Berg, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Le Ring* de Wagner. Il signe aussi les scénographies de Laurent Gutmann: *Le Nouveau Menoza* de Lenz, *Le Balcon* de Genet, *Ce qu'il reste d'un Rembrandt*... de Genet, *Les Décors* sont de Roger H, *La vie est un songe* de Calderón, *Le Coup de filet* de Brecht, *Œdipe roi* de Sophocle, *En route* de Hesse, *En Fuite* de Genet, Sarraute, Pérec, *Légendes de la forêt viennoise* de Horváth, *Terre natale* de Keene, *Nouvelles du plateau S.* de Hirata, *Splendid's* de Genet, Jean-François Sivadier (*Wozzeck*), et en juin 2010, *Carmen* à l'opéra de Lille, Antoine Bourseiller (*L'Homme de la Mancha* de Leigh, *Le Voyage à Reims* de Rossini, *Le Bague* de Genet, *Don Carlo* de Verdi); François Wastiaux (*I Parapazzi* de Pagès, *Le Suicidaire* d'Erdman); Alain Ollivier (*Les félins m'aiment bien* de Rosenthal, en collaboration avec Daniel Jeanneteau, *Le Marin* de Pessoa); Noël Casale (*Clémence* de Noël Casale), Vincent Ecrepont (*Haute Surveillance* de Genet); Cécile Backès (*Festivalletti*). Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucía*, réalisé par Alain Gomis. De 2001 à 2008, il enseigne la scénographie à l'École du Théâtre national de Strasbourg auprès des élèves scénographes, metteurs en scène, dramaturges et régisseurs.

## Anne-Françoise Benhamou

collaboration artistique

Maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III, agrégée de Lettres modernes, elle est formée aux études théâtrales à Paris III où Bernard Dort dirige sa thèse sur « La mise en scène de Racine de Copeau à Vitez ». De 1984 à 2000, elle mène parallèlement une carrière universitaire et une participation régulière à l'activité théâtrale en tant qu'assistante à la mise en scène, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher avant de rencontrer en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare. De 1993 à 1999, elle collabore à la plupart de ses productions théâtrales : *Amphitryon* de Kleist, *Franziska* de Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Measure for Measure* et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au TNS auprès de Stéphane Braunschweig qui en a pris la direction. Elle enseigne la dramaturgie à l'École Supérieure d'Art Dramatique, et contribue à la création de la section dramaturgie/mise en scène, dont elle devient la responsable pédagogique. En tant que collaboratrice artistique elle travaille avec Stéphane Braunschweig sur *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Les Revenants* d'Ibsen, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'enfant rêve* d'Hanokh Levin, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Tartuffe* de Molière, ainsi qu'avec Giorgio Barberio Corsetti sur *Le Festin de Pierre*, d'après Molière. Elle participe également, en tant que dramaturge, à la production du *Ring des Nibelungen* de Wagner dont Stéphane Braunschweig signe la mise en scène au Festival d'Aix-en-Provence. De 2003 à 2008, elle est rédactrice en chef de la revue du TNS *Outrescène* (12 livraisons). Ses principales publications portent sur la mise en scène contemporaine, sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau.

## Caroline Guiela

assistante à la mise en scène

D'abord étudiante en Art du Spectacle Théâtre à l'université de L.A.S.H à Nice, elle suit en parallèle les Ateliers de L'ERAC comme comédienne. Elle travaille avec Serge Ouaknine, Claude Alrank, Jean-Pierre Triffaux, Sophie Proust. Elle entre en classe professionnelle au conservatoire d'Avignon comme comédienne où elle joue sous la direction de Pascal Papini et suit plusieurs stages avec entre autre Alain Nedam et le théâtre du soleil. Elle entre en 2005 au Théâtre national de Strasbourg comme élève en mise en scène. Elle travaille avec Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Xavier Jacquot, Alexandre de Dardel, Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Arthur Nauziciel, Kristian Lupa. Elle est stagiaire à la mise en scène avec Guy Allouche sur Base 11/19 créé en 2006 à Loos en Gohelle et avec Jean-François Sivadier sur *Le Roi Lear* créé pour la Cour d'Honneur du festival d'Avignon 2007. Elle est assistante de Richard Brunel sur Le Théâtre ambulant Chopalovitch créée en 2007 et 2008 au Théâtre national de Strasbourg et à la Cité internationale à Paris. Elle participe au stage dirigé par Pascal Dusapin « Opéra en création » durant le festival d'Aix-en-Provence 2008. Elle est assistante à la mise en scène de Richard Brunel sur l'opéra *La Colonie pénitentiaire* de Philip Glass à l'Opéra de Lyon en 2009. Elle met en scène *Andromaque (ruines)* d'après Racine et

*Macbeth (inquiétudes)* d'après Shakespeare et H. Muller à l'école du Théâtre national de Strasbourg et *Tout doucement je referme la porte sur le monde* d'après le journal *Inceste* d'Anaïs Nin au Théâtre National du Luxembourg et Leonie K de Caroline Masini à l'Aghja-scène conventionnée d'Ajaccio.

avec

## Claude Duparfait

Formé à l'École de Chaillot et au Conservatoire National de Paris (1988/90), il travaille au théâtre avec Jacques Nichet *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Silence complice* de Daniel Keene, *La prochaine fois que je viendrai au monde* ; François Rancillac *Le Nouveau Menoza* de Jakob Lenz, *Polyeucte* de Corneille ; Jean-Pierre Rossfelder *Andromaque* de Racine ; Bernard Sobel *Le Roi Jean*, *Three Penny Lear* de Shakespeare, *Les Géants de la montagne* de Luigi Pirandello, Anne-Françoise Benhamou et Denis Loubaton *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès ; Giorgio Barberio Corsetti *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann ; et Stéphane Braunschweig *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen. Il écrit et met en scène en 1998 *Idylle à Oklahoma* d'après *Amerika* de Franz Kafka (Éditions Les Solitaires Intempestifs). Il assure la direction pédagogique de l'Atelier Volant (promotion 1999-2000), structure de formation pour comédiens du théâtre de la Cité à Toulouse avec laquelle il crée *Le Tartuffe* de Molière. Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2009, il joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist et *Le Misanthrope* et *Tartuffe* de Molière. Pour le rôle d'Orgon, il est nommé pour le Molière du comédien en 2009. Récemment il joue le rôle-titre dans *Edouard II* de Marlowe mis en scène par Anne-Laure Liégeois. Il est également responsable de plusieurs enseignements pour les élèves comédiens de l'École du TNS. En 2003, il est à l'origine d'une carte blanche aux comédiens de la troupe intitulée *Petits drames camiques* d'après Cami, et en 2004, il met en scène au TNS *Titanica* de Sébastien Harrisson avec les comédiens de la troupe. Au cinéma, il joue notamment avec Philippe Bérenger, Didier Le Pécheur, Patrick Dewolf et Claire Devers.

## Maud Le Grévellec

Formée au Conservatoire d'Art Dramatique de Lorient et au Conservatoire National de région de Rennes, elle intègre l'École du TNS (groupe XXXII) ; elle y travaille avec Françoise Bette, Étienne Pommeret, Joël Jouanneau, Jean-Louis Hourdin, Enzo Cormann, Laurence Roy, Laurence Mayor, Bruce Myers, Yannis Kokkos, Stéphane Braunschweig. Sortie de l'École du TNS en juin 2001 avec *La Mienne la nuit*, *Don Juan Variations*, elle rejoint la troupe du TNS et joue sous la direction de Stéphane Braunschweig *La Mouette* et *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Le Misanthrope* de Molière. Elle joue également avec Jean-François Peyret *La Génisse* et *le Pythagoricien* puis *Variations Darwin* de Jean-François Peyret et Alain Prochiantz ; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de pierre* d'après *Dom Juan* de Molière ; Alain François *L'Hôtel du Libre-Échange* de Feydeau ; Charles Berling *Pour ceux qui restent* de Pascal Elbé ; Jean-Louis Martinelli *La République de Mek-Ouyes* de Jacques Jouet ; Laurent Gutman *Nouvelles du plateau S.* d'Oriza Hirata, Jacques Osinski *Le Conte d'hiver* de Shakespeare. Elle fait aussi partie d'une

compagnie, Le Groupe Incognito, avec laquelle elle crée des spectacles depuis sa sortie du TNS.

## Christophe Brault

Après des études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il joue notamment dans les mises en scène de Robert Cantarella *Hamlet* de Shakespeare, *Du matin à minuit* de Georg Kaiser; Frédéric Fisbach *Les Paravents* de Jean Genet, *L'Illusion comique* de Corneille; Bernard Sobel *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Noëlle Renaude écrit pour lui *Ma Solange comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux. Il travaille également avec Éric Vigner, Gérard Desarthe, Jean-Pierre Vincent, Stanislas Nordey, Gilles Bouillon, Jacques Kraemer, Aurelia Guillet, Myriam Mazourki.

La saison dernière, il a joué dans *Le Cas Blanche-Neige* d'Howard Barker, mise en scène Frédéric Maragnani et avec Stéphane Braunschweig dans *Le Tartuffe* de Molière.

Au cinéma, il tourne dans des films de Costa Gavras (*Le Couperet*), Michel Deville (*Toutes peines confondues*), Francis Girod (*Lacenaire*), Pierre Granier-Deferre (*L'Autrichienne*).

Il tourne également pour la télévision.

## Annie Mercier

Annie Mercier joue au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Laurent Gutmann *Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau S. de Oriza Hirata*, *Terre natale* de Daniel Keene, *Légendes de la forêt viennoise* de Ödön von Horváth; avec Guillaume Vincent *Nous les héros* de Jean-Luc Lagarce; Christophe Rauck *Getting attention* de Martin Crimp; Stéphane Fiévet, Philippe Adrien, Jean-Marie Gale, Roger Planchon, François Rancillac, Régis Santon, Claude Duparfait, Charles Tordjman, Jean-Louis Thamin, Jean Lacornerie, Christian Chessa, Patrick Collet, Philippe Minyana et Robert Cantarella...

Au cinéma, Annie Mercier tourne sous la direction de Laurence Février, Amos Gitai, Marc Fitoussi, François Favrat, Pierre Jolivet, Laurence Feirera Barbosa, François Dupeyron, Élisabeth Rappeneau, Claude Miller, Michel Drach, Vincent Ravalec, M.-P. Osterrieth, Éric Veniard, Joël Seria, Claude Faraldo, Pierre Boutron.

À la télévision avec Benoît d'Aubert, Laurent Heynemann, Marc Rivière, Marion Sarrault, Caroline Huppert, Claude-Michel Rome, Philippe Monnier, Philippe Triboit, Christian Bonnet, Jean-François Jung, Joyce Buñuel, Claude d'Anna, Benoît Jacquot, Bruno Gantillon.

Auteur, elle écrit des pièces, des scénarii et des adaptations pour TF1, France Culture, France Inter et radio Lausanne. En 2006, elle reçoit le prix d'interprétation féminine au Festival de la Radio Francophone. En 2009, elle est nommée aux Molière «meilleur second rôle féminin» pour son rôle de Dorine dans *Tartuffe* mis en scène par Stéphane Braunschweig au TNS et à l'Odéon.

Avec sa compagnie «Nini compagnie», elle produit *Abîme d'aujourd'hui la ville* de François Bon à l'Atalante et au festival Off d'Avignon et *Le Stabat Mater* d'Antonio Tarantino.

## Jean-Marie Winling

Après des études au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec Antoine Vitez, il rencontre Mehmet Ulusoy avec qui il crée *Légendes à venir*, *Le Nuage amoureux*, *Dans les eaux glacées du calcul égoïste*.

Il met en scène *La Sensibilité frémissante* de Pierre Macris, et joue dans des mises en scène de Claude Rissac, Jacques Rosner, Stuart Seide, Jacques Lassalle.

Il retrouve Antoine Vitez pour une dizaine de spectacles: *Bérénice* de Racine, *Hippolyte* de Garnier, *Entretien avec Mr Said Hammadi ouvrier algérien* de Vitez, *Hamlet* de Shakespeare, *La Mouette* de Tchekhov, *Le Héron* d'Axionov, *Lucrece Borgia* d'Hugo, *Le Soulier de satin* de Claudel, *Les Apprentis sorciers* de Vitez. Il joue également le rôle de Macbeth dans une mise en scène de Pierre Étienne Heyman. C'est pendant cette période qu'avec Antoine Vitez il crée et enseigne à l'École du Théâtre national de Chaillot.

Après un petit rôle dans *Le Cyrano* de Jean-Paul Rappeneau, il tourne plus qu'il ne joue sur scène, à part quelques incursions dans le théâtre privé, *La Parisienne* avec Nathalie Baye, et *Les Portes du ciel* avec Gérard Depardieu.

Il revient au théâtre public à partir de 2001 pour jouer *L'Échange* mis en scène par Jean-Pierre Vincent, et alterne depuis entre théâtre – dans des mises en scène de Moshe Leyser *Hamlet* de Shakespeare; Alain François *Ivanov* de Tchekhov; Éric Lacascade *Hedda Gabler* d'Ibsen, Arthur Nauzyciel *Ordet* de Munk – et tournages pour le cinéma ou la télévision avec Gérard Depardieu, Yves Montand, Alain Delon, Nathalie Baye, Isabelle Huppert – dans des films de François Dupeyron, Jacques Deray, Pierre Granier-Deferre, Xavier Giannoli, Éric Rochant, Xavier Beauvois, Christophe Honoré, Claude Chabrol...

## Marc Susini

Après avoir étudié au Conservatoire National de Région de Nice avec Muriel Chaney, il suit des stages sous la direction notamment de Yoshi Oida, Matthias Langhoff, Édith Scob, Christian Rist, Niels Arestrup, Ariane Mnouchkine, John Strasberg, Jerzy Klezyk... Au théâtre, il travaille sous la direction de Christian Rist, Alain Ollivier, Étienne Pommeret, Catherine Beau, Matthias Langhoff, Catherine Fourty, Catherine Marnas, Nicolas Klotz, Xavier Marchand. Dernièrement on a pu le voir avec Éric Vigner *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard; Xavier Marchand *Le Thème* de Kurt Schwitters; Laurence Sendrowicz *Que d'espoir*, cabaret d'Hanokh Levin, Gislaine Drahay, *Berg et Beck* de Robert Bober; Christophe Rauck *Le Revizor* de Nicolas Gogol; Julia Vidity *Fantasio* d'Alfred de Musset.

Au cinéma, il tourné avec Éric Zonca, Vijay Singh, Pierre Salvadori, Yves d'Angelo, Thomas Lilti.

Il travaille également pour la radio et la télévision.

## Bénédicte Cerutti

Elle suit des cours d'Art Dramatique au Conservatoire du 5<sup>e</sup> arr. de Paris puis intègre l'École du TNS en 2001 (groupe XXXIV) et suit les enseignements notamment de Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Françoise Rondeleux, Claude Duparfait, Philippe Girard, Marc Proulx et travaille avec Michèle Foucher, Daniel Znyk, Éric Houzelot, Michel Cerda et Hubert Colas. Elle joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturges du groupe: *La Mission* de Heiner Müller et *Penthésilée Paysage* d'après Kleist et Müller, tous deux mis en scène par Aurélie Guillet, et dans *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig.

En janvier 2004, elle met en espace *Sans Titre* de Federico Garcia Lorca avec les élèves de son groupe. À sa sortie, elle intègre la troupe du TNS et joue dans *Titanica* de Sébastien Harrisson, mis en scène par Claude Duparfait, et dans *Brand* d'Ibsen et *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, mis en scène par Stéphane Braunschweig.

Avec Aurélie Guillet, elle joue *Penthésilée Paysage* de Kleist et Müller; avec Éric Vigner *Pluie d'été* à Hiroshima de Marguerite Duras et *Othello* de Shakespeare; avec

Olivier Py *L'Orestie*.

Au cinéma, elle joue dans un moyen-métrage de Clément Cogitore, *Chroniques* et dans le film de Benoît Cohen *Les Acteurs anonymes*.

## Chloé Réjon

D'abord formée à l'école de Pierre Debauche, Chloé Réjon a 19 ans lorsqu'elle est engagée comme permanente dans la troupe de la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti.

Pendant 3 ans, elle y joue Calderón, Pirandello, Brecht, Vitrac, Witkiewicz, Vinaver, Badiou. De 1995 à 1998, elle est élève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où elle suit l'enseignement de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Catherine Marnas. Au théâtre, elle a joué notamment sous la direction de Catherine Marnas *Fragments Koltès* ; Jean-Louis Benoit *Les Ratés* de Henri-René Lenormand et *Du Malheur d'avoir de l'esprit* d'Alexandre Griboïedov ; Brigitte Jaques *L'Énéide* ; Christian Rist *Aminte* de Torquato Tasso ; Sandrine Anglade *Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen ; Philippe Calvario *La Mouette* d'Anton Tchekhov et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès Bernard Sobel *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, *Don, mécènes et adoreurs* d'Alexandre Ostrovski, *La Mort de Zand* de Iouri Olecha. Au cinéma, elle a joué dans *Les Yeux bandés*, premier long-métrage de Thomas Lilti (2008). Dernièrement elle a créé le rôle de Carmen dans *Rouge Carmen* mise en scène par Juliette Deschamps à l'Opéra Comique.

## Éric Caruso

D'abord titulaire d'un CAP de tailleur de pierre chez les Compagnons du Devoir, il se forme à la comédie à l'École du TNS (groupe XXX ; 1995–1998). Au théâtre, il joue sous la direction d'Hubert Colas *Purifiés* de Sarah Kane (2001) ; Bernard Sobel *Don, mécènes et adoreurs* d'Alexandre Ostrovski (2006), *Un homme est un homme* de Bertolt Brecht, *Troïlus et Cressida* de Shakespeare ; Stéphane Müh *Cinq hommes* de Daniel Keene ; Cyril Teste *(F)lux* de Patrick Bouvet ; Philippe Delaigue *Le Baladin du monde occidental* de Synge et *Si vous êtes des hommes !* de Serge Valletti ; Michel Didym dans des lectures de textes contemporains dans le cadre de la Mousson d'été ; Michèle Foucher *Avant/Après* de Roland Schimmelpfenning ; Jean-Louis Martinelli *Kliniken, Détails, Catégorie 3:1* de Lars Noren, *Platonov* de Tchekhov, *Le deuil sied à Électre* d'Eugene O'Neill ; Thierry de Peretti *Valparaiso* de Don DeLillo. Au cinéma, il tourne sous la direction de Jean-Luc Gaget, Nicolas Philibert, Françoise Lebrun, Kamen Kaley, Solveig Anspach.

## Thierry Paret

Diplômé de l'École du TNS sous la direction d'Alain Knapp (1984–1987), il joue sous les directions de nombreux metteurs en scène : François Rancillac *La Folle de Chaillot* de J. Giraudoux, Jean-Claude Berrutti *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov ; Charles Joris *Le Jeu* de Hotsmakh de Manger ; Guillaume Dujardin *Histoire de Nuit* de S. O'Casey ; Philippe Berling *La Cruche cassée* de Von Kleist ; Gilles Chavassieux *Le Cas Gaspard Meyer* de J.-Y. Picq ; Pierre-Antoine Villemaine *Éclats* d'après Kafka ; Yvon Chaix *Rendez-vous en haut de la tour de Pise* de Tabucchi ; Antoine Caubet *Montagnes* d'après Thomas Mann ; Éric Didry *Boltanski / interview* et Stéphane Braunschweig *Le Misanthrope* de Molière. Avant 1995, il travaille également avec Jacques Lassalle, Philippe Van Kessel, Ludovic Lagarde, Michel

Dubois, Bernard Sobel et Françoise Coupat. En 2005, il rejoint la troupe du TNS, avec laquelle il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello et *L'enfant rêve* d'Hanokh Levin, *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il joue dans *La Célestine*, mise en scène de Françoise Coupat et avec le Théâtre en Partance dans *Une Orestie*. Il participe au dernier film de Jean-Paul Civeyrac, *Des filles en noir*.

## Philippe Girard

Formé à l'École de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez. Il joue sous la direction d'Antoine Vitez dans *Hernani* et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg. Avec Alain Ollivier il joue dans *À propos de neige fondue* de Dostoïevski, *Partage de midi* de Paul Claudel, *La Métaphysique d'un veau à deux têtes* de Witkiewicz, *Le Cid* de Corneille ; avec Bruno Bayen et la Comédie-Française *Torquato Tasso* de Goethe ; Pierre Barrat, *Turcaret* de Lesage, *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel ; Éloi Recoing *La Famille Schroffenstein* de Heinrich Kleist ; Pierre Vial *La Lève* d'Audureau ; Stéphane Braunschweig *Franziska* de Franz Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen ; Benoît Lambert *Pour un oui pour un non* de Nathalie Sarraute ; Sylvain Maurice *Thyeste* de Sénèque ; Jacques Falguieres *Un roi* de Manganelli ; Claude Duparfait *Idylle à Oklahoma* d'après Kafka ; Olivier Balazuc *Le Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche ; avec Olivier Py, *Les Aventures de Paco Goliard*, *La Servante*, *Le Visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Faust nocturne*, *Les Illusions comiques*, *Les Enfants de Saturne* et *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *L'Orestie* d'Eschyle ainsi que *L'Énigme Vilar*.

Comédien de la troupe du TNS de 2001 à 2005 il joue avec Ludovic Lagarde *Maison d'arrêt* d'Edward Bond ; Giorgio Barberio Corsetti *Le Festin de pierre* d'après Molière ; Claude Duparfait *Titanica* de S. Harisson. Avec Stéphane Braunschweig *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen.

Au cinéma on a pu le voir dans *Cyrano* de Rappeneau. Avec Pierre Salvadori dans *Cible émouvante* et *Les Apprentis*, avec Jacques Rouffio *L'Orchestre rouge*, avec D. Grousset, *Kamikaze*, avec J.P. Rouve *Sans armes ni haine ni violence*, avec Jean-Pierre Jeunet *Micmacs à tire-larigot*.

# Divers points de vue

## Documents & regards

[...] Et ton théâtre fut. Tu ne consentis pas à attendre que cette vie, presque sans réalité dans l'espace, condensée par le poids des siècles en fines gouttelettes, fût décelée par les autres arts, qu'elle fût peu à peu rendue visible pour quelques-uns, et que ceux-ci, ayant communié dans leur connaissance, finissent par désirer de se voir ensemble confirmer ces rumeurs augustes, dans la parabole de la scène ouverte sous leurs yeux. Non, tu ne voulus pas attendre si longtemps. Tu étais là, et ces choses à peine mesurables : un sentiment qui montait d'un demi-degré, l'angle de réfraction d'une volonté aggravée d'un poids à peine sensible, cet angle que tu devais lire de tout près, le léger obscurcissement d'une goutte de désir et cette ombre d'un changement de couleur dans un atome de confiance : cela il fallut que tu l'établisses et que tu le retinsses ; car c'est en de tels phénomènes qu'était à présent la vie, notre vie, qui s'était enfoncée en nous, qui s'était retirée vers l'intérieur, si profondément qu'on ne pouvait plus se livrer sur elle qu'à des suppositions.

Tel que tu étais, révélateur, poète tragique et sans époque, tu devais d'un seul coup transposer ces mouvements capillaires en les gestes les plus évidents, en les objets les mieux présents. Et tu entamas alors cet acte de violence sans exemple : ton œuvre, vouée de plus en plus impatientement, de plus en plus désespérément, à découvrir parmi les choses visibles les équivalents de tes visions intérieures. [...]

**Rainer Maria Rilke**

Extrait de « Ibsen », fragment des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduction Maurice Betz, publié sous le titre : « Trois ébauches de portraits », in *Le Navire d'argent : revue mensuelle de littérature et de culture générale*, tome III, n° 11, avril 1926.

## Une ère nouvelle

*Au cours d'une fête donnée en son honneur, à Stockholm, le 24 septembre 1887, Ibsen entre dans des considérations qui font grand bruit et suscitent diverses interprétations passionnées dans la presse :*

On a dit que moi aussi, à partir de ma position avancée, j'ai contribué à l'avènement d'une ère nouvelle. Je crois plutôt que l'époque à laquelle nous vivons maintenant pourrait tout autant être considérée comme une conclusion et que quelque chose de nouveau est en gestation.

En effet, je crois que la théorie de l'évolution enseignée par les sciences naturelles est valable aussi pour les facteurs spirituels de la vie.

Je crois que très bientôt viendra un temps où la notion politique et la notion sociale cesseront d'exister sous leurs formes actuelles, et qu'elles engendreront ensemble une notion unique qui réunira provisoirement en elle les conditions du bonheur de l'humanité.

Je crois que la poésie, la philosophie et la religion se fondront pour former une nouvelle catégorie et une nouvelle force vitale dont nous, qui vivons maintenant, ne pouvons pas avoir une représentation très claire.

On a dit, à diverses occasions, que j'étais pessimiste.

Et je le suis, certes, dans la mesure où je ne crois pas à l'éternité des idéaux humains.

Mais je suis aussi optimiste dans la mesure où je crois pleinement et fermement à la capacité de reproduction des idéaux et à leur faculté d'évolution.

Je crois plus précisément qu'en sombrant, les idéaux de notre époque tendent vers ce à quoi j'ai fait allusion dans mon drame *Empereur et galiléen*, en parlant du *troisième règne*.

Permettez-moi donc de trinquer à l'avenir, aux temps futurs.

**Henrik Ibsen**

24 septembre 1887

Cité par Hans Heiberg in *Henrik Ibsen* (biographie), Éditions Esprit Ouvert, 2003

## Ibsen et le réalisme

Les quatre drames publiés par Ibsen entre 1877 et 1882, *Les Soutiens de la société*, *Une maison de poupée*, *Les Revenants* et *Un ennemi du peuple*, sont ordinairement qualifiés de « drames contemporains réalistes », ou de « drames à problème ».

Cette dénomination se justifie principalement par quatre caractéristiques :

Ils soulèvent des questions de société.

Ils comportent une perspective de critique sociale.

Leur action se déroule à l'époque contemporaine de l'auteur.

Ils mettent en scène des personnages et des situations issus du quotidien.

### Les questions de société

Le critique littéraire Georg Brandes (1842–1927) fut, dans les pays nordiques, le plus en vue des partisans du réalisme. En 1871, il donna, à l'Université de Copenhague, une série de conférences intitulée « Les principaux courants littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle » (conférences qui furent publiées en six tomes entre 1872 et 1890). Brandes y présenta le programme suivant, pour une nouvelle littérature réaliste, axée sur la critique de la société : « Il s'avère, de nos jours, que ce qui fait vivre une œuvre littéraire, c'est sa capacité à soulever des questions de société. Ainsi George Sand met-elle au débat les relations entre les sexes, Byron et Feuerbach la religion, Proudhon et Stuart Mill la propriété, Tourgueniev, Spielhagen et Émile Augier les rapports sociaux. Une littérature qui ne lance pas de débat, c'est une littérature qui est sur le point de perdre toute importance. » Les représentants norvégiens du réalisme social – Ibsen, Bjørnson, Lie, Garborg, Kielland et Skram – ont tous été influencés par Brandes. Les questions de société qui apparaissent dans les quatre pièces d'Ibsen citées ci-dessus ne sont autres que celles évoquées à titre d'exemples par Brandes. La relation entre hommes et femmes est mise en question dans *Une maison de poupée* et *Les Revenants*. Des traits problématiques des rapports au sein de la société contemporaine sont mis en cause dans *Les Soutiens de la société* et *Un ennemi du peuple* (morale sociale, tyrannie du plus grand nombre, arguments commerciaux entrant en concurrence avec le bien général de la société, question de l'environnement, etc.).

### La critique sociale

Ibsen, dans ses drames contemporains, s'attacha impitoyablement à déceler les aspects négatifs de la société – l'hypocrisie et la tricherie, les abus de pouvoir, la manipulation d'autrui – ne cessant d'exiger la sincérité et la liberté. La vérité, l'émancipation, l'épanouissement personnel, la liberté individuelle sont ici des concepts-clefs. Dans *Les Soutiens de la société*, le mot de la fin revient à Lona Hessel, qui conclut : « L'esprit de vérité et de liberté – voilà les soutiens de la société. » Dans *Les Revenants*, Ibsen jette un regard critique sur ces piliers de la société bourgeoise que sont le mariage et le christianisme, et il lève le voile sur des tabous classiques – l'inceste, les maladies vénériennes et l'euthanasie. Ces audaces valurent au dramaturge et à ses congénères de l'époque un renom entaché de polémique. Leurs œuvres suscitèrent de vives controverses, voire la fureur. L'on ne peut que constater *a posteriori* l'importance énorme qu'eurent certains de ces ouvrages sur différents courants sociaux. Sans doute aucune autre œuvre littéraire, dans l'ensemble des cultures existant au monde, n'eut-elle autant d'impact sur le mouvement d'émancipation féminine qu'*Une maison de poupée*.

### La perspective contemporaine

Toutes les pièces qu'Ibsen écrivit à partir des *Soutiens de la société* se situent dans le monde contemporain (d'où la dénomination de « drames contemporains »). Les représentants du réalisme avaient pour loi propre d'entrer de plain-pied dans leur époque et de se laisser marquer par son esprit. Les drames historiques de style national-romantique appartenaient au passé. Les héros et les divinités antiques étaient remplacés par des gens du commun des mortels. Le déroulement des événements devait y porter la marque de la modernité.

Les premières notes consignées par Ibsen en prévision d'*Une Maison de poupée* (datées du 19 octobre 1878), sont intitulées « Notes pour une tragédie contemporaine ». Cette désignation est tout à fait significative. L'intention d'Ibsen, en écrivant cette pièce, était d'utiliser la forme classique de la tragédie, pour la mettre au service d'un sujet moderne. Ibsen, dans cet ouvrage, ne se livra pas à des expériences révolutionnaires sur le plan formel. La règle classique des trois unités – unité de temps, d'espace et d'action – y est par exemple respectée.

La nouveauté réside dans un sujet moderne à caractère conflictuel, dans l'actualité de ce qui se déroule sur scène.

#### **Des personnages et des situations issus du quotidien**

Dans une lettre adressée au Suédois August Lindberg, directeur de compagnie théâtrale, alors que celui-ci travaillait à la mise en scène des *Revenants*, en août 1883 (mise en scène qui fut la première européenne de la pièce et eut lieu à Helsingborg, le 22 août 1883), Ibsen écrivait : « Le parler doit être naturel, avec, pour chacun des personnages, un mode d'expression caractéristique – car il n'existe pas deux personnes qui parlent de la même façon. À cet effet, c'est sur scène, au cours des répétitions, que beaucoup de défauts pourront être corrigés : On y entendra facilement ce qui sonne artificiel ou contraint, et ce qu'il faut donc changer, et changer encore, jusqu'à ce que la réplique soit parfaitement crédible et conforme à la réalité. L'effet produit par la pièce sera pour bonne part lié à l'impression qu'auront les spectateurs d'assister à quelque chose qui se déroule dans la vie réelle. »

Ibsen attachait beaucoup d'importance à ce que le public (et les lecteurs) de ses drames contemporains soient les témoins d'une histoire qui aurait pu leur arriver personnellement. Ceci supposait que les personnages des drames parlent et se comportent de façon naturelle, et que les situations représentées aient un caractère quotidien. Les personnages ne pouvaient donc plus parler en vers, comme c'était le cas dans *Brand* et *Peer Gynt*. Les monologues, les apartés et les propos alambiqués (comme dans *Les Guerriers de Helgeland*) étaient désormais bannis. Le drame réaliste devait créer l'illusion d'une réalité reconnaissable.

Jens-Morten Hanssen

Source : <http://www.norvege.no/ibsen/plays/doll/facts.htm>

## Le « féminisme » d'Ibsen

À propos de *Maison de poupée*

Le véritable point de départ de *Maison de poupée*, c'est le « féminisme » d'Ibsen. La pièce est une suite naturelle des *Soutiens de la société*. Mais s'il défend la femme, ce n'est pas au nom d'une égalité à laquelle il n'a jamais cru. Il ne souhaite pas que les femmes deviennent pareilles aux hommes. [...] Et s'il admire en M<sup>me</sup> Ibsen une énergie « virile », l'illogisme de Susanna semble lui plaire comme une marque de féminité. Il insiste dans son discours à l'association scandinave pour le droit de vote des femmes, sur la différence entre l'homme et la femme, et il y voit un argument pour sa thèse : « Les femmes ont quelque chose de commun avec le véritable artiste, de même qu'avec la jeunesse en général, et cela remplace le sens pratique des affaires... [c'est] l'instinct génial qui va tout droit à la solution juste. » Aussi ne s'agit-il, dans aucune des deux pièces, du féminisme proprement dit, qui est même expressément mis hors de cause dans le brouillon de *Maison de poupée*. Il s'agit uniquement des obstacles opposés dans une société construite à leur usage par les hommes, au développement de la femme comme être humain – et féminin. [...] L'essentiel est pour lui la conscience morale de l'individu, comme dans *Les Soutiens de la société*. Seulement, dans cette pièce précédente, le dénouement a lieu « dans un esprit civique », tandis qu'ici « la critique de l'écrivain ne connaît plus de ménagement. Son individualisme devient révolutionnaire. » Et Ibsen savait qu'il abordait là un sujet dangereux. Sa *Comédie de l'amour* avait soulevé un tollé dans la société norvégienne, si susceptible au sujet de l'institution du mariage. Le roman de Björnson, *Magnhild*, qu'il appréciait fort, avait donné lieu à des polémiques, et un correspondant de Norvège ayant écrit au *Stockholms Dagblad* que cet ouvrage montrait « une tendance évidente à justifier l'amour libre contre le mariage », Björnson avait répondu : « J'ai défendu la moralité dans le mariage, puisque j'ai montré que seul un mariage où il y a une mutuelle estime, est moral, et que celui qui vit dans un mariage mal fondé doit le quitter plutôt que de se vouer au mensonge » Il y aurait eu là de quoi suggérer le dénouement de *Maison de poupée*, si Ibsen avait connu la réponse de Björnson au journal suédois, ce qui est peu probable. Dans les notes antérieures, Ibsen avait déjà prévu une catastrophe (*undergang*), sans préciser autrement : cela fait penser à une suicide.

La question du mariage était à l'ordre du jour, et l'idée féministe – conçue dans un esprit surtout bourgeois – faisait quelque progrès. [...]

Le 22 avril 1879, au moment où Ibsen allait commencer à écrire le brouillon de *Maison de poupée*, avait lieu la première de *Leonarda*, qui est une des meilleures pièces de Björnson, et obtint d'abord un très vif succès, mais fut ensuite trop négligée, sans doute parce que *Maison de poupée* a paru trop peu de temps après. C'est encore la question de l'amour dans le mariage que traite Björnson dans *Leonarda*. La nouvelle pièce d'Ibsen venait donc à son heure. Mais l'idée, comme la fable, étaient originales. [...]

### Ibsen et Strindberg

Il faut mentionner deux œuvres de Strindberg qui ont paru peu après. *La Femme de Sire Bengt* (1882) est, placée dans un cadre romantique, une réplique à *Maison de poupée*. La femme est une nouvelle Nora qui conçoit la vie comme une idylle, jusqu'au jour où la réalité brutale lui enlève ses illusions. Comme Nora, elle se tourne alors contre son mari. Mais l'acte supplémentaire qui manquait au public dans la pièce d'Ibsen, se trouve ici, et la Margit de Strindberg finit par se réconcilier avec le mariage et avec Sire Bengt. Mais la grande différence entre les deux pièces consiste surtout en ce que Strindberg, tout en peignant Margit de vives couleurs, donne raison à son terne mari, tandis qu'Ibsen n'a donné à Helmer beaucoup d'heureuses qualités que pour mieux accuser ses défauts essentiels. « L'idée de Strindberg est que la femme n'est pas du tout opprimée par la loi de l'homme, et que c'est l'homme, au contraire, dans le monde artificiel de la vie bourgeoise, qui devient le plus souvent l'esclave de la femme. Il est parvenu à cette conception parce que son propre mariage, par lequel sa femme et lui avaient voulu fonder un ménage de camarades, l'a déçu. » Dans *La Femme de Sire Bengt*, il n'accuse nullement la femme de calcul hypocrite, mais il en viendra peu à peu à voir dans les essais des « ménages de camarades » un moyen imaginé par l'astuce féminine pour asservir l'homme. Et c'est dans *Mariés, douze histoires de mariage avec interview et préface* (1884), et dans *Mariés, dix-huit histoires de mariage avec préface* (1885) que s'affirme de plus en plus la fureur misogyne du grand écrivain suédois. [...] L'avant-dernier conte du premier recueil est même intitulé *Maison de poupée*, mais celui-là, par

exception finit bien. Et ce qu'il y a peut-être de plus intéressant, ce sont les préfaces des deux recueils. La première contient une critique du drame d'Ibsen, qui est un plaidoyer en faveur d'Helmer et au détriment de Nora. Strindberg va jusqu'à dire, à propos de la scène où Nora voudrait demander de l'argent au docteur Rank : « Autant que je peux comprendre, Nora s'offre – contre argent comptant. » Et il oublie que Nora renonce à rien lui demander, lorsque Rank déclare son amour. L'habileté de plus de Strindberg a beau être grande, son aveuglement et son parti pris apparaissent avec évidence, surtout dans son analyse de la scène finale, en sorte que sa critique, comme telle, est d'un médiocre intérêt.

Mais ses deux recueils ont eu, dans les pays scandinaves, un grand retentissement. Les gens qui admiraient à la fois Ibsen et Strindberg furent tout désorientés, le naturalisme entra décidément dans la littérature scandinave, et la misogynie pathologique de Strindberg s'aggrava encore dans *Le Plaidoyer d'un fou*, qu'il écrivit en français. Ibsen lu *Mariés*, et s'en amusa. Il acheta un grand portrait de Strindberg, qu'il plaça dans son cabinet de travail, et il le montrait à ses visiteurs en disant : « N'est-ce pas qu'il est bien fou ? »

**P. G. La Chesnais**

Extrait de *Henrik Ibsen. Œuvres complètes*, Librairie Plon, Paris, 1930-1945, tome 11.

## Une nouvelle création dans l'œuvre d'Ibsen

Rebekka West dans « Rosmersholm »

Quelques lignes sur *Rosmersholm*, écrites par le professeur Francis Bull, en 1932, ont été pour moi la clé de la pièce. « La famille Alving, à Rosenvold [*Les Revenants*], tout comme la lignée des Rosmersholm, est vouée à sa perte, marquée par la dégénérescence : le dernier rejeton vivant est inadapté à la vie et marqué par la mort, tandis que les morts, le chambellan Alving et Beate Rosmer, sont vivants. La vieille propriété est hantée par les « revenants » et les « chevaux blancs », le passé redevient présent petit à petit, les personnages ne peuvent pas se libérer de leur hérédité, et tout ce que Hélène Alving et Rosmer auraient voulu laisser derrière eux et ont tenté en vain d'oublier, réapparaît progressivement. » On ne saurait dire les choses de façon plus précise, mais Bull abandonne ensuite les formules objectives pour une interprétation inspirée : « Dans *Les Revenants*, on entend résonner des fanfares de bataille et des dissonances déchirantes, la tonalité de fond dans *Rosmersholm* est plus élégiaque et musicale, mais ces deux pièces sont comme les mouvements d'une même symphonie, elles sont inséparables l'une de l'autre. »

Voilà exactement ce que sont ces deux pièces, deux mouvements d'une même symphonie.

*Rosmersholm* a été qualifié à la fois de pièce la plus pessimiste et de pièce la plus optimiste d'Ibsen. Cela dépend de la façon dont on la considère. Cependant, il ressort, non seulement de toutes ses notes mais aussi de tout le reste, qu'il a été inspiré par le comte Snoilsky, poète suédois, ainsi que par l'impression laissée par le manoir de Molde où semblent rôder ses propres revenants. [...] Mais ici, comme pour toutes les pièces ultérieures d'Ibsen, on pourrait reprendre un vieux cliché usé et dire que toute ressemblance avec des personnes réelles est fortuite ou sans intérêt. Car *Rosmersholm* est une pièce ayant pour sujet deux vivants et une morte, les vivants étant Rosmer et Rebekka, et la morte, Beate.

Rosmer est théologien, mais se libère peu à peu, principalement avec l'aide de Rebekka, de ce que sa religion, ses préjugés et une société masculine lui ont inculqué. Mais quand il s'aventure hors du monde de la pensée pour entrer dans celui de la réalité, sa nature est trop peu énergique, sa volonté trop faible, son âme trop peu endurcie pour résister à la tempête qu'il déchaîne. De plus, il se sent en partie responsable du suicide de Beate, car elle n'avait que trop de raisons d'être jalouse, de se sentir repoussée et donc trahie. Mais c'est Rebekka qui joue le rôle principal dans la pièce, et, à sa manière, elle est une nouvelle création dans l'œuvre d'Ibsen. Nora et Hélène Alving sont toutes deux solidement enracinées dans un milieu bourgeois réaliste et ont donc des scrupules et des conventions à surmonter. Rebekka, en revanche – abstraction faite du portrait fugitif d'Aasta Hansteen, dans *Les Soutiens de la société* –, est le **premier personnage féminin des drames contemporains d'Ibsen à avoir fait elle-même sa propre éducation**, puisque la société n'était pas en mesure de la faire. Par rapport au milieu dans lequel elle arrive à l'improviste, elle est révolutionnaire et fait preuve d'un esprit révolutionnaire capable d'avoir des pensées et une volonté autonomes.

Remarquons que, lorsque tout s'effondre autour d'elle et que le combat est perdu, elle est la première femme dans l'œuvre d'Ibsen à oser parler ouvertement de la sexualité ! Et cette confiance est si inouïe qu'elle pousse les deux amants à se jeter dans les chutes d'eau du moulin ! [...]

Il est clair qu'Ibsen ne pouvait pas faire venir Rebekka d'un milieu norvégien bourgeois et normal. Elle représente une révolte qui aurait été impensable dans un tel milieu, et qui aurait été brisée et étouffée dans l'œuf. De tels instincts étaient strictement réservés aux hommes. C'est pourquoi Ibsen devait lui trouver une origine, un milieu dans lequel elle avait grandi, qui fût assez proche pour qu'elle parlât le même langage et lût les livres de l'époque, tout en étant assez éloigné pour qu'elle pût être différente. [...] Ibsen [...] est allé chercher Rebekka et plusieurs autres personnages féminins dans le Nord pour provoquer des remous dans les eaux saumâtres et stagnantes des fjords du Sud.

Rebekka West est la première révolutionnaire réaliste et consciente qui aille plus loin que les réformes de détail. Les conditions sociales l'obligent à œuvrer indirectement par l'intermédiaire de Rosmer, qui est un homme racé, intelligent et faible. L'échec est si complet qu'un suicide commun est la seule conséquence logique, du point de vue psychologique. *Lui* se montre incapable de vivre en homme « libre » et *elle* se fait piéger par ses scrupules. On peut, de façon terriblement

banale, utiliser un poncif moderne et dire qu'il est impuissant. Mais, s'il l'est à l'égard de Rebekka, il l'est aussi par rapport à ses aspirations éthiques. Étant un hyper-esthète et un esprit spéculatif, il l'a certainement été aussi envers Beate. [...]

**Hans Heiberg**

Extrait de *Henrik Ibsen* (biographie), Éditions Esprit Ouvert, 2003

## De la chaise à bascule de Nora au châle blanc de Rebekka

[...] On a vu que, dans *Rosmersholm*, les propos d'une morte, Beate, pouvaient resurgir, être actualisés par l'intermédiaire de son frère ou par une lettre gardée par un journaliste. Dans *Maison de poupée*, au dernier acte, un bref échange verbal oppose Kristine Linde et Nora. « Il faut que tu parles. – Je ne parlerai pas. – Alors la lettre parlera. » Cette lettre est un texte écrit par Krogstad et elle dénonce à Helmer le faux commis autrefois par son épouse ; mais c'est aussi un objet, que les spectateurs ont entendu tomber dans la boîte aux lettres des Helmer à peu près aux deux tiers de l'acte II et que Nora peut apercevoir ou deviner pendant les trente et une heures qui séparent la fin de l'acte II du début de l'acte III : cet objet matérialise, en quelque sorte, l'acte accompli huit ans auparavant par Nora, et qui pèse sur elle ; les spectateurs apprennent d'ailleurs qu'elle a tenté de le détruire (pendant ces trente et une heures, qui constituent un « blanc » pour eux).

En fait toute la pièce, jusqu'au moment où Nora découvre qui est vraiment son mari, montre que Madame Helmer ne peut pas vraiment prononcer une parole authentique – même avec son amie Kristine. Ce n'est évidemment pas dans la comédie de la linotte écervelée qu'elle joue à son mari que réside l'authenticité de Nora ; ce n'est pas non plus dans le silence qu'elle pourrait se réfugier, car il lui faut bien parler, avec son créancier comme avec Rank ou Kristine, ou comme elle le faisait autrefois avec les bonnes. Nora découvre, en fin de compte, que son père et son mari l'ont traitée comme une poupée, c'est-à-dire, dans la perspective qui nous intéresse ici, comme un objet privé de langage propre et mû par autrui. C'est pourquoi il vaut la peine de se demander si Nora n'a pas pu quand même s'exprimer – autrement que par le langage. Or il est un objet, constamment sur scène, qui sert peut-être de substitut au langage longtemps bloqué de Nora.

Le salon du couple Helmer est décrit, dans la didascalie initiale, comme « confortable et meublé avec goût, mais sans luxe ». Qui est responsable de cet ameublement ? Dans la grande explication finale qu'elle a avec son mari, Nora lui fait grief de tout arranger à son goût, ce qui l'a contrainte à n'avoir aucune autonomie ; de fait, les gravures, les porcelaines, les livres reliés que voient les spectateurs sont sans doute dus au souci d'Helmer de « paraître », en dépit de moyens financiers limités. Mais un détail détonne dans ce décor : la chaise à bascule, placée, à côté de quelques fauteuils, devant une cheminée. Lorsque Kristine survient, Nora a l'occasion de bien préciser à son amie, qui a peut-être fait un geste vers ce siège : « Non, mets-toi dans ce fauteuil ; moi, je vais m'asseoir sur la chaise à bascule » ; le comte Prozor, dans sa traduction, a même cru nécessaire d'insister, en ajoutant « c'est ma place ». Par la suite, les spectateurs verront Nora utiliser différents sièges – un tabouret, le canapé – mais lorsque Rank lui fait sa déclaration d'amour, elle quitte le canapé où elle était assise pour demander à la bonne d'apporter une lampe et elle se rassoit sur la chaise à bascule.

Cette chaise qui, avec les autres meubles, a sans doute été regroupée au milieu du salon au début de l'acte III (aucune didascalie ne la mentionne), mais qui n'est plus utilisée pendant ce dernier acte, ne pourrait-elle être comprise comme la matérialisation de la vraie parole de Nora, celle qu'elle a été obligée de refréner constamment depuis son mariage avec Torvald ? La chaise à bascule serait comme l'incarnation des mouvements incessants de Nora pendant la pièce, de l'espèce de déséquilibre permanent dans lequel elle vit ; elle serait bien, alors, la réponse à une situation de perpétuelle instabilité où Nora ne peut avoir vraiment recours à la parole. Si on retient cette hypothèse, la mise en scène peut contribuer à souligner ce rôle ; par exemple, en la transformant en une sorte d'obstacle permanent pour Helmer, qui s'y heurte, la repousse, manifestant ainsi son hostilité envers un objet dont il aurait désapprouvé la présence dans le salon. [...]

Comme dans *Maison de poupée* un objet banal, en apparence, est amené à jouer un rôle privilégié : le châle blanc que Rebekka, au lever du rideau, est en train de tricoter, et dont elle s'enveloppe au dernier acte pour aller, avec Rosmer, se jeter dans le torrent. Il est en effet précisé, dans la didascalie initiale, que le châle est presque terminé, et il faut donc supposer que Rebekka a mis à profit le temps qui s'est écoulé entre la fin de l'acte I et le début de l'acte IV pour le finir ; mais cela signifie aussi que le châle a été commencé bien avant le début de la pièce, à un moment qu'il n'est pas possible de préciser. Ce châle représente donc une continuité : il a été

l'occupation, sans doute régulière, pendant des semaines, de Rebekka. Sa couleur est évidemment d'une signification capitale. Si on laisse de côté, au moins provisoirement, toute la symbolique du blanc en lui-même, on ne peut que souligner que la première apparition, précoce, du terme *blanc* (« *hvit*<sup>1</sup> ») dans la bouche d'un personnage (M<sup>me</sup> Helseth) est liée à la croyance que l'apparition du cheval blanc (« *den hvite hesten* ») est signe de la présence de la mort. Pendant la pièce il sera fait de nombreuses allusions à ce cheval blanc : la dernière est au compte de Rebekka elle-même, peu avant de quitter le manoir en compagnie de Rosmer. Châle blanc et cheval blanc constituent un ensemble symbolique, dont l'accomplissement dramatique s'opère dans le spectacle que décrit M<sup>me</sup> Helseth : « Ce blanc là-bas ! » (« *Del hvite dei* »), c'est-à-dire, comme des traducteurs l'ont parfois explicité : celle tache blanche qu'est le châle dont Rebekka s'est enveloppée – dont une (grande ?) partie de sa vie à Rosmersholm a été comme enveloppée.

*Rosmersholm* peut être interprétée comme une sorte de symphonie en blanc. Ce blanc est interprétable comme le blanc de la mort, non seulement à cause du cheval blanc, mais aussi en raison des valeurs symboliques traditionnelles de cette couleur – qui est la couleur du deuil, de l'absence de lumière tout autant que celle de la pureté. À en croire Rebekka, le manoir de Rosmersholm a brisé sa volonté, lui a ôté sa capacité d'action, et anéanti toute idée de bonheur. Il n'est pas possible de déterminer avec précision quand Rebekka est arrivé à Rosmersholm, pas plus qu'il n'est possible de reconstituer vraiment ce qu'a été la vie à trois dans le manoir, du vivant de Beate ; celle-ci était-elle d'ailleurs une malade mentale ? Le témoignage de Mortensgård, à l'acte II, laisse planer le doute, d'autant que Rosmer, dans son désir de prouver à Kroll que Béate était folle, lui avait, peu de temps avant, rappelé une conversation où il avait parlé de « cette passion sauvage, effrénée, qu'elle me demandait de partager » et dont il avoue avoir eu peur. Il est plus facile d'imaginer ce qu'a été l'attitude de Rebekka, et surtout ce qu'ont pu être les mois pendant lesquels elle et Rosmer se sont trouvés en tête-à-tête. On ne peut négliger le fait que Rosmer est un ancien pasteur, quelqu'un qui, par conséquent, comme Manders, a une certaine habitude de la parole ; or depuis sa démission – dont on ne sait quand exactement elle est intervenue –, il semble s'être replié sur le domaine, avec Rebekka pour seule interlocutrice, tout en rêvant « d'aller en émancipateur, de maison en maison » ; cette expression se trouve dans une réplique de Rebekka, vers la fin de l'acte II, lorsqu'elle remémore à Rosmer les moments forts de leur vie après la mort de Beate, marqués par de douces causeries le soir au crépuscule ; Rosmer, de son côté, évoque peu après le lien d'amitié toute spirituelle qui les unissait. À l'acte IV il apprend de la bouche de Rebekka qu'elle aussi l'avait aimé d'un amour sensuel, d'un « désir sauvage et invincible », semblable à celui qu'il reprochait à Beate, mais qui s'est transformé en une profonde quiétude, produite par le « silence » (« *stilhed* ») de Rosmersholm, qui lui apportait une paix silencieuse comme celle qui règne au nord de la Norvège, sous le soleil de minuit. Tout se passe, ou plutôt s'est passé, comme si Rebekka et Rosmer ne pouvaient se rejoindre que dans ce que Rebekka appelle « le grand amour, fait de sacrifice et de renoncement, celui qui se contente d'une existence comme celle que nous deux [Rebekka et Rosmer] avons connue ». La langue française dispose d'ailleurs d'une expression pour désigner cette situation : mariage blanc.

Des objets – la chaise à bascule de *Maison de poupée*, le châle de *Rosmersholm* – constituent ainsi comme une parole symbolique de deux personnages féminins ; peut-on les considérer comme des substituts d'une parole qui ne peut être prononcée ? Les objets aussi sont comme une mémoire : si on accepte d'accorder à la chaise à bascule de Nora le rôle – hypothétique – qui lui a été conféré, on observera que c'est sans doute la seule trace de Nora qui subsiste, sur le plateau, à la fin de la pièce... [...]

Yves Chevrel

Extrait de « De *Maison de poupée* à *Rosmersholm* – une parole bloquée ? » in *Actualité d'Ibsen, le Texte et la Scène*, études réunies par Marc Auchet et Jean-Pierre Sarrazac, Société des Études germaniques, Didier Érudition, publié avec le concours du CNRS, 62<sup>e</sup> année, octobre-décembre 2007, n<sup>o</sup>4.

1. Les références au texte norvégien renvoient à l'édition du Centenaire (dont l'orthographe a été maintenue) : Henrik Ibsen, *Samlede Verker* (Hundreårsutgave), Oslo : Gyldendal, 1928 sq.

## Ibsen, poète du malaise de la civilisation

Je crois qu'Ibsen n'est pas seulement un très grand auteur de théâtre, mais un écrivain qui a su représenter à l'origine, aux racines, certaines contradictions de notre existence dans la modernité – des contradictions que nous n'avons pas encore dépassées aujourd'hui. Dans une phrase qu'il avait écrite en note pendant qu'il travaillait sur *Les Revenants*, Ibsen prétend qu'exiger de vivre pleinement, c'est de la « mégalomanie ». C'est pour moi un point essentiel [...]. Pour Ibsen, le désir même d'une vie pleine et entière apparaît comme coupable ; coupable de ne pas tenir compte de la vérité, c'est-à-dire des conditions objectives qui s'opposent au libre épanouissement de la personne. En même temps, Ibsen sait très bien que cette « mégalomanie de la vie » est nécessaire. Dans ses dernières pièces, les individus se trouvent confrontés à un choix terrible entre deux maux, entre deux fautes également tragiques. [...] C'est ce qui m'a toujours intéressé, cette insistance sur le péché mortel commis par l'individu contre lui-même, contre le droit et le devoir de développer harmonieusement sa propre humanité selon ses possibilités. Une faute qui selon lui implique inévitablement le châtement. Ibsen est quelqu'un qui a perçu une contradiction terrible entre la vie et la morale. C'était un grand poète du malaise de la civilisation : il se rend clairement compte que la civilisation de son époque bloque ce rêve d'une humanité heureuse et réconciliée avec elle-même, qu'elle rend irréalisable cet épanouissement. Pourtant, il en poursuit le rêve de pièce en pièce, jusque dans la désillusion. Bien avant Thomas Mann, il montre la vanité de la volonté de la vie, la vanité de cette volonté qu'a la vie de se transcender elle-même, et l'impossibilité de cette transcendance. Il raconte la barrière qui existe entre l'individu et la vie. [...]

[...] il y a, dans les dernières œuvres d'Ibsen, le rêve nietzschéen d'une vie pure, absolue, libérée de la moralité. Certains personnages, comme Solness ou Borkmann, rêvent d'avoir une « conscience robuste », qui leur permettrait de rejoindre cette vie qui « brûle blanche de neige » au-delà de la prison de leur existence. Ibsen se rattache par là à la problématique de son époque. Mais ce qui est surtout intéressant, c'est la façon dont il met en jeu l'alternative entre ces deux possibilités tragiques, le chaos et la répression, et la façon dont cette alternative finit par détruire le désir de vie.

Je crois qu'aujourd'hui Ibsen se situe à une frontière pas encore dépassée, celle de la contradiction entre la forme et la vie, entre la nécessité de la morale et son terrible danger. Il s'est confronté au nihilisme après Nietzsche, qui voulait croire que le nihilisme était une libération, et après Dostoïevski, qui le considérait comme une maladie. Comme eux, il a su représenter l'essence du nihilisme qui, selon moi, est aujourd'hui encore notre horizon. Rien n'est plus faux, à mon avis, que de le considérer comme un maître à penser, moraliste, grand artisan du théâtre mais un peu bavard, rhétorique. C'est le contraire : un écrivain laconique, terrible, qui a représenté l'impasse de notre condition existentielle. [...]

Les problématiques du théâtre d'Ibsen sont surtout celles du sujet : de savoir si le sujet doit être compact, unitaire, avec sa personnalité, avec la cuirasse de son identité qui le sépare de la vie – certainement, il y a chez Ibsen un côté kantien, luthérien, qui pense comme cela ; ou si le sujet doit être plutôt comme une bouteille ouverte jetée dans le fleuve, c'est-à-dire dans la vie, dans tout ce que toute la multiplicité de la vie lui apporte. Savoir si la conscience est une valeur, ou bien, comme le dit l'homme du sous-sol de Dostoïevski, une maladie. [...] Je crois qu'Ibsen ne s'est jamais permis de s'abandonner à la conception dionysiaque nietzschéenne de la vie, et s'est toujours obligé – et là est sa grandeur – à, malgré tout, affirmer la moralité du sujet. Et c'est cela qui lui a permis de faire sentir toute la douleur qu'il y a dans cette séparation d'avec le fleuve de la vie.

**Claudio Magris**

Propos extraits d'une conversation entre Claudio Magris, Stéphane Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou à Strasbourg en novembre 2002. L'intégralité de la conversation est parue dans le n°2 de la revue *OutreScène* (mars 2003), consacré à Ibsen.

## Ibsen et la psychanalyse

Les œuvres complètes de Freud contiennent six allusions à Henrik Ibsen : l'une à l'écrivain et quatre autres à ses œuvres (*Le Canard sauvage*, *Petit Eyolf* et *Un ennemi du peuple*). La sixième est la plus consistante. Il s'agit de son analyse de *Rosmersholm*, imprimée à l'origine en 1916, dans la revue de psychanalyse *Imago*, et présentée en anglais en 1925. Dans la version anglophone officielle des œuvres complètes, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, le texte, inclus dans un recueil de trois essais, porte le titre *Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique*. L'étude de *Rosmersholm* est intégrée dans la deuxième partie de l'essai, intitulée *Ceux qui échouent du fait du succès*. Rebekka West y évolue aux côtés de Lady Macbeth...

### Ceux qui échouent du fait du succès

[...] Le travail psychanalytique nous a fait don de cette thèse : les êtres humains deviennent névrosés par suite de la frustration [*Versagung*]. C'est de la frustration de la satisfaction de leurs désirs libidinaux qu'il s'agit et un assez long détour est nécessaire pour comprendre cette thèse. Car, pour que se constitue la névrose, il faut un conflit entre les désirs libidinaux d'un homme et cette partie de son être, que nous appelons son moi, qui est l'expression de ses pulsions d'autoconservation et englobe les idéaux qu'il a de son être propre. Un tel conflit pathogène n'apparaît que si la libido veut se lancer sur des voies et vers des buts qui sont depuis longtemps dépassés et proscrits par le moi, et qu'il a donc interdits aussi pour toujours, et la libido ne fait cela que si lui est retirée la possibilité d'une satisfaction idéale faisant droit au moi. Ainsi la privation, la frustration d'une satisfaction réelle, devient la première condition de la constitution de la névrose, bien que n'étant pas la seule à beaucoup près. Aussi est-on forcément d'autant plus surpris, voire désorienté, quand on fait comme médecin l'expérience qu'il arrive à des hommes de tomber malades au moment où un désir, intimement fondé et longuement nourri, est parvenu à son accomplissement. [...]

Sigmund Freud

Extrait de *Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique* (1915–1916), trad. Bertrand Féron in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1988.

### Le symptôme de Rebekka

[...] dans son étude sur « Ceux qui échouent du fait du succès », Freud résume l'intrigue de *Rosmersholm* comme s'il présentait l'histoire d'une analysante. Le symptôme de Rebekka réside dans son refus d'épouser Rosmer, le but qu'elle voulait atteindre. Elle renonce au moment-même où elle est proche du succès, car « elle a acquis une conscience de culpabilité, qui la frustre de la jouissance ». Pour s'expliquer, Rebekka met en avant son passé, ce que Rosmer ne veut pas entendre. Mais, spectateur, « nous pouvons, nous, le deviner, bien que tout ce qui s'y rapporte reste dans la pièce comme souterrain et doit être trouvé par déduction, dans des allusions – allusions introduites, à vrai dire, avec un tel art qu'il est impossible de ne pas les comprendre » : elle a déjà eu un amant. Survient la divulgation du secret de la naissance de Rebekka : elle est la fille illégitime du Docteur West ; ce qui la bouleverse de façon exagérée, symptomatique. « L'énigme du comportement de Rebekka ne laisse la place qu'à une solution. La révélation que le docteur West peut être son père est le coup le plus dur qui puisse lui être porté, car elle n'était pas seulement la fille adoptive, mais aussi la maîtresse de cet homme. »

Ici, Freud va se trouver confronté à une difficulté : le refus de Rebekka a eu lieu avant qu'elle ait connaissance de son inceste. « Il nous faut peut-être renoncer [...] à l'inceste en tant que source de la conscience de culpabilité. » Mais ce serait omettre les motifs inconscients du complexe d'Œdipe qui n'ont pu être mis en scène. En effet, « des impératifs d'économie poétique imposèrent de représenter le cas sous cette forme, car ce motif plus profond ne pouvait être discuté ouvertement, il fallait qu'il restât caché, soustrait à la perception confortable de l'auditeur de théâtre ou du lecteur, sinon se seraient produites chez celui-ci de fortes résistances [...] susceptibles de compromettre l'effet du drame. » Ainsi, en deçà du texte de la pièce court un autre discours. « Il nous est permis de faire confiance au créateur dont la

construction poétique consciente est née de données inconscientes. »

Freud conclut son article en rappelant la fréquence du fantasme œdipien, pour une jeune fille entrée dans une maison comme servante ou dame de compagnie, de supplanter la maîtresse de maison. « *Rosmersholm* est le chef-d'œuvre du genre qui traite de ce fantasme [...]. C'est une grande œuvre tragique du fait qu'en outre, dans la préhistoire de l'héroïne, le rêve diurne est précédé d'une réalité exactement correspondante. »

[...] la lecture de *Rosmersholm* permet à Freud de dégager deux registres inconscients. Au non-dit de Rebekka, considérée comme personne réelle qui a une certaine « connaissance de ses processus internes », se superposent les données inconscientes du complexe d'Œdipe, introduites par l'auteur lui-même ; ce qui permet une « concordance totale » entre l'expérience psychanalytique et la création littéraire. Soulignons enfin que le tragique surgit de la mise en acte du fantasme. Le sentiment de culpabilité de Rebekka n'aurait pas suffi, pour atteindre au drame antique, il a fallu que l'inceste soit consommé. C'est ici que, pour Freud, Ibsen rejoint Sophocle. [...]

Patrick Avrane

Extrait de « Freud-Ibsen, jalons d'une rencontre », revue *Europe*, 77<sup>e</sup> année, n° 840, avril 1991

### Rebekka dans la demeure de Rosmer

Rebekka Gamvik, fille d'une sage-femme, a été élevée par son père adoptif, le docteur West, en libre-penseuse et en contemptrice des chaînes que voudrait imposer aux désirs de vie une morale fondée sur la croyance religieuse. Après la mort du docteur, elle obtient d'être admise à Rosmersholm, résidence de famille d'une antique race dont les membres ne connaissent pas le rire et ont sacrifié la joie à l'accomplissement rigide du devoir. À Rosmersholm, demeurent le pasteur Johannes Rosmer et sa femme Beate, malade et sans enfant. Saisie « du désir sauvage et insurmontable<sup>1</sup> » de gagner l'amour de ce noble, Rebekka décide d'évincer la femme qui lui barre la route, et se sert à cet effet de sa volonté « libre, fière et hardie », qu'aucun scrupule n'entrave. Elle glisse dans les mains de l'épouse un livre de médecine dans lequel la procréation est présentée comme le but du mariage, si bien que la malheureuse doute de la justification de son propre mariage ; elle laisse entendre que Rosmer, dont elle partage les lectures et les pensées, est sur le point de se libérer de l'ancienne croyance et de prendre le parti des lumières, et après avoir ainsi ébranlé la confiance de la femme en l'intégrité morale de son mari, elle finit par lui donner à comprendre qu'elle-même, Rebekka, quittera bientôt la maison pour dissimuler les suites d'un commerce illicite avec Rosmer. Le plan criminel réussit. La pauvre femme, déjà considérée comme mélancolique et irresponsable, se jette à l'eau de la passerelle d'un moulin, persuadée de sa propre indignité et désireuse de ne pas faire obstacle au bonheur de l'homme qu'elle aime.

Ainsi, depuis des années, Rebekka et Rosmer vivent seuls à Rosmersholm dans une relation que, lui, veut considérer comme une amitié purement spirituelle et idéale. Mais lorsque du dehors les premières ombres de la médisance tombent sur cette relation, et qu'en même temps s'éveillent chez Rosmer des doutes torturants quant aux motifs pour lesquels sa femme s'est donné la mort, il demande à Rebekka de devenir sa deuxième femme pour pouvoir opposer au triste passé une réalité nouvelle et vivante. (Acte II.) Un instant, elle jubile à cette proposition, mais aussitôt après elle déclare que c'est impossible et que s'il la pressait davantage elle prendrait « le même chemin que Beate ». Rosmer prend acte de ce refus sans le comprendre, mais il est encore plus incompréhensible pour nous qui en savons davantage sur les agissements et les intentions de Rebekka. Tout ce que nous pouvons faire c'est de ne pas douter que son non soit sérieux.

Comment a-t-il pu se faire que l'aventurière à la volonté « libre, fière et hardie », qui sans aucun scrupule s'est frayé un chemin vers la réalisation de ses désirs, ne veuille plus maintenant saisir ce qui lui est offert, cueillir le fruit du succès ? Elle nous donne elle-même l'explication au quatrième acte : « Ce qu'il y a d'horrible c'est que le bonheur est là, la vie m'offre toutes ses joies, et moi, telle que je suis maintenant, je me sens arrêtée par mon propre passé. » Elle est donc entre-temps devenue une autre, sa conscience morale s'est éveillée, elle a acquis une conscience de culpabilité, qui la frustre de la jouissance. Et par quoi sa conscience a-t-elle été

<sup>1</sup> Les citations de *Rosmersholm* sont empruntées à la traduction du comte Prozor (Librairie académique Perrin).

éveillée ? Entendons-la elle-même et demandons-nous si nous pouvons pleinement la croire : « C'est l'esprit des Rosmer, le tien en tout cas, qui a été contagieux pour ma volonté... Et qui l'a rendue malade. Elle a été pliée sous des lois qui lui étaient étrangères. Comprends-tu ? La vie à tes côtés a ennobli mon être. » Cette influence, il faut le supposer, n'a commencé à se faire sentir que lorsqu'il lui a été donné de vivre seule avec Rosmer : « Dans le calme, dans la solitude, confidente absolue de toutes tes pensées, de toutes tes impressions, telles que tu les ressentais, délicates et fines, alors s'est accomplie la grande transformation. » Peu avant elle avait déploré l'autre aspect de cette transformation : « Parce que Rosmersholm m'a énervée. Il a mutilé ma force et ma volonté. Il m'a abîmée ! Le temps est passé où j'aurais pu oser n'importe quoi. J'ai perdu la faculté d'agir, entends-tu, Rosmer. » Rebekka donne cette explication après s'être révélée criminelle par sa confession volontaire à Rosmer et au recteur Kroll, frère de la femme qu'elle a évincée. Par petits traits d'une finesse magistrale, Ibsen a établi que cette Rebekka ne ment pas mais qu'elle n'est jamais non plus tout à fait sincère. De même que, malgré son indépendance face aux préjugés, elle s'est rajeunie d'un an, de même la confession qu'elle fait aux deux hommes présente des lacunes et n'est complétée sur quelques points importants que sous la pression de Kroll. Nous aussi restons libres d'admettre que l'explication de son renoncement ne révèle une chose que pour en taire une autre. [...]

**Sigmund Freud**

Extrait de *Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique* (1915-1916), trad. Bertrand Féron in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1988.

### **Nora dans la maison de poupée**

[...] Jeune épouse, Nora a falsifié une signature pour procurer à son mari, grièvement malade, les moyens de son salut. Elle escompte, au cas où le crime serait découvert, qu'il se sacrifie pour elle. Quand il la déçoit dans cette attente, elle le quitte.

Même un homme héroïque, probablement, rejetterait bien loin une telle prétention. Et que Helmer ne soit pas de taille pour affronter un tel conflit, on le sait dès ses premiers mots. **Il n'est pas un héros, il n'y a pas trace en lui d'héroïsme** ; et si Nora, après huit ans de mariage, peut encore le considérer comme un héros, c'est là un trait remarquable qui résout bien des mystères en son être. Son être est fabulation. [...]

Nora ment, elle ment avec une aisance, **un naturel comme on ne le trouve que chez ceux pour qui l'imaginaire constitue la réalité**. Pour son talent romanesque, il n'est pas de frontière entre roman et mensonge. [...] Le mensonge doit être présenté avec une sûreté déconcertante. Aucun des acteurs impliqués ne soupçonne l'importance chez Nora de ce trait essentiel de caractère [...]. Pour Nora, il n'y a pas de mensonges. Son imagination est toujours active. Son être est fait de rêve et de fabulation. [...]

Nora mène une double vie : l'une avec Helmer et les enfants, l'autre pour elle toute seule, une vie rêvée. La grande chose, c'est le contenu de son rêve du passé, qui s'exprime dans ces mots : « Est-ce irréfléchi de sauver la vie à son mari ? » La chose merveilleuse, c'est l'objet de son rêve du futur. [...] et le lendemain, elle essaie de transformer son rêve en réalité. Sa vie imaginaire émerge ici un instant : ses fantasmes sur le cours du merveilleux, du futur, pour lequel elle vit.

**Georg Groddeck**

Extrait de *La Maladie, l'art et le symbole*, traduit de l'allemand et préfacé par Roger Lewinter, Éditions Gallimard, NRF, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, 2005.

Georg Groddeck (1866-1934), médecin allemand, pionnier, parfois contesté, de la médecine psychosomatique moderne. Après avoir étudié de près les écrits de Sigmund Freud, Groddeck commence à lui écrire en 1917. Leur correspondance durera jusqu'en 1934, année où Groddeck quitte l'Allemagne pour la Suisse, où il meurt. En 1923, Groddeck introduit le terme de « ça » (pronom allemand neutre de la troisième personne du singulier, « Es »), qu'il définit comme une substance de nature non maîtrisable, antérieure au langage. La même année, Freud reprend le terme de « ça », en en modifiant le sens, pour désigner l'inconscient, aux côtés du moi et du surmoi.

## Liberté et culpabilité

À propos de *Rosmersholm*

[...] Voici un texte théâtral sophistiqué, exigeant, que l'on peut entendre comme le projet d'Henrik Ibsen d'étudier, d'explorer le sentiment de culpabilité, et surtout le lien qu'entretient un tel sentiment avec le rêve de créer des êtres humains plus libres. Libération est un terme que le dramaturge emploie fréquemment. Cette pièce date de 1886. Sept ans plus tôt, Ibsen a libéré Nora dans *Une maison de poupée*. Avec *Rosmersholm*, il est encore mieux renseigné. Il nous montre que la liberté est une chose tellement complexe. Et ce qui en partie la complexifie, c'est la culpabilité justement.

*Rosmersholm* est une étude sur un double délabrement. L'ancienneté, avec sa culpabilité abrutissante, se charge de la déchéance. La culpabilité mutile la volonté. Et si les autres connaissent la destruction de notre fait, c'est peut-être précisément le sentiment de culpabilité qui un jour participe de notre propre destruction. Il n'empêche : la nouveauté délabre elle aussi. Notre ambition de nous libérer de la culpabilité est peut-être trop vorace, trop naïve.

Le vieux manoir de Rosmersholm est dévoré de culpabilité. Voilà un sentiment complexe, la culpabilité. Fondée parfois sur des réalités extérieures, des atrocités, des actions. Revêtant à d'autres moments une allure fantomatique, détachée des actes concrets. Il n'y a pas une culpabilité, elle ne va pas seule. Il y en a plusieurs, elles sont nombreuses. Elles se recouvrent et se chevauchent, vaguement. Elles recouvrent et imprègnent d'autres états affectifs, comme la honte, la morosité. *Rosmersholm* est un drame sur, tenez-vous bien, un triple suicide, pas moins. À la chute du rideau, la famille est liquidée. N'en jetez plus.

*Rosmersholm* s'ouvre aussi à nous, ici – et maintenant. De nos jours, nous n'emploierions sans doute pas avec le même naturel un terme tel que liberté. Qui a un arrière-goût d'histoire ancienne, de révolte politique et morale. Égocentriques comme nous sommes, nous parlerions peut-être plutôt de réalisation de soi. Et dès lors, la pièce prendra une tournure moderne, contemporaine jusqu'à l'entêtement. Une réalisation de soi convenable, c'est quoi ? Qu'est-ce qui est trop, et qu'est-ce qui est trop peu ? Comment ça s'emboîte aujourd'hui, comment ça fait sens avec la culpabilité – ou la honte ? À partir de quel moment la poursuite de notre propre innocence n'est-elle plus honteuse ? À partir de quand cette absence de culpabilité devient-elle une absence de honte ? [...]

Les drames contemporains d'Ibsen, dans leur écrasante majorité, prennent comme point de départ ce genre de milieux rangés à l'instar de celui campé dans *Rosmersholm*. Ici, on a quelque chose à défendre, qu'il s'agisse d'une tradition ou d'une position. Qui se trouve menacée. Dans cette pièce, des idées inédites sont en marche. Elles représentent d'autres normes sociales et morales que celles qui, pendant longtemps, ont dominé le mode de vie bourgeois. Une révolution dans les esprits est annoncée. Parallèlement à Ibsen, Nietzsche publie ses écrits portant sur la nécessité de détacher l'homme de la croyance religieuse, de la morale oppressante et de la conscience morale. Il n'y a guère de raisons de prétendre que le philosophe a directement inspiré le poète, ou inversement. Toujours est-il qu'ils ont vécu, ainsi que Freud, dans un *Zeitgeist*, dans un esprit du temps avide de modernisation, de laïcisation, appelant de ses vœux la libération psychologique de l'individu.

Nietzsche décrivait l'homme nouveau comme un « surhomme » et la psychanalyse relevait d'une initiative pour lutter contre le malaise de la culture qui se traduisait par une culpabilité névrotique – cependant que, au manoir de Rosmerholm, on rêve de « faire des aristocrates joyeux ». Une telle aristocratie joyeuse est avant tout rattachée au rêve que formule Rosmer quand il explique à Rebekka : « Le bonheur, c'est d'abord la tranquillité, la joie et la sécurité qu'on éprouve à ne pas se sentir coupable. » *Rosmersholm*, la pièce, dévoile la perspicacité dont Ibsen faisait preuve. Lui aussi était un homme désireux de libérer, de briser les entraves de la culpabilité, en même temps qu'il montre ici les problèmes inhérents au processus de libération.

Rebekka West est arrivée au Finnmark avec, dans ses bagages, ces idéaux nietzschéens et athéistes. Elle décore les pièces « de branches de bouleau et de fleurs des champs ». La défunte maîtresse de maison, la « pauvre Beate », ne les supportait pas. Ni elles ni l'odeur ni les couleurs. « Cela lui donnait des vertiges. » Quant au pasteur Rosmer, il se laisse émouvoir par la vitalité inédite qui souffle sur le manoir. Il devient un renégat à sa croyance chrétienne, ce qui peut être lu comme la révolte personnelle de Rosmer contre l'autorité paternelle, son acte d'indépendance par rapport à la Loi, une rébellion contre les portraits accrochés aux murs ; son problème demeurant toutefois qu'il a grandi dans ces pièces. Possède-t-il les forces spirituelles nécessaires à une telle révolte ?

Rosmer est un anti-héros. Le début de la pièce voit M<sup>me</sup> Helseth et Rebekka l'observer depuis la fenêtre alors qu'il s'engage sur le sentier longeant le torrent du moulin. Les dialogues nous informent qu'il est un homme blessé. Le premier suicide a déjà eu lieu. Et il nous est donné de découvrir quelques-uns de ses traits de caractère. Il est celui qui n'ose pas. Il ne cesse de contourner le malaise.

Il a été un homme irrésolu qui a vécu une existence passive. Tout ce qui a trait au corps l'inquiète, à tel point qu'on peut lui prêter une angoisse de la sexualité et une impuissance.

[...] L'évolution de Rosmer au fil de la pièce a été maintes fois décrite comme un mouvement de la faiblesse vers la force, tandis que Rebekka effectue le mouvement inverse : de la force vers la faiblesse. Vraiment ? Rosmer était jusque-là pétri de scrupules familiaux et pétrifié devant les actions qu'il avait à entreprendre – mais néanmoins, il finit par agir. Il pousse Rebekka et lui-même au suicide. Est-ce là une force ?

Non. C'est plus que la même chose, et pas autre chose. Les dévoilements mènent à toujours plus de culpabilité. La force démoniaque qui anime Rosmer, lors de la scène finale, n'est autre que le triomphe définitif de son sentiment de culpabilité. Il est devenu un homme désespéré. Il n'en demeure pas moins cet être vil, qui continue d'emprunter des chemins détournés au lieu d'affronter les défis. Au lieu de subir et de grandir, il choisit de détruire. Nous sommes face à sa colère archaïque, puis nous le voyons se transmuier en homme dangereux, dénoué de tout scrupule. Il cherche le pouvoir, la puissance, afin de faire diversion à son absence de pouvoir, à son impuissance. Pour rédimier sa culpabilité, il exige que Rebekka mette fin à ses jours. Et, brisée comme elle est par la culpabilité qu'il envahit, elle accepte de se sacrifier.

[...] Dans une tragédie classique, on assiste à un mouvement qui tend à une purification : la mort des héros souligne leur grandeur. Ibsen s'inscrivant dans la modernité, cette pièce doit être lue comme un drame psychologique, [...] dans lequel l'écrivain a pour motivation, pour mieux comprendre, de « creuser les profondeurs de la psyché ».

Voilà. Exactement. Il n'y a, chez Rosmer et Rebekka, aucune espèce de purification, aucune grandeur, aucun réel remaniement. Il n'y a, *stricto sensu*, que des instincts amollis. Dans une tragédie, une chute pourrait signifier une ascension. Ici, les personnages chutent et c'est tout. Ils chutent et s'écrasent dans quelque chose de pourri et d'archaïque. La fin est une amputation tout juste pratiquée. Les veines, les artères sont ouvertes, le plus littéralement du monde. Ça pisse le sang. Si certains trouvent la fin problématique, c'est parce que cela ne peut pas se terminer là-dessus. Et dès lors, il nous incombe de sentir et de concevoir pour continuer de ressentir et d'admettre. [...]

**Finn Skårderud**

Extrait de « Culpabilité », in *Paroles d'auteurs norvégiens sur l'œuvre d'Ibsen*, trad. Jean-Baptiste Coursaud, NORLA et Gyldendal Norsk Forlag, 2006 © Ministère norvégien des Affaires étrangères.

Finn Skårderud, né en 1956, est psychiatre, essayiste et professeur d'université. Il est un expert des troubles de l'alimentation reconnu sur le plan international. Rattaché à la Haute École de Lillehammer en tant que professeur de sciences sanitaires et sociales, il dirige son propre cabinet de psychothérapie à Oslo. Il officie également, au sein du Comité Olympique norvégien, comme psychiatre pour les sportifs de haut niveau. Il a notamment publié un essai sur Federico Fellini, mais son ouvrage de référence demeure *Inquiétude. Un voyage dans le soi moderne*. Il est enfin le co-auteur, avec l'écrivain Oystein Lon, d'une pièce de théâtre.