

Dossier Pédagogique

TNS

**Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique**

LES REVENANTS (Gespenster)

de Henrik Ibsen

Mise en scène de Stéphane Braunschweig

Au TNS, du jeudi 9 au dimanche 19 janvier (relâche dimanche 12 et lundi 13)
en salle Bernard-Marie Koltès
Début du spectacle : **20h**
Durée du spectacle : **2h15 environ**

« Le théâtre d'Ibsen est la Rome du théâtre moderne : tous les chemins y mènent ou en viennent »

Martin Lamm

Contact au TNS : Patrick Lardy

Tél. : 03 88 24 88 47 Fax : 03 88 37 37 71

E-mail : public2@tns.fr

Un dossier réalisé par
le Théâtre National de

INTRODUCTION

La littérature consacrée à Henrik Ibsen et à son œuvre ne manque pas ; auteur incontournable, comme peuvent l'être Shakespeare et Racine, Ibsen a marqué irréversiblement le théâtre occidental en le faisant entrer dans l'ère moderne. Ainsi, les quelques courts textes réunis dans ce dossier ont-ils en commun de s'attacher soit spécifiquement aux *Revenants* et donc aux problèmes soulevés par cette pièce qui fit scandale en 1881 (cf. lettres d'Ibsen et les textes de Jean-Pierre Sarrazac, Régis Boyer ou encore de Hélène Kuntz), soit de situer le dramaturge norvégien au sein d'une histoire plus large, celle du théâtre et de la littérature en général : c'est le cas des extraits, ici proposés, de l'ouvrage très important et par ailleurs controversé de Georges Steiner, *La Mort de la tragédie*. Enfin, le très étonnant texte de Jon Fosse met en lumière les liens pouvant exister dramaturgiquement entre Ibsen et des auteurs qui nous sont plus proches (temporellement du moins), à savoir Samuel Beckett et James Joyce. Ce texte a paru récemment dans le LEXI-TEXTE n° 6 publié par le Théâtre de La Colline en vue de la création prochaine de *Petit Eyolf*, mise en scène d'Alain Françon, qui viendra en mai clore la saison 2002-2003 du TNS.

P.L.



Henrik Ibsen

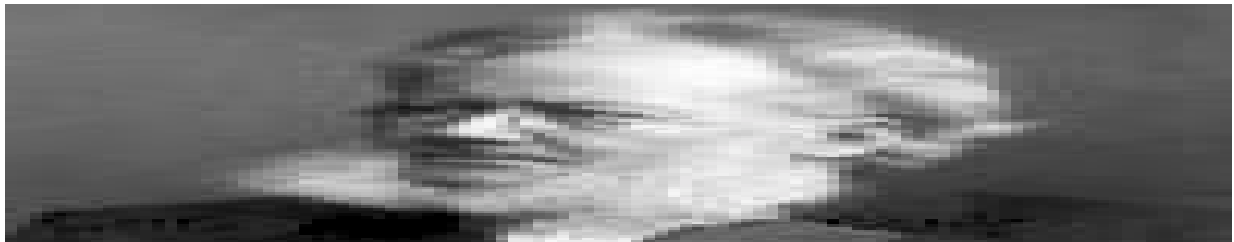
LES REVENANTS

Cette pièce fit scandale en son temps parce qu'un jeune homme innocent s'y meurt d'une dégénérescence cérébrale héritée de la syphilis paternelle. Les contemporains voyaient là une version sulfureuse d'un vieil argument tragique. Aujourd'hui où la transmission héréditaire de la syphilis est reléguée au rang des mythes médicaux, la pièce s'entend de façon plus ambiguë. Comme si Ibsen voulait surtout, par ce procès posthume intenté à un père jouisseur, où l'austérité maternelle se trouve aussi inculpée, poser ces questions qui traversent toute son œuvre : où s'arrête, où commence la responsabilité envers autrui ?

Si le pur principe de plaisir peut conduire au désastre, son refus n'est-il pas tout aussi mortifère ? Car le plus grand « devoir » de chacun n'est-il pas la recherche du bonheur ? Avec cette pièce, répétée et présentée à Strasbourg et à Francfort, Stéphane Braunschweig poursuit, après *Woyzeck*, sa rencontre avec les comédiens allemands

HENRIK IBSEN
REPERES BIOGRAPHIQUES

« La vie n'est-elle pas qu'un
constant combat
Entre les forces hostiles de l'âme...
et ce combat est la véritable vie de
l'âme... »



- 1828** Naissance d'Henrik Ibsen à Skien ; son père est un homme d'affaires qui fera bientôt faillite.
- 1843** Ibsen part à Grimstad pour devenir garçon apothicaire chez le pharmacien Reimann. Il y restera six ans.
- 1846** Le sort professionnel d'Ibsen s'améliore sensiblement, il a par ailleurs une longue liaison avec une servante de la pharmacie, Else Jensdatter ; ils ont un enfant, Hans Jacob Heriksen.
- 1848** Ibsen travaille à *Catilina* et écrit des poèmes. La révolution de 1848 en France le marque profondément et sera vraisemblablement responsable du premier état de son inspiration.
- 1849** Le théâtre de Christiania (actuelle Oslo), refuse de jouer *Catilina*.
- 1850** Ibsen va se fixer pour un temps à Christiania ; il fait publier *Catilina* sous le pseudonyme de Brynjolf Bjarne. La pièce sera jouée pour la première fois en... 1881 ! Il décide de devenir étudiant. Il fait jouer au Théâtre Christiania *Le Tertre des guerriers*, toujours sous pseudonyme. C'est la première pièce où il se réclame du romantisme nationaliste qui va marquer tout un pan de sa production.
Il édite une revue, *Andhimer*, et y publie des poèmes et des critiques théâtrales ; il s'adonne également à la peinture.
- 1851** Ibsen s'intéresse de près à la politique et au syndicalisme naissant, notamment au mouvement de Marcus Thrane, fondateur du socialisme norvégien. Ce ne sera pourtant jamais un homme de gauche, du moins dans les faits.
Il est remarqué par le célèbre Ole Bull, violoniste norvégien mondialement reconnu, qui le fait engager par le théâtre norvégien de Bergen comme assistant metteur en scène. Il restera à Bergen jusqu'en 1957.
- 1852** Il est envoyé au Danemark puis en Allemagne pour étudier la scénographie ; il découvre *Das Modern Drama* de Hermann Hettner ; il y puisera ses règles d'écriture dramatique et de composition. Il écrit *La Nuit de la Saint-Jean*.
- 1853** *La Nuit de la Saint-Jean* est jouée à Bergen : échec. Il tombe amoureux de Rikke Holst, l'idylle n'aura pas de suite.
- 1855** Il fait jouer à Bergen *Dame Inger Østraat*, une tragédie historique, écrite selon les meilleures normes classiques.
- 1856** Grand succès du *Banquet de Solhaug*, sorte de féerie reprenant des motifs populaires. Il rencontre celle qui deviendra sa femme, Susanna Thorsen.
- 1857** *Olaf Liljekrans* est mal reçu par le public ; forte influence des *Ballades populaires norvégiennes* de Bostrup Landstad. Elles serviront de source durable à Ibsen.
Il devient directeur artistique du Théâtre de Christiania.
- 1859** Ibsen fonde, avec B. Jørnson la Société norvégienne chargée de développer et diffuser la culture locale.
- 1860** Période sombre pour l'écrivain. Vie dissolue et soucis en tous genres... Le théâtre a de grandes difficultés, sa gestion est décriée.
- 1861** État dépressif, idées suicidaires.
- 1862** Son vœu de partir dans les grandes capitales pour s'initier aux techniques théâtrales ne peut être exaucer faute de subsides. Déprime. Il compose deux de ses grands poèmes : « Paa Vidderne » et surtout « Terje Vigen ». Le Théâtre de Christiania fait faillite et Ibsen se retrouve au chômage. Il publie *La Comédie de l'amour*. Accueil froid et nouvelle dépression.
- 1863** Le Théâtre de Christiania rouvre ses portes, Ibsen en est le conseiller ; la situation ne s'améliore pas, Ibsen vend une partie de ses biens. A la fin de l'année, *Les Prétendants à la couronne* est publiée et jouée : la pièce remporte un vif succès. Malgré cela, éccœuré, Ibsen a décidé de s'exiler. Il quitte la

- Norvège pour 27 ans.
- 1864** Il se rend successivement à Copenhague, Lubeck, Berlin, Vienne et enfin Rome. Il rêve de fustiger ses contemporains et commence de le faire dans un long poème, *Brand*,
- 1866** *Brand* est publiée en mars, ce n'est pas une vraie pièce de théâtre mais un « lesedrama ». Malgré les difficultés économiques liées à la vie romaine, l'homme décide de se ranger : il devient le personnage correct et réservé qu'a retenu l'histoire. Le succès de *Brand* est tel que l'état lui attribue une pension pour soutenir ses écrits ; il se retrouve dès lors à l'abri des contingences.
- 1867** De nombreux voyages en Italie et en Allemagne. En novembre, il publie *Peer Gynt*, le plus grand succès de la littérature norvégienne jusqu'à ce jour. Edvard Grieg met la pièce en musique et contribue ainsi à la rendre immortelle.
- 1868** Ibsen et sa famille s'installent à Dresde.
- 1869** Il reçoit différents honneurs et décorations en Suède ; il représente son pays à l'inauguration du Canal de Suez et publie *L'Union des jeunes*, une sorte de *Peer Gynt* politique.
- 1871** Il publie son unique recueil de poésie intitulé *Poèmes*. « **Il convient de prêter attention à la production strictement poétique d'Ibsen : lui-même n'a cessé de revendiquer le caractère poétique de son inspiration et ses grands poèmes contiennent tous les motifs centraux de son œuvre théâtrale.** »
- 1872** Première traduction d'une œuvre d'Ibsen en langue étrangère. Il s'agit de *Brand*, traduit en allemand.
- 1873** Publication de ce qu'Ibsen a toujours considéré comme son opus majeur, *Empereur et Galiléen*, vaste méditation sur le dualisme liberté/nécessité.
- 1874** Retour triomphal à Christiania.
- 1876** Le Théâtre de Christiania joue pour la première fois *Peer Gynt*.
- 1878** En Autriche, il écrit *Maison de poupée*.
- 1879** Première à Copenhague d'*Une Maison de poupée* ; la pièce assure à elle seule la gloire de son auteur : il s'agit d'une belle méditation sur le droit de la personne à choisir librement son destin
- 1880** Ibsen s'installe à Rome et se met à rédiger une autobiographie, *De Skien à Rome*, qu'il n'achèvera jamais.
- 1881** Publication des *Revenants*. La pièce entraîne une véritable levée de boucliers car l'auteur a eu l'audace d'aborder des thèmes tabous comme les maladies vénériennes, l'inceste, l'euthanasie... Il est accusé de vouloir corrompre la jeunesse. C'est la première pièce dans laquelle un certain pessimisme se laisse deviner. Aucun théâtre scandinave n'accepte de jouer ce brûlot.
- 1882** Publication de *Un Ennemi du peuple*, pièce considérée « comme la moins aboutie stylistiquement mais, sans conteste, celle où la critique sociale et la condamnation des idéaux bourgeois est la plus virulente
- 1884** Publication du *Canard sauvage*, une des rares pièces de Ibsen ne se déroulant pas dans un milieu bourgeois. Apparition du thème du doute paralysant, qui ruine les belles théories et les mots d'ordre flamboyants. « Comme si le relativisme venait insidieusement prendre la place de tous les impératifs jadis si chers à l'auteur. »
- 1886** *Rosmersholm*, pour certains le chef d'œuvre d'Ibsen. Le personnage de Rebbekka West, dans sa souveraine ambiguïté, a passionné Sigmund Freud.
- 1888** Publication de *La Dame de la mer*.
- 1889** *Une Maison de poupée* est jouée à Londres et Bruxelles, *Les Revenants* inaugure les représentations de la Frei Bühne à Berlin.
- 1890** *Les Revenants* est donnée par Antoine à Paris ; publication de *Hedda Gabler*, une des créations les plus fascinantes sortie du cerveau d'Ibsen.
- 1891** Ibsen réintègre définitivement la Norvège.
- 1892** *Le Constructeur Solness*.
- 1894** Publication du *Petit Eyolf*, qui sera jouée dès l'année suivante dans toutes les capitales européennes.
- 1896** Publication de *John Gabriel Borkman*, un des drames les plus complets et les plus puissants d'Ibsen, qui rassemble tous les grands thèmes, y compris le doute destructeur, développés par l'auteur.
- 1899** Le Théâtre d'art de Moscou présente *Hedda Gabler* ; publication de son ouvrage somme : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts – épilogue dramatique*, un drame désespéré dans lequel le culte du beau idéal et les réalités mortelles s'affrontent à travers les relations d'un sculpteur et de son modèle. Il s'agit de la dernière pièce d'Ibsen.
- 1906** Après deux attaques d'apoplexie qui l'empêchèrent d'écrire, Ibsen meurt.

EXTRAIT

M^{ME} ALVING. J'ai supporté beaucoup de choses dans cette maison. Pour le retenir le soir –et la nuit– j'ai dû me transformer en compagnon de beuverie là-haut, dans sa chambre. Rester en tête-à-tête avec lui, trinquer avec lui, écouter ses obscénités, me battre avec lui pour le traîner dans son lit.

PASTEUR MANDERS (secoué). Que vous ayez pu supporter tout cela !

MME ALVING. J'avais mon fils. Mais lorsque j'ai reçu cette dernière gifle ; lorsque ma propre bonne — ; je me suis juré : c'est fini. J'ai pris le pouvoir— tout le pouvoir— sur lui et sur le reste. J'avais enfin une arme contre lui, voyez-vous ; il n'osait plus rien dire. C'est à ce moment-là que j'ai mis Oswald en pension. Il allait avoir sept ans, il commençait à remarquer des choses et à poser des questions, comme le font les enfants. Je ne pouvais pas le supporter, Manders. Il m'a semblé que mon enfant allait s'empoisonner en respirant l'air de cette maison souillée. C'est pour cela que je l'ai fait partir. Vous comprenez maintenant pourquoi je n'ai pas voulu qu'il mette les pieds ici tant que son père était en vie. Personne ne sait ce que cela m'a coûté.

PASTEUR MANDERS. Quelles épreuves vous avez subies !

MME ALVING. Jamais je n'aurais tenu bon sans mon travail. Car j'ai travaillé ! L'agrandissement de la propriété, les améliorations, tous ces aménagements si utiles dont Alving a récolté la gloire, –vous croyez qu'il avait assez d'énergie pour accomplir tout cela ? Lui qui passait le plus clair de son temps sur le canapé à lire un vieux bottin mondain ! Cela aussi je veux que vous le sachiez : c'était moi qui le poussais à travailler quand il avait un moment de lucidité ; c'était moi qui portais tout le fardeau quand il replongeait dans sa débauche et qu'il se mettait à divaguer de la façon la plus pitoyable.

PASTEUR MANDERS. Et vous élevez un monument à la gloire de cet homme !

MME ALVING. C'est cela le pouvoir de la mauvaise conscience.

(Pages 35-36)

CORRESPONDANCE
IBSEN ET LA RECEPTION DES REVENANTS

« [...] Mon drame qui vient de paraître [*Les Revenants*] est cause de beaucoup de bruit dans la presse scandinave. Chaque jour je reçois des lettres et des articles de journaux prenant parti pour ou contre la pièce. Celle-ci vous sera envoyée dans très peu de temps. Mais j'estime qu'il est pour le moment absolument impossible de la faire représenter sur une scène allemande. Et je ne crois pas que dans les pays scandinaves on ose la jouer dans un avenir proche. »

IBSEN, « Lettre à Louis Passarge », 22 décembre 1881

« Je suis parfaitement tranquille à l'égard des violences de la critique et des insanités qui se débitent autour des *Revenants*. Je m'y attendais. On cria tout aussi fort en Norvège lorsque parut la *Comédie de L'amour*. Et les clameurs accueillirent *Peer Gynt*, les *Soutiens de la société*, *La Maison de poupée*. Aujourd'hui encore l'effervescence se calmera.

IBSEN, « Lettre au Conseiller Hegel », 2 janvier 1882

« Votre lettre est venue me surprendre agréablement à Noël, au milieu des erreurs, des insanités auxquelles mon nouveau drame a donné lieu dans mon pays.

Je m'attendais à tout ce bruit. A défaut d'autre talent, nos critiques scandinaves ont celui d'interpréter faussement les auteurs dont ils s'avisent de juger les ouvrages.

Mais ne faut-il voir dans ces erreurs qu'un manque d'intelligence ? Ne sont-elles pas en grande partie sciemment énoncées ? J'ai peine à ne pas le croire.

On cherche à m'attribuer les opinions exprimées par quelques-uns de mes personnages. Il n'y a cependant pas dans toute la pièce une seule réplique qui traduise l'opinion personnelle de l'auteur. Je me suis bien gardé de commettre cette faute. Le genre de technique, la méthode observée tout au long de cette œuvre s'opposaient à ce que la personnalité du dramaturge devînt apparente à travers le dialogue. Mon intention était de provoquer chez le public l'impression de faits empruntés à la vie réelle. Or, rien de plus contraire à ce désir que le procédé qui consiste à faire intervenir l'auteur et ses opinions. Ne me croit-on pas en possession de suffisamment de sens critique pour l'avoir compris ? Je m'en suis fort bien rendu compte et j'ai agi en conséquence. Dans aucun autre de mes drames la personnalité de l'écrivain n'est aussi soigneusement écartée.

On dit encore que l'Ouvre prêchait le nihilisme. Nullement. Elle ne prêche rien. Elle renferme seulement l'avertissement que le nihilisme existe à l'état latent chez nous comme ailleurs. Il doit forcément en être ainsi. Un pasteur Manders fera toujours surgir une madame Alving. Et précisément parce qu'elle est femme, elle embrassera les opinions extrêmes dans la voie où elle se sera engagée. [...] »

IBSEN, « Lettre à Sophus Schandorf », 6 janvier 1882

HEREDITE / SYPHILIS
SUR QUELQUES THEMES PROBLEMATIQUE DES REVENANTS

Le thème de l'hérédité, et plus exactement de la syphilis héréditaire, est au cœur des *Revenants*. Même si la maladie d'Osvold n'est jamais nommée, les symptômes (grande fatigue, dégénérescence...) ne laissent aucun doute quant à sa nature. Or, la disparition de l'espèce humaine à cause de cette maladie fut une des grandes peurs du XIX^e siècle. Nombre d'écrivains et d'artistes en furent notamment victimes et, avant la découverte de la pénicilline, on ne savait pas la guérir. Le remède utilisé était le mercure :

« et tant pis si les cheveux tombent, si les gencives se déchaussent et s'arrachent, tant pis si le rein finit par se bloquer. C'est le prix à payer pour l'efficacité du traitement : à maladie-péché, remède-punition. »¹

Or, au XIX^e siècle, le mythe médical selon lequel la syphilis était héréditaire avait la vie dure (hérédo-syphilis). Dans *Les Revenants*, Ibsen suggère fortement qu'Osvold ait « hérité » de la syphilis paternelle (même s'il n'exclut pas qu'Osvold l'ait attrapée par lui-même). Or l'héréditarisme, en tant que pensée médicale constituée possède aussi des conséquences philosophiques :

« A partir des années 1860, un autre concept de l'hérédité s'esquisse (...). Il implique que les individus ne soient, du point de vue de l'hérédité, que des transporteurs passifs. Dans ce nouveau concept de l'hérédité, qui suppose une dissociation drastique entre l'individu apparent et ses caractères latents, un organisme ne transmet rien de ce qu'il est devenu, mais seulement les germes qu'il a lui-même reçus à sa conception, ou du moins un échantillonnage de ceux-ci.

Ce concept a déterminé une seconde idéologie héréditariste, dont le règne s'est étendu de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du siècle suivant. Ce second héréditarisme, ou héréditarisme dur, est par excellence celui dans lequel l'historien peut aujourd'hui reconnaître la figure philosophique de l'irréductible. »²

Et Ibsen ne fut pas le seul auteur à convoquer cette notion dans ses écrits, Zola en offre de nombreux exemples.

Peut-être aussi ses frères avaient-ils chacun son mal, qu'ils n'avouaient pas, l'aîné surtout qui se dévorait à vouloir être peintre, si rageusement qu'on le disait à moitié fou de son génie. La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure **héréditaire** ; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois ; mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. Pourtant, il ne buvait pas, il se refusait même un petit verre d'eau-de-vie, ayant remarqué que la moindre goutte d'alcool le rendait fou. Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois.

Émile ZOLA, *La Bête humaine*, Folio Gallimard, p. 85

« L'hérédité n'est pas ce qui passe par la fêlure, elle est la fêlure elle-même : la cassure ou le trou, imperceptibles. En son vrai sens, la fêlure n'est pas un passage pour une hérédité morbide ; à elle seule elle est toute l'hérédité et tout le morbide. Elle ne transmet rien sauf elle-même... »

Gilles DELEUZE, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens*, Édition de Minuit, 1969.

1. André BOUCHERELLE, « Histoire de la syphilis », in *La Philosophie du remède*, Champ Vallon, 1993, p.129.

2. Jean GAYON, « Le remède et l'hérédité », *ibid.*, p. 211.

LA MALADIE DU SOLEIL

Des revenants en tant que tels, il est question quatre fois dans le drame. L'une de ces allusions, directe en l'occurrence, à l'acte II, donne une manière de programme selon lequel se précipitera l'action jusqu'à son dénouement. « Vieilles idées mortes », « vieilles croyances mortes », scènes qui se reproduisent exactement d'une génération à l'autre : nous sommes en territoire connu. Et les exégètes ont beau jeu de parler des théories en vogue à l'époque, sur l'hérédité notamment. Je ferai seulement remarquer qu'Ibsen est plus fort que ces Messieurs de la Salpêtrière, en raison de sa culture scandinave. Le Moyen Age nordique a connu une catégorie tout à fait remarquable de « revenants » qui étaient de véritables morts-vivants susceptibles de venir fréquenter, pour diverses raisons, les lieux où ils avaient vécu : il n'est pas exclu que la confusion de Manders croyant revoir Alving dans le fils de celui-ci, Osvald, remonte à cette croyance. Mais au total, cela ne fait pas beaucoup de revenants, même si la thématique profonde de la pièce, une fois de plus, ne parle sans doute que de cela.

En fait, l'image ou plutôt le registre iconique qui obsède littéralement la pièce est celui du *Soleil*, ou de la *lumière*, ou de *l'incendie*, dont je compte au moins une quinzaine d'évocations directes ou métaphoriques transparentes, ou *a contrario* par le biais de l'obscurité intolérable. Il faut rappeler que le Soleil, notion féminine dans les langues germaniques, est très certainement la figuration la plus ancienne, la plus chérie des enfants du Nord (...). Jamais « elle » n'est hostile à l'homme ou destructrice sous ces latitudes, « elle » est toujours vue avec sollicitude et affection. En fait, « elle » est la joie de vivre, cette joie de vivre dont on ne se lassera jamais de répéter qu'elle constitue le fond véritable de la pièce : ce n'est pas à lutter contre les revenants que s'emploie Ibsen, c'est à exalter la joie de vivre – cette joie qu'Osvald a découverte à Paris, comme finit par l'admettre Madame Alving. D'ailleurs, cela nous est explicitement dit, nos malheurs viennent non pas des revenants, mais de ce que « nous avons si lamentablement peur de la lumière ». Ou encore : à mesure que la tragédie s'achemine vers son terme, à mesure que la crise d'Osvald se consomme lamentablement, voyez comme le soleil fait irruption en force. Il obsède absolument les dernières pages du texte, tout comme il fascine le pauvre idiot prostré avant la chute finale du rideau.

Soleil invisible, soleil de splendeur et de bonheur. Soleil implacable aussi, de destruction et de purification. Et ici, c'est l'autre image, celle de l'incendie, le feu comme le soleil, qui s'impose. Incendie de l'asile, bien entendu, au sens propre, avec préliminaire (préparation de l'image en un sens) et cruelle consommation. On peut dire que les deux faces du feu sont présentes : positive sous les espèces du Soleil-joie-de-vivre, négative dans l'image de l'incendie. Mais une justice règne : cet incendie est légitimé par tous les faux-semblants, mensonges, toute cette hypocrisie dont Engstrand est l'expression.

Régis BOYER, « L'activité icono-motrice chez Ibsen »,
in *Europe*, n° 840, avril 1999, pp. 124-125.

MAISON HANTEE, VIE FANTOME

Le drame ibsénien reprend la structure spatiale du drame bourgeois –le fameux salon–, mais en la retournant. Dans le théâtre des Lumières, l'espace intérieur, celui de l'intimité familiale, est constamment menacé par un espace extérieur fauteur de troubles : la crise du *Père de famille* de Diderot s'ouvre avec une maisonnée en alarme parce que le fils, Saint-Albin, vient de découcher pour la première fois, et elle ne se résoudra que lorsque Saint-Albin sera parvenu à faire accepter par son père et dans sa maison cette Sophie qu'il était allé retrouver dans sa mansarde. Dans les pièces d'Ibsen, au contraire, les malheurs sont d'emblée installés dans la maison, au cœur de l'espace intime. Des années durant, madame Alving, des *Revenants*, a éloigné son fils de sa propre maison afin de le protéger d'un « milieu de souillure » où il ne pouvait que s'empoisonner. D'apparence calme et immobile (« ici c'est toujours aussi calme, les jours se suivent et se ressemblent » note Rebecca West au début de *Rosmersholm*), la maison ibsénienne renferme un air corrompu par d'anciennes et inexpugnables fautes et par des scandales d'autant plus pernicieux qu'ils ont été étouffés entre les quatre murs. Respirer l'atmosphère de la maison suffit à se charger de ces fautes et à endosser la culpabilité des scandales. « Tout cela dans cette maison, dans cette maison ! » s'écrie le Pasteur Manders. Lorsqu'il apprend la vérité sur le capitaine Alving, sa vie de débauche et ses amours ancillaires. La veuve, qui vient de faire cet aveu, n'a plus elle-même la force de rejeter la faute sur son défunt mari ; s'adressant à son fils, elle s'enlise dans la culpabilité : « je crains d'avoir rendu la maison insupportable à ton pauvre père, Osvald. »

L'espace extérieur –« le fjord mélancolique »– n'est certes pas moins sombre que celui de la maison, mais, ici, la nature, le cosmos ne font que refléter l'espace intime, comme ces premiers rayons du soleil matinal qui déclencheront la folie autodestructrice d'Osvald : « Mère, donne moi le soleil, le soleil, le soleil !... » Un lieu hanté où les morts pèsent sur les vivants et déterminent leur existence, telle est la maison. Une fois refermée l'heureuse parenthèse des années de jeunesse passées à Paris, Osvald se replie « comme un mort vivant » dans la maison qui l'a vu naître ; il tente de séduire la jeune bonne –qui se révélera sa demi-sœur : la fille naturelle du capitaine et d'une domestique– et sous le regard halluciné de sa mère, reproduit le comportement de son père.

« MADAME ALVING : Des revenants, le couple du jardin d'hiver est revenu

LE PASTEUR : Comment avez-vous dit ?

MADAME ALVING : J'ai dit un monde de revenants. Quand j'ai entendu là, à côté, Régine et Osvald, c'était comme si le passé s'était dressé devant moi. Mais je suis près de croire, pasteur, que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos père et mère qui coule en nous, c'est encore une espèce d'idée détruite, une sorte de croyance morte, et tout ce qui s'ensuit. Cela ne vit pas, mais ce n'en est pas moins là, au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne pourrons nous en délivrer. »

Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Acte-Sud, 1989, p. 21

EXHIBITION ET NARRATION

A partir du geste d'exhibition qu'accompagne l'incendie s'opère, dans *Les Revenants* et *Maison brûlée*³, un dévoilement du passé. En révélant l'intimité de son for intérieur, Mme Alving a fait resurgir un passé familial occulté. Manders, qui s'est permis de « remuer [ses] souvenirs » est à l'origine de cette irruption du passé sur la scène dramatique. Mais Mme Alving substitue à « l'examen de conscience auquel l'exhorte le pasteur un simple récit « je me contenterai de raconter ». Au geste dramatique d'exhibition s'ajoute un geste épique, ou romanesque de narration. A partir du récit du passé de dépravation du chambellan Alving se développent, selon l'expression de Goethe, des « motifs exclusivement épiques », « qui agissent au rebours de la marche de l'action. *Les Revenants* apparaissent dès lors au même titre que *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* comme un épilogue dramatique, c'est à dire, écrit Jean-Pierre Sarrazac, « comme l'épilogue d'un roman non écrit dont la matière constituerait la trame et l'aliment exclusif de l'action dramatique. »

Dans *Les Revenants*, le geste dramatique de rétrospection atteint son point culminant avec l'évocation de la scène d'adultère du jardin d'hiver, qui transforme le lieu de la représentation en espace symbolique d'un passé familial honteux. Osvald Alving apparaissait au Pasteur comme l'héritier d'« un homme de bien ». Le récit du passé du chambellan substitue à cet héritage l'influence posthume d'un père dépravé, que la syphilis héréditaire inscrit dans le corps même du personnage. [...]

« Des revenants. Le couple du jardin d'hiver est revenu ». La répétition d'une scène que Madame Alving situait dans le passé du récit marque la réinscription de l'histoire familiale dans une progression dramatique. En reproduisant le comportement de son père, en révélant la maladie dont il a hérité, Osvald place sa mère face à des actualisations inattendues du passé qu'elle a révélé.

Le passé cesse dès lors de fonctionner à rebours de l'action. Les *Revenants* ne se déroulent plus selon « ce mouvement ininterrompu en un sens unique » qui caractérise selon Goethe, la forme dramatique. Ils mettent au contraire en œuvre une tension irrésolue entre « motifs *progressants* » et « motifs *régressants* » qui semble interdire toute conclusion à la pièce. Le rideau se baisse sur l'hésitation douloureuse de Mme Alving que la maladie de son fils rend incapable de ressaisir l'histoire familiale en un ultime geste de narration. « il n'y a pas de véritable conclusion, écrit Terje Sinding, personne – surtout pas les personnages eux-mêmes – n'est là pour tirer la leçon de ce qui vient d'être montré, à l'instar du chœur de la tragédie antique »

Hélène KUNTZ, « L'invention d'une dramaturgie à rebours », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Étude Théâtrale n° 15, 1999, p. 60-64.

3. Pièce de l'auteur suédois Auguste Strindberg publiée en 1907.

SUR LES REVENANTS
in **Henrik Ibsen**, essais accompagnés **des Souvenirs d'enfance d'Ibsen**

Si nous nous plaçons à un point de vue purement théorique, l'impression maîtresse produite sur nous est celle que, en général, les étrangers rapportent de l'œuvre d'Ibsen. Pour eux, le dramaturge norvégien est un libérateur des traditions et des règles établies par la société, un apôtre du message de la joie de vivre. **Dans *Les Revenants*, il est franchement révolutionnaire** ; dans *Solness* anticlérical ; le sentiment général qui se dégage de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* est le regret : la vie du héros est considérée comme gâchée parce que, absorbée par l'art et la renommée, elle n'a point comporté la joie d'aimer.

Gorg Brandes

« Dans *Les Revenants* (1881) comme dans *Maison de poupée* et dans *Les soutiens de la société*, c'est une femme qui se dresse contre les règles sociales établies. Mais dans la tragédie qui frappe Madame Alving, la puissance du passé joue un rôle beaucoup plus important –voir le titre– et l'analyse rétrospective a une fonction plus profonde puisque, non seulement elle dévoile ce qui est resté secret, mais aussi entraîne une prise de conscience toute nouvelle. Les revenants, ce sont les idées et les croyances mortes qui hantent encore les esprits et c'est également l'héritage des générations, le passé qui se répète, la faute dont le châtement retombe sur les descendants. Mais la crise décisive intervient seulement quand Madame Alving commence à scruter les profondeurs de son propre passé et y découvre sa propre faute, celle qui est à l'origine de tout le reste : avec son austère et froide morale du devoir, elle a poussé son mari, l'heureux vivant, vers la forme d'existence qui maintenant vient châtier son fils.

Les Revenants, la mieux construite peut-être de toutes les pièces d'Ibsen, fit scandale car elle traitait de thèmes comme les maladies vénériennes et l'inceste, dénonçait l'hypocrisie et opposait le droit au bonheur ici-bas à la morale du devoir et au respect des conventions. Les critiques se déchaînèrent et les théâtres refusèrent de la jouer. Cet accueil attisa la combativité d'Ibsen et, dès l'année suivante parut *Un Ennemi du peuple* où, par la bouche du docteur Stockmann, il tempête contre une société refusant d'admettre qu'elle construit sur un « terrain pestiféré », contre l'opportunisme et les « partisans de la stagnation », mais surtout contre « la maudite, compacte, libérale majorité » qui est, « au milieu de nous le plus dangereux ennemi de la liberté. »

Edward Beyer

LA MORT DE LA TRAGÉDIE
OU « DIEU S'EST RETIRÉ DES AFFAIRES HUMAINES »

Avec le développement au cours du XIX^e siècle d'une prose arrivée à maturité et d'un théâtre lyrique capable de représenter une action complexe et sérieuse, nous arrivons au bout de notre thème principal. Après *Woyzeck* et *Tristan et Iseut*, les vieilles définitions de la tragédie ne sont plus valables et la porte s'ouvre à Ibsen, à Strindberg et à Tchekhov. Ces auteurs dramatiques ne se demandaient pas s'ils étaient en train d'écrire une tragédie au sens technique ou traditionnel. Leur œuvre n'a aucun rapport avec le conflit d'idéaux qui a dominé la poétique de la tragédie depuis la fin du XVII^e siècle ; elle n'appartient ni à la tradition grecque ni à la tradition shakespearienne et ne fait aucune tentative pour les unir en quelque synthèse artificielle.

Avec Ibsen, l'histoire du théâtre prend un nouveau départ. Cela seul fait de lui l'auteur le plus important avec Shakespeare et Racine. Le théâtre moderne peut être daté à partir des *Piliers de la société* (1877). Mais comme la plupart des grands auteurs, Ibsen ne s'affranchit pas tout de suite des conventions qui régnaient à son époque. Les quatre premières pièces de la maturité – *Piliers de la Société*, *Maison de poupée*, *Les Revenants* et *Un Ennemi du peuple* – sont des merveilles de construction dans la manière de la pièce de salon du XIX^e siècle ; les jointures y sont aussi exactement ajustées que dans les mélodrames domestiques d'Augier et de Dumas fils. Ce qui est révolutionnaire, c'est qu'Ibsen oriente les vieux procédés usés tels que le passé caché, la lettre dérobée ou la révélation au lit de mort vers des problèmes sociaux d'une extrême gravité. Les éléments du mélodrame deviennent des moyens en vue d'une fin intellectuelle délibérée. C'est dans ces pièces qu'Ibsen est l'auteur dramatique que Shaw a voulu faire de lui : le pédagogue et le réformateur. Aucun théâtre n'a été plus fortement voulu, ni plus fortement inspiré par une philosophie sociale explicite.

Mais ces œuvres de propagande, si durable que puisse en être l'intérêt du seul fait de leurs fortes qualités théâtrales, ne sont pas des tragédies. Dans la tragédie, il n'y a pas de remèdes temporels. On ne saurait trop insister sur ce point. La tragédie n'a pas pour objet des problèmes séculiers qui pourraient se résoudre par quelque innovation rationnelle, mais l'immuable tendance à l'inhumanité et à la destruction dans la marche du monde. Dans les pièces de la période progressiste d'Ibsen, tel n'est pas le problème. Il existe des remèdes spécifiques aux catastrophes qui frappent les personnages et c'est le but d'Ibsen de nous faire voir ces remèdes et de nous les faire appliquer. *Maison de poupée* et *Les Revenants* sont fondés sur cette croyance que la société peut aller vers une notion saine et sérieuse de la vie sexuelle et que la femme peut et doit être élevée à la dignité d'homme. *Les Piliers de la société* et *Un Ennemi du peuple* dénoncent les hypocrisies et les oppressions cachées sous le masque de la distinction bourgeoise. Ils nous racontent comment les intérêts d'argent empoisonnent les sources de la vie du cœur et de l'honnêteté intellectuelle ; ils réclament à grands cris un progrès et des réformes précises. Comme Shaw le dit avec raison : « plus de tragédie pour des larmes. » En fait, plus de tragédie du tout mais une voix dramatique nous appelant à agir, avec la conviction que la vérité du comportement humain peut être définie et qu'elle libérera la société.

[...] Le déclin de la tragédie est inséparablement lié au déclin d'une vision organique du monde et de son contexte mythologique, symbolique et rituel. C'est sur ce contexte que fut fondé le théâtre grec ; et les élisabéthains furent encore capables d'y adhérer par

l'imagination. Cette vision ordonnée et stylisée de la vie, avec sa tendance à l'allégorie et à l'action symbolique, était déjà sur son déclin au temps de Racine (...). Après Racine, la longue familiarité avec des mythes et des symboles, qui permet au public de les connaître et de les reconnaître instantanément, et qui donne à la tragédie son système de coordonnées –cette familiarité n'avait plus cours. Aussi Ibsen se trouva-t-il devant un vide. Il dut créer pour ses pièces un contexte de signification idéologique (une véritable mythologie) et inventer les symboles et les conventions théâtrales capables de communiquer ce qu'il voulait dire à un public corrompu par les moyens faciles de la scène réaliste. Il se trouva dans la situation d'un écrivain qui invente une langue nouvelle et doit ensuite l'enseigner à ses lecteurs.

En combattant consommé qu'il était, Ibsen tourna à son avantage le vide qui s'offrait à lui. Il fit de la précarité des croyances modernes et de l'absence d'une image ordonnée du monde son point de départ. L'homme marche nu dans un monde privé de mythes qui éclairent ou signifient. Les pièces d'Ibsen présupposent que Dieu s'est retiré des affaires humaines, laissant la porte ouverte aux rafales glacées qui soufflent d'une création méchante bien qu'inanimée. Mais les plus dangereux assauts livrés contre la raison et la vie ne viennent pas du dehors, comme dans la tragédie grecque ou élisabéthaine ; ils se lèvent dans l'âme instable. Ibsen part de cette notion moderne d'une guerre et d'un déséquilibre dans la psyché individuelle. Les fantômes qui hantent ses personnages sont des forces de destruction déchaînées au centre de l'âme. »

Georges STEINER, *La mort de la tragédie*,
« coll. Essais », Folio Gallimard, réédition 1993, pp. 285-289.

SUR IBSEN

Le poète du démoniaque

Les drames de Henrik Ibsen paraissent souvent assez rigides, assez revêches, pour un peu on les dirait hérissés de piquants, artificiels et compliqués. Certains lecteurs refusent d'aller au-delà de cette apparence et ne voient donc pas que ses pièces, sous leur raideur, recèlent tout un monde grouillant, d'une noirceur démoniaque, d'une noirceur si désespérée que je me surprends parfois à penser, après avoir fréquenté l'une ou l'autre de ses œuvres, que Henrik Ibsen doit être l'écrivain le plus démoniaque et le plus noir que j'aie jamais côtoyé. Et c'est précisément leur aspect un peu artificiel qui leur permet d'ouvrir ces gouffres, qui nous plonge dans ces abîmes où apparaît si nettement le caractère pitoyable des hommes où les idéaux les plus élevés s'avèrent fondés sur la vulgarité la plus basse, où les principes les plus généreux dissimulent l'infamie la plus profonde, celle qui consiste à sacrifier les plus faibles, souvent les enfants pour que les êtres forts, idéalistes et bons puissent apparaître comme tels. Plus vous voulez être bon, plus vous serez bête et méchant : voilà ce que semble dire la sagesse ibsénienne.

[...] La Norvège, pays de la bonté, n'a toujours pas entièrement accepté Ibsen, poète du démoniaque. Pour le rendre acceptable on l'a transformé en porte-parole bien sage de diverses « causes » comme le féminisme, alors qu'il n'y a pas de poète moins édifiant qu'Ibsen. On ne peut imaginer malentendu plus profond. Car chez Ibsen, c'est de destruction pure et simple qu'il s'agit. D'une destruction libératrice, qui nous rend meilleurs et plus intelligents dans la mesure où elle nous arrache à l'état d'hébétéude où nous plongent le moralisme et la prétendue bonté, qui ne peuvent qu'aggraver le mal. L'affirmation « il est typiquement norvégien d'être bon », lancée par un ancien Premier ministre norvégien, pourrait parfaitement figurer dans une pièce d'Ibsen. Mais ceux qui feraient l'effort de comprendre découvrirait alors son vrai sens, qui est l'exact contraire : il est typiquement norvégien d'être mauvais.

Ibsen Joyce Beckett

Harold Bloom prétend que la majeure partie de la bonne littérature entretient des rapports avec Shakespeare, essentiellement des rapports de compétition ou d'opposition. Ce serait particulièrement vrai en ce qui concerne Ibsen. On peut ne pas adhérer à ce point de vue, mais il est en revanche certain qu'un des plus grands romanciers de ce siècle, James Joyce, a développé son écriture dans un rapport conscient à Ibsen, et on retrouve nombre de réminiscences d'Ibsen dans l'œuvre de Joyce. Joyce est particulièrement ibsénien par sa manière d'élaborer des constructions littéraires rationnelles qui, loin de faire ressortir le caractère rationnel de l'homme, nous laissent au contraire deviner les abîmes insondables, et par-là même irrationnels, des émotions humaines. Et il est encore plus certain, incontestable même, qu'à son tour Samuel Beckett a développé son langage et sa vision de l'homme *réductionnistes* comme une sorte de négation du langage expansionniste des romans de Joyce.

Il y a donc un fil littéraire dans l'histoire littéraire qui nous conduit, sinon de Shakespeare, du moins d'Ibsen à Beckett en passant par Joyce. Cela peut paraître étrange, car y a-t-il un dramaturge moins ibsénien que Beckett, justement ? Sans doute pas, en tout cas, c'est ce qu'on ressent spontanément, mais en y regardant de plus près on s'aperçoit pourtant qu'il y a nombre d'éléments dans la dramaturgie de Beckett qui peuvent être compris comme des négations d'aspects essentiels de la dramaturgie d'Ibsen. La dramaturgie de Beckett est

apparemment à l'opposé de celle d'Ibsen et Beckett dépend ainsi d'Ibsen comme la nuit dépend du jour. Mais, en disant cela, on reste cependant à la surface, on reste au niveau du texte, et non du sous-texte, en quelque sorte. D'une manière un peu schématique, on pourrait peut-être dire (et je pense qu'on l'a sûrement déjà dit, sans que j'en aie eu connaissance) que ce qui, chez Ibsen, relève du sous-texte, devient texte, devient explicite, manifeste, dans la dramaturgie de Beckett, et que le texte limpide, traditionnel, devient quelque chose qu'il faut dégager par l'analyse, comme une sorte de sous-texte qui se trouverait là-haut, à la lumière du jour. Il s'agit donc d'un renversement de la dramaturgie ibsénienne, et à travers ce renversement, à travers cette inversion, apparaît chez Beckett une nouvelle vision du langage et de l'homme. L'homme et le langage, tels qu'ils sont compris par la littérature et par le théâtre, ne sont plus les mêmes après Beckett, et à cela Beckett est parvenu en retournant d'abord Joyce, puis Ibsen, pour voir à quoi ressemblait le langage, l'homme et la vie.

(...)

Jon FOSSE, 1996, traduction de Terje Sinding