

> Hedda Gabler

d'HENRIK IBSEN

du 13 janvier au 5 mars 2005

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier - Grande Salle



Photo : Judith / Gustav Klimt

> **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants

réservation : 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr

actions pédagogiques : 01 44 85 40 33

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

> **Prix des places** (série unique)

plein tarif : 26 €

tarif jeune (- 30 ans) : 13 € (sur présentation d'un justificatif)

> **Horaires**

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.

relâche les lundis

durée du spectacle : 3 h entracte compris

> **Odéon-Théâtre de l'Europe
aux Ateliers Berthier**

8 bld Berthier - 75017 Paris

Métro Porte de Clichy - ligne 13

(sortie av de Clichy / bd Berthier – côté Campanile)

RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

> Hedda Gabler

de Henrik Ibsen

mise en scène Eric Lacascade

adaptation Eric Lacascade
décors Philippe Marioge
costumes Laurence Bruley
lumière Philippe Berthomé
assistant à la mise en scène David Bobée

avec

Hedda Gabler	Isabelle Huppert
Jörgen Tesman	Pascal Bongard
Mademoiselle Julie Tesman	Elisabetta Pogliani
Brack	Jean-Marie Winling
Eilert Lövborg	Christophe Grégoire
Madame Elvsted	Norah Krief

Coproduction : Odéon-Théâtre de l'Europe,
Centre Dramatique National de Normandie, La Comédie de Genève.
En collaboration avec les Ruhrfestspiele 2005.

Tournée : Comédie de Genève : 13 - 20 mars 2005.
Comédie de Caen : 29 mars - 2 avril 2005.
Teatre Lluire : 4 et 5 mai 2005.
Ruhsfestspiele Recklinghausen : 10 - 13 mai 2005.

Le désespoir d'Hedda est de se dire qu'il existe sûrement tant de possibilités de bonheur dans le monde, mais qu'elle ne peut pas les discerner.

C'est le manque d'un but dans la vie qui est son tourment.

Henrik Ibsen

> Samedi 29 janv. 05 à 15h

Les Passions de Bernd Sucher : Henrik Ibsen

En 1999, le critique théâtral allemand de la *Süddeutsche Zeitung*, Bernd Sucher, proposa à deux acteurs du Residenztheater de Munich une expérience inédite : présenter à ses côtés sa vision personnelle d'un auteur, dans un cadre tenant à la fois de la conférence et de la lecture mise en espace. Le succès remporté par la première séance leur valut des invitations dans différents théâtres d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse, et persuada Bernd Sucher qu'il valait la peine de poursuivre l'entreprise. Au fil des années, *Les Passions* de Bernd Sucher sont donc devenues une sorte de feuilleton non dénué d'humour, au cours duquel - pour une fois - le critique se risque à son tour devant le public pour lui proposer, selon son bon plaisir, ses portraits d'écrivains du XIXème et du XXème siècles, connus et moins connus, européens ou non. A Paris, où notre théâtre l'accueillera pour la première fois en France, Bernd Sucher - comme toujours flanqué de deux comédiens complices - nous offrira donc, en langue française, sa version assurément très personnelle de la vie et de l'oeuvre d'Henrik Ibsen, le dramaturge norvégien auquel nous devons deux pièces figurant cette année au programme de l'Odéon : *Hedda Gabler* et *Peer Gynt*.

Entrée libre sur réservation.

> SOMMAIRE

I	La pièce	
1.1	Résumé	> page 1
1.2	Extrait de l'acte II de <i>Hedda Gabler</i>	> page 3
1.3	Extrait de l'acte IV, fin de la pièce <i>Hedda Gabler</i>	> page 4
1.4	A propos d' <i>Hedda Gabler</i> , par Daniel Loayza	> page 5
1.5	"L'énigme et la tragédie", la mise en scène d'Eric Lacascade	> page 7
1.6	Notes d'Ibsen sur <i>Hedda Gabler</i>	> page 9
1.7	La Genèse de l'œuvre	> page 11
1.8	Le rôle d'Hedda, "à quoi rêvent les actrices"	> page 15
II	Commentaires sur <i>Hedda Gabler</i> depuis sa création en 1891	
2.1	Par Henry James en 1891	> page 17
2.2	Par Maurice Prozor en 1891	> page 21
2.3	Par Sigurd Höst en 1924	> page 22
2.4	Par Lenormand en 1943	> page 23
2.5	Par Theodor Adorno en 1951	> page 24
2.6	Par Martin Esslin en 1970	> page 27
2.7	Par Régis Boyer en 1995	> page 32
2.8	Par François Regnault en 2000	> page 33
III	L'auteur	
3.1	Ibsen en quelques dates	> page 37
3.2	Le dramaturge Henrik Ibsen	> page 39
3.3	Ibsen cent ans après	> page 45
IV	Les femmes à la fin du XIXème siècle	
4.1	Ibsen et les femmes	> page 47
4.2	Lettre 52 de Sigmund Freud à Wilhem Fliess	> page 53
4.3	Le statut des femmes au XIXème siècle, vu par George Sand	> page 55
4.4	Extrait de <i>Madame Bovary</i> "Le bal à Vaubysard"	> page 57
4.5	<i>Madame Bovary</i> , les préparatifs de la mort.	> page 59
V	Echos philosophiques et poétiques	
5.1	La liberté et la mort chez Martin Heidegger	> page 61
5.2	L'ennui chez Arthur Schopenhauer	> page 62
5.3	L'oisiveté et l'ennui chez Sören Kierkegaard	> page 63
VI	Repères biographiques	
6.1	Le metteur en scène Eric lacascade	> page 65
6.2	Les comédiens	> page 66

> LA PIÈCE

A peine revenue de son voyage de nocces, Hedda entre chez elle pour n'en plus ressortir. Il faudrait l'appeler Madame Hedda Tesman, si tout en elle ne proclamait l'horreur de porter ce nom-là. Hedda Gabler, donc : en l'absence de son mari, c'est bien ainsi que les hommes la saluent à voix basse - mais de quel droit, désormais, osent-ils se le permettre ? Epouse, mère, maîtresse, autant de rôles convenus qu'Hedda refuse - autant de figures imposées d'une existence qu'elle ne peut pas vivre. Qui donc est cette femme qui s'obstine à ne rien céder de son désir - et de quelle violence a-t-elle nourri son rêve d'"avoir le pouvoir sur une destinée humaine" ? Sous les apparences de ce chef-d'oeuvre du drame moderne, Eric Lacascade a déchiffré l'acuité d'une tragédie. Pour en explorer le mystère, il a fait appel à Isabelle Huppert, qui retrouve à cette occasion la scène de l'Odéon pour la quatrième fois.

Hedda : *Et nous y revoilà ! En être réduit à vivre petitement, dans des conditions minables... c'est ça qui rend la vie si médiocre ! Si profondément risible... parce qu'elle l'est.*

Brack : *Je pense que le problème est ailleurs.*

Hedda : *Où donc ?*

Brack : *Vous n'avez jamais eu l'occasion de vivre quelque chose qui vous engage ou vous remue profondément ?*

Hedda : *Quelque chose de sérieux, vous voulez dire ?*

Brack : *Oui, on peut appeler ça comme ça. Ça pourrait peut-être bientôt vous arriver ! [...] Quand vous serez confrontée à une situation qui... dans un style un peu solennel... entraîne ce qu'on appelle des devoirs, des obligations qui exigent du sérieux et... un sens des responsabilités ? Une situation tout à fait nouvelle, Hedda ?*

Hedda : *Taisez-vous ! C'est une chose que vous ne verrez jamais !*

Brack : *Nous en reparlerons dans un an... tout au plus.*

Hedda : *Je n'ai aucune aptitude pour ce genre de chose. Pour rien qui m'impose un quelconque devoir ou une obligation.*

Brack : *N'auriez-vous pas, comme la plupart des femmes, vocation à...*

Hedda : *Taisez-vous, j'ai dit !... Il me semble souvent que je n'ai de vocation que pour une seule chose.*

Brack : *Laquelle, si je puis me permettre ?*

Hedda : *Mourir d'ennui. Maintenant vous êtes fixé. [...]*

Extrait d'*Hedda Gabler*, acte II

> LA PIÈCE - EXTRAITS

Hedda : Elle se dirige vers le secrétaire. Elle réprime un sourire involontaire et imite le ton de Tesman.
Alors ? Ça va marcher, Jorgen. Hein ?

Tesman : *Dieu seul le sait. En tout cas, c'est un travail qui va durer des mois.*

Hedda : (même jeu) *Pense donc ! (elle promène un peu ses mains dans les cheveux de madame Elvsted) N'est-ce pas étrange, pour toi, Thea? Te voilà maintenant avec Tesman, - comme avant avec Eilert Levborg.*

Madame Elvsted : *Mon Dieu, si je pouvais l'inspirer aussi. Hedda. - Mais ça viendra - avec le temps.*

Tesman : *Oui, sais-tu bien, Hedda, - c'est ce que j'éprouve déjà. Mais va donc t'asseoir avec le conseiller.*

Hedda : *Y a-t-il quelque chose que je puisse faire pour vous deux ?*

Tesman : *Non, rien du tout. (il tourne la tête) Désormais, c'est vous qui aurez la gentillesse de tenir compagnie à Hedda, cher conseiller.*

Brack : (avec un coup d'oeil à Hedda) *Ce sera pour moi un très grand plaisir.*

Hedda : *Merci. Mais ce soir, je suis fatiguée. Je vais m'étendre un peu sur le canapé.*

Tesman : *Très bien, chère Hedda.*

Hedda va dans la pièce du fond et ferme les rideaux derrière elle. Courte pause. On l'entend tout à coup jouer au piano un air de danse endiablé.

Madame Elvsted : (se lève de sa chaise) *Mais qu'est-ce que c'est !*

Tesman : (court à l'embrasement de la porte) *Mais, chère Hedda, - tu ne vas pas jouer un air de danse ce soir. Pense à tante Rina ! Et aussi à Eilert !*

Hedda : (passe la tête entre les rideaux) *Et à tante Julie. Et à tous les autres. - Désormais, je reste tranquille.*

Elle referme les rideaux sur elle.

Tesman : (au secrétaire) *Ce n'est pas bon pour elle, de nous voir occupés à ce triste travail. Vous savez, madame Elvsted, - vous allez vous installer chez tante Julie. Je vous y rejoindrai tous les soirs. Et comme ça, nous pourrions travailler là-bas. Hein ?*

Madame Elvsted : *Oui, ce serait peut-être le mieux -*

Hedda : (depuis la pièce du fond) *J'entends très bien ce que tu dis, Tesman. Mais à quoi est-ce que je passerai mes soirées, moi ?*

Tesman : (feuilleter ses papiers) *Oh, le conseiller Brack est assez aimable pour venir te voir.*

Brack : (dans le fauteuil, crie tout excité) *Chaque soir que Dieu fait, madame Tesman! Nous trouverons bien le moyen de nous amuser, tous les deux !*

Hedda : (clair et fort) *C'est ce que vous espérez, n'est-ce pas, conseiller ? Le seul coq du poulailler - On entend un coup de feu à l'intérieur. Tesman, madame Elvsted et Brack sursautent.*

Tesman : *Oh, elle s'amuse encore avec ses revolvers.*

Il écarte le rideau et bondit. Madame Elvsted aussi. Hedda est étendue sans vie sur le canapé. Cris et confusion. Berte entre par la droite, affolée. *Elle s'est tuée ! Une balle dans la tempe ! Pensez donc !*

Brack : (défaillant sur son fauteuil) *Mais, bonté divine, - on ne fait pas des choses comme ça !*

Extrait d'*Hedda Gabler*, Acte IV

> A PROPOS D'HEDDA GABLER

Une pièce de flamme et d'acier. Avec elle, Ibsen apporte une contribution décisive à la fondation du drame moderne. Il y invente un rôle de femme qui compte parmi les plus aboutis et les plus profondément théâtraux du répertoire : le portrait d'Hedda tel qu'Ibsen le propose n'est pas le compte-rendu d'une enquête parvenue à sa conclusion, mais tout au contraire la première étape d'une recherche qui ne peut s'achever qu'en scène. La mécanique de ce chef-d'œuvre est aussi précise, aussi implacablement agencée que celle d'une arme. L'exposition, directe et presque brutale, va droit aux données essentielles : de retour d'un voyage de noces qui s'est prolongé plusieurs mois, un jeune couple fait son arrivée dans la splendide villa qui lui servira de foyer. Si la villa a été richement aménagée et meublée, c'est qu'il faut qu'elle soit digne de la fille du Général Gabler. Si le voyage a duré si longtemps, c'est que Jorgen Tesman, son époux, avait à conduire dans diverses bibliothèques européennes d'importantes recherches dans la perspective de sa candidature à un poste de professeur titulaire. Si cette chaire revêt une telle importance à ses yeux, c'est qu'il doit absolument pouvoir compter sur son traitement afin de régler les dettes contractées pour financer la luxueuse villa...

A ce mouvement inexorable de remontée depuis les riantes apparences bourgeoises jusqu'à la réalité crue qui leur sert de condition s'ajoute le dévoilement d'arrière-plans que l'on sent chargés de non-dits, de menaces, d'inquiétudes : comment Hedda Tesman s'est-elle accommodée de cette confusion entre voyage d'études et voyage de noces, comment a-t-elle pu la supporter, à quoi donc a-t-elle occupé toutes ces journées de solitude à l'étranger ? Et quand elle refuse de répondre à la vieille tante de Jorgen, qui cherche à savoir si la famille ne va pas bientôt s'agrandir, pourquoi le fait-elle avec tant de brusquerie et d'amertume ? Chaque information se double ainsi d'une interrogation qui entraîne le spectateur plus loin, vers des profondeurs énigmatiques où l'on sent poindre à certains indices, sous la froideur des convenances, les soubresauts de vies trop empêchées, des orgueils pareils à des soifs, des exigences qui finissent par retourner leur rigueur contre soi plutôt que d'accepter le moindre compromis avec la médiocrité du monde. Et ces énigmes, ces indices, gravitent autour d'un centre vénéneux qui tient sous sa fascination obscure les personnages, le public et sans doute l'auteur lui-même : qui est Hedda ? Que veut-elle ? D'où vient ce vertige de destruction qui l'habite, ce besoin d'"avoir le pouvoir sur une destinée humaine" ? Et jusqu'où la conduira-t-il ?

D'*Electre* à *Phèdre*, en passant par *Les Trois sœurs* et *Penthésilée*, Eric Lacascade a toujours été attiré dans son travail par la nuance de trouble, de scandale et de danger qu'ouvrent en scène les grandes figures de la féminité. De son côté, Isabelle Huppert souhaitait travailler avec lui depuis qu'elle avait vu sa mise en scène de *La Mouette* en Avignon. Voilà donc plus de trois ans que le directeur du Centre Dramatique National de Normandie réfléchissait à un projet commun, songeant tantôt à une création où Huppert aurait été seule en scène, tantôt à une pièce conçue autour du personnage qu'elle incarnerait. Un jour, il relut l'histoire de la fille du Général Gabler, cette lointaine cousine nordique d'Emma Bovary, rentrée de l'étranger pour réprimer ce qui lui resterait de vie au sein d'une villa-tombeau. Faut-il l'appeler Hedda Tesman ? Mais tout en elle proclame silencieusement l'horreur de porter ce nom-là, d'être épouse et peut-être bientôt mère : autant de destins obligés qui l'ennuient, l'entravent, l'étranglent. Hedda Gabler, donc ? Tel est bien le nom dont la saluent les autres hommes quand ils la retrouvent dans l'intimité. Du moins s'il faut appeler

> A PROPOS D'HEDDA GABLER

“intimité” la simple absence du mari. Et l’adultère, dans sa trivialité, n’est-il pas à son tour une destinée trop vulgaire, trop prévisible - une figure trop imposée ? A mesure que Lacascade redécouvrait la vie si durement aliénée, la frustration brûlante de cette femme, il lui apparut comme une évidence qu’il tenait là l’œuvre tant cherchée. Cette Hedda immobile au centre de sa petite société, prise au piège de sa stérile solitude, était un rôle destiné à Isabelle Huppert. Après sa mémorable *Médée*, la grande actrice va donc retrouver l’Odéon. Elle y incarnera à nouveau, mais dans un registre d’étrangeté plus proche de la banalité de nos vies que du grand rituel grec, l’énergie mortifère de désirs qui se déchirent - faute de mieux, pour au moins se sentir saigner.

Daniel Loayza

> L'ÉNIGME ET LA TRAGÉDIE

Hedda est une figure extraordinaire. Inépuisable. Je mets la pièce en scène aussi pour la connaître, la fréquenter un peu, Hedda... Difficile d'en parler à ce stade du travail - les répétitions commencent. En tout cas, elle a une intelligence particulière, comme une enfant, une intelligence animale, elle est hantée... On a trop souvent dit d'elle qu'elle était un monstre. Pour moi, s'il y a une monstruosité, c'est à travers le couple Hedda-Tesman. Une telle femme, épouser un tel homme ? Premier mystère. Et autour de ce couple, toute cette micro-société aux aguets, où rien ne se dit tout à fait ouvertement, et où tout finit par se savoir, où les personnes se manipulent les uns les autres, plus ou moins inconsciemment... Au fond, tous ces gens désirent avoir barre sur l'autre, désirent le pouvoir. Même la brave tante Julie, avec sa gentillesse et sa naïveté... Pourquoi s'est-elle occupée de sa soeur malade pendant des années ? Et maintenant, pourquoi guette-t-elle le ventre d'Hedda pour voir ce qui va en sortir ? Hedda est plongée dans cette société-là. Est-elle beaucoup plus égoïste ou perverse que les autres ? Au fond, voilà une femme à qui on ne laisse rien, à qui on ne laisse quasiment pas le choix. Est-ce qu'elle a seulement choisi d'avoir un enfant ? Théa lui a pris Lövborg, et le rêve que Lövborg représentait : l'art, la pensée libre et souveraine, le salut par la beauté. Tesman, son mari, ne lui laisse aucun rôle à jouer sauf celui de la parfaite femme au foyer. Quant à Brack, il a au moins le mérite d'être clair : un adultère discret lui conviendrait très bien. Je comprends qu'Hedda se sente acculée. Ce qui m'étonne plutôt, c'est que personne autour d'elle n'ait reconnu franchement que son mariage, déjà, était une forme de suicide. Il faut croire que tout le monde avait intérêt à fermer les yeux là-dessus. Oui, je comprends qu'elle trouve insupportable que Théa lui rende visite chez elle, je sens sa souffrance et son horreur devant le couple Lövborg-Théa qui vient exhiber devant elle son bonheur béat... Oui, on fait subir à cette femme des choses très violentes, atrocement douloureuses. Qui est pervers, en l'occurrence ? Est-elle vraiment plus manipulatrice que les autres ? Est-ce qu'elle prémédite ses actes, ou est-ce qu'elle agit par impulsion ? De ce côté-là, il y a tous les ingrédients d'un polar.

D'une tragédie, aussi. S'il y a une chose dont je suis convaincu, c'est que *Hedda Gabler* est moins un drame bourgeois qu'une tragédie, qui doit être prise au sérieux et montée comme telle. Alain Françon l'a très bien dit un jour : le drame bourgeois relève de la conversation au présent, alors que la tragédie se tient dans l'ombre portée d'une sorte de pur passé. Cette remarque s'applique parfaitement à *Hedda*. Au-delà de la préméditation et de l'impulsion, il y a une autre origine possible d'où proviennent les actes de l'héroïne : quelque chose comme le décret immémorial d'un destin. Ce destin, on peut considérer d'abord qu'il est d'ordre psychologique ou psychanalytique. Le père de Hedda, qui lui a légué ses pistolets, semble avoir été une figure d'une grande importance pour sa fille. On peut rêver à ce qui a été vécu, puis tenu secret, de ce côté-là. Peut-être que l'horreur d'Hedda pour le scandale vient en partie de là, d'on ne sait quel traumatisme enfoui. Mais au-delà de la psychologie, la prégnance de ce passé absolu est aussi de l'ordre de la fatalité, de la sentence intemporelle qui dicte aux êtres la loi de ce qu'ils sont. On sent bien qu'en Hedda, il y a une source noire qui se tient infiniment en amont, en retrait des simples circonstances biographiques. A cet égard, elle est pleinement une figure tragique. Et sa tragédie est d'autant plus profonde qu'elle est, si on veut, égarée dans le décor d'un drame bourgeois, livrée au ridicule et à la platitude de cette société-là. Hedda, elle, a une exigence vis-à-vis de l'existence qui est d'ordre quasiment esthétique. Elle se place à une hauteur existentielle à peu près intenable. Ce qu'elle attend de Lövborg quand elle le pousse à se tuer, c'est qu'il fasse une belle fin, qu'il soit exalté, transfiguré par sa mort. Cette mort, elle veut s'en

> L'ÉNIGME ET LA TRAGÉDIE

offrir le splendide tableau comme la seule jouissance qui lui reste ouverte. Car d'une certaine façon Hedda a comme soustrait son corps à l'existence. Au point de ne pouvoir même articuler le fait qu'elle est enceinte. Elle est une contemplative, elle se tient un peu en retrait de l'existence et aime regarder celle des autres. Ce qui va parfois presque jusqu'au voyeurisme, un voyeurisme qui est le secret qu'elle partage avec Lövborg. Or il se trouve que dans son exigence, Hedda ne cesse d'être déçue, blessée, humiliée. Par exemple, la mort de Lövborg, qu'elle rêvait sublime, s'avère être en fait d'une vulgarité immonde et grotesque. Elle en est souillée. Et qu'elle le veuille ou non, elle porte l'enfant de Tesman - un enfant qu'elle a voué à un silence absolu, comme pour en nier la présence, mais qui n'en pèse pas moins en elle.

Cette médiocrité, cette obscénité sont pleinement pour Hedda un tourment d'ordre tragique. C'est là-dessus, entre autres, que doit porter l'enquête. Et s'il y a une actrice qui est faite pour la mener, c'est bien Isabelle Huppert. Elle maîtrise comme personne les deux faces de cette énigme, son côté tragédie grecque, Médée, et son côté Chabrol - oui, tout le monde y pense forcément, mais c'est inévitable, puisque c'est vrai. *Hedda*, c'est la descente aux enfers d'une femme qui en arrive, en deux jours, à commettre un double infanticide. A brûler un chef-d'oeuvre que Lövborg présente comme son enfant, mais aussi à refuser elle-même, par son suicide, de donner la vie à l'être qu'elle porte. Pourquoi et comment Hedda - elle qui détruit le manuscrit de Lövborg, elle qui le pousse à se tuer puis se supprime à son tour - en vient-elle à reconstituer ainsi dans le miroir de la mort l'image renversée d'une sorte d'étrange famille maudite et vouée au néant - une sinistre famille qui est comme le tout dernier vestige d'une autre vie rêvée, d'une vie qui n'est pas de ce monde ? J'ai envie de voir ce qui, en se cassant, peut conduire quelqu'un à ce point - j'ai envie d'entendre comment, sous cette cage de glace, ça rugit à l'intérieur.

Eric Lacascade
(propos recueillis le 9 novembre 2004)

> NOTES D'IBSEN SUR *HEDDA GABLER*

Notes choisies dans les manuscrits d'Ibsen sur *Hedda Gabler* (écrites vers 1889-1890)

La pâle beauté, en apparence froide. Demande beaucoup à la vie et à la joie de vivre.

Lui [Tesman], qui l'a enfin gagnée, médiocre personnage, mais savant libéral honnête et doué.

Le manuscrit que perd H. L. [premier nom de Lovborg] a pour objet de montrer que la mission de l'homme est : En avant, vers le porteur de lumière. La vie, avec le fondement social actuel, ne vaut pas la peine d'être vécue. Donc, y échapper par des divagations. Par la boisson, etc. Tesman est la correction. Hedda est la personne blasée. Mme R. [Mme Elvsted], l'individu nerveux-hystérique d'aujourd'hui. Brack, le représentant de la conception bourgeoise personnelle.

Puis, H[edda] est éliminée du monde. Et alors, les deux sont assis devant le manuscrit qu'ils ne peuvent comprendre. Et la tante est avec eux. Quelle ironie sur l'effort humain vers le développement et le progrès !

Le désespoir de H. L. [Løvborg] consiste en ce qu'il veut dominer le monde et ne peut se dominer lui-même.

Brack a le goût de vivre en célibataire, en se procurant accès dans une bonne maison familiale, y devenant ami, s'y rendant indispensable.

La pièce traitera de " l'insurmontable ", du fait de tendre et d'aspirer à ce qui est contraire à la convention, aux usages admis dans les consciences... dans celle d'Hedda également.

Lovborg a incliné vers " la bohème ". Hedda est attirée dans le même sens, mais n'ose pas faire le saut.

Il y a chez Hedda une profonde poésie, au fond. Mais l'entourage l'effraie. Pensez donc, se rendre ridicule !

L'erreur traditionnelle qu'un homme convient à une femme. Hedda est plongée dans le conventionnel. Elle épouse Tesman, mais son imagination va vers Eilert Løvborg... Cette fuite hors de la vie lui est odieuse. Il croit s'être élevé ainsi dans son estime... Thea est le conventionnel sentimental, le bourgeoisisme hystérique.

Hedda a raison, il n'y a pas d'amour du côté de Tesman. Non plus que de la part de la tante. Si affectueuse qu'elle soit.

Il est beau de travailler pour un but. Même si c'est pour une erreur...

Elle ne le peut pas. Ni prendre part à celui des autres. C'est ainsi qu'elle se tue.

> NOTES D'IBSEN SUR *HEDDA GABLER*

La haine entre femmes. Les femmes n'ont aucune influence sur les affaires concrètes de l'État. Aussi veulent-elles avoir influence sur les âmes. Et puis, trop d'entre elles n'ont pas de but dans la vie (ce manque est héréditaire)...

Hommes et femmes n'appartiennent pas au même siècle.

Ce qu'il y a de diabolique en Hedda, c'est : Elle veut exercer une influence sur un autre... Une fois fait, elle le méprise... Le manuscrit ?

Brack ne supporte pas d'aller dans les maisons où il y a des petits enfants : " Les enfants ne devraient pas exister avant d'avoir 14 à 15 ans. " C'est-à-dire les filles. Mais les garçons ? Ils ne devraient pas exister du tout... ou, en tout cas, devraient être élevés hors de la maison.

Hedda dit que, pour elle aussi, les enfants ont toujours été une horreur.

La vie n'est pas lamentable... La vie est ridicule... Et on ne peut la supporter.

Brack comprend bien que c'est ce que Hedda enferme en elle, son hystérie, qui est vraiment ce qui provoque toute sa façon d'agir.

C'est à proprement parler toute la vie de l'homme qu'elle veut vivre. Mais surviennent les scrupules. Hérités et inculqués.

C'est des " forces puissantes et souterraines " qu'il s'agit. La femme comme ouvrier mineur. Nihilisme. Père et mère appartiennent à des âges différents. La révolution féminine souterraine dans la façon de penser. La crainte d'être esclave des circonstances.

Thea, la petite sotte, ne comprend rien à cela. Mais elle est tout de même charmante. Il y a en elle un côté de l'avenir inconscient.

L'idée de E. L. [Lövborg] sur les relations de camaraderie entre homme et femme... Idée du salut !

Si, à cause de la société, il ne nous est pas permis de vivre chastement avec elles [les femmes] nous vivons licencieusement.

Tesman - Ce qu'il y a de nouveau dans le livre de E. L. [Lövborg], c'est la doctrine du développement sur la base de la camaraderie entre homme et femme.

L'exigence fondamentale d'Hedda est : Je veux tout savoir, mais me garder pure !

Le désespoir d'Hedda est de se dire qu'il existe sûrement tant de possibilités de bonheur dans le monde, mais qu'elle ne peut pas les discerner. C'est le manque d'un but dans la vie qui est son tourment. C'est toujours dans la proximité de Hedda que survient chez E. L. [Lövborg] l'impétueux besoin des excès.

> LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

Les premières

31 janvier 1891 : Première à Munich, en présence d'Ibsen.

10 février 1891 : Lessing Theater de Berlin, en présence d'Ibsen.

19 février 1891 : Stockholm.

25 février 1891 : Théâtre royal de Copenhague.

26 février 1891 : Théâtre de Christiania, Oslo (21 représentations).

[...] Parmi ses hôtes norvégiens (il habitait alors Munich), Ibsen trouvait de merveilleux modèles et souvent aussi, il apprenait par eux de charmantes histoires qu'il incorporait dans ses pièces. Vers l'époque où il écrivait *Hedda Gabler*, il entendit raconter que la femme du compositeur Johan Svendsen avait, dans un accès de jalousie, brûlé le manuscrit d'une symphonie que son mari venait d'achever. Il fit également un emprunt au récit d'une dame, dont le mari avait renoncé à l'alcoolisme : voulant éprouver sa force de caractère, elle laissa une grande bouteille de brandy dans sa chambre, et un peu plus tard, le retrouva ivre-mort...

[...] En 1889, les Ibsen retournèrent à Gossensass, leur station estivale préférée ; Ibsen en a fait, dans *Hedda Gabler*, le petit village suspendu au-dessus du col du Brenner, dont Tesman dit : " C'est là que nous avons passé la nuit " ; sur quoi, Hedda, pour prévenir toute révélation indiscreète à propos de leur lune de miel, ajoute vivement : " Et que nous avons rencontré cette bande de voyageurs déchaînés. " Ibsen lui-même évitait soigneusement les touristes, sauf quand il les prenait pour sujets de ses études. [...]

L'ébauche de *Chevaux blancs*, dont il fit, plus tard, *Rosmersholm* (décembre 1885), mentionne, dans la liste des personnages, deux filles de Rosmer qu'Ibsen élimina par la suite. Elles ne refirent leur apparition que dans sa pièce suivante, *La Dame de la mer* mais même à Bolette Wangel, le dramaturge n'a pas prêté les particularités qui caractérisaient la fille aînée de Rosmer : "Très douée, mais ne trouvant pas l'emploi de ses aptitudes." Il réserva, pour des pièces futures, ce cas intéressant de psychologie féminine, ainsi que le développement du caractère de la cadette. C'est dans *Hedda Gabler*, composé pendant l'été et l'automne de 1890, qu'il décrivit l'aînée, et dans *Solness le Constructeur*, qu'il reprit, en l'amplifiant, le personnage de Hilda Wangel. L'esprit hanté par ces problèmes, il était naturel qu'Ibsen soumit les jeunes femmes à une observation directe.

À Saeby, en 1887, il avait eu de fréquents entretiens avec une jeune actrice danoise, plus tard Mme Engelcke-Friis. À Gossensass, il rencontra une jeune fille de Munich, Hélène Raff, qui se distingua par la suite comme peintre et romancière ; elle rapporte qu'Ibsen lui parlait souvent de la faiblesse des méthodes d'éducation appliquées aux femmes du monde. "C'est leur malheur, avait-il coutume de dire, qu'on les dresse à une vie oisive, dans l'attente de quelque chose d'incertain. Si leurs espoirs ne se réalisent pas, l'amertume de la déception brise fréquemment des individualités virtuellement utiles. Le plus rationnel serait de leur enseigner comment elles pourraient atteindre au bonheur par l'exercice de leur propre volonté."

Ibsen entretenait une correspondance assez active - onze lettres en quinze mois - avec une jeune personne qu'il rencontra également à Gossensass, à l'époque où il faisait le plan d'*Hedda Gabler*, correspondance qu'il abandonna, quand il dut concentrer tous ses efforts pour écrire la pièce. Cette jeune fille on

> LA GENÈSE DE L'OEUVRE

la disait âgée de dix-sept ans (William Archer) était une Viennoise, Emilie Bardach. Un jour, assise sur un banc devant lequel passait le poète au cours de sa promenade quotidienne, elle salua d'un sourire le lion de la société de Gossensass. Ibsen s'arrêta et engagea avec elle une conversation qui fut suivie de plusieurs autres ; elles avaient généralement lieu devant la baie vitrée de la salle à manger de l'hôtel. Avec la même ardeur qu'il apportait jadis, au temps de *Brand*, à soutenir "qu'on devrait avaler la clef" ou, avant la publication de *Maison de poupée*, que "la femme ne doit pas servir simplement de jouet à son mari", il encourageait, à présent, Mlle Bardach à lui parler de sa vie et de ses espoirs. Quelques-unes de ses confidences le frappèrent : elle lui dit en résumé qu'elle ne se souciait nullement d'épouser quelque jour un jeune homme bien élevé, et qu'elle ne se marierait probablement pas du tout. En revanche, elle éprouvait une forte tentation de séduire par son charme les maris des autres femmes et de les en détacher. C'était un petit démon destructeur ; elle lui faisait souvent l'effet d'un petit oiseau rapace qui aurait volontiers fait de lui sa proie. Il semblait que l'amour ne fût pour elle qu'une sorte d'imagination morbide. Ibsen, qui l'étudia de très près, lui découvrit plusieurs aspects différents ; même il lui trouva beaucoup de cœur et de la compréhension féminine. Dans un entretien que j'eus avec elle, à Berne, le 31 août 1927, Mlle Bardach m'a dit qu'Ibsen lui posait un nombre infini de questions, et se montrait surtout curieux de la surprendre en flagrant délit de mensonge. Hedda Gabler, comme la plupart des figures ibsénienne, est, sans nul doute, composée d'après divers modèles, mais il semble établi que l'écrivain en emprunta les principaux traits à la jeune fille du monde viennois. Il souhaitait que cette pièce fit ressortir la position parasitaire des jeunes femmes des classes supérieures. Bien que, pour lui, son art primât tout le reste, il se proposait aussi d'autres buts, ainsi qu'en témoigne le commentaire suivant : "Tous ces gens, qui évitent de rester seuls avec eux-mêmes ou de penser, vont au théâtre comme à une station balnéaire ou à une réunion mondaine ; ils veulent s'amuser. Pour ma part, j'estime que les vérités novatrices doivent être énoncées sur la scène tout comme du haut de la chaire du prédicateur ou du professeur, surtout depuis que bien des gens ont cessé d'aller à l'église."

Dans *Hedda Gabler*, il démontre la vanité et le manque de caractère d'un monde dont la règle de vie se résume en ces paroles du juge Brack, à la fin de la pièce : "Mais ces choses-là ne se font pas !", un des mots les plus profondément ironiques de toute la littérature dramatique. Les divers personnages, Hedda, la jeune femme blasée, le doux juge Brack, tante Julie - une personne comme chacun de nous peut en trouver dans son entourage - Thea Elvsted, timide mais courageuse, le fougueux érudit Eilert Lovborg, enfin le pédant Tesman, tous ces rôles sont pour les gens de théâtre d'une importance si grande, que la pièce, comme *Maison de poupée*, a fait le tour du monde. Le personnage de Tesman illustre de façon intéressante les procédés de composition d'Ibsen ; ils consistent à se familiariser graduellement avec ses personnages jusqu'à finir par connaître les plus intimes replis de leur cœur. Dans sa première ébauche, Tesman lui apparaît (tel qu'il l'aurait jugé après avoir voyagé avec lui en chemin de fer) "dépourvu d'agrément physique, mais honorable". Par la suite, ayant vécu plus d'un an dans l'intimité de ce Jorgen Tesman, Ibsen sait que son honorabilité n'est que de façade et que Tesman est, en partie, responsable de la destruction du manuscrit d'Eilert Lovborg. La critique a signalé la surprenante subtilité avec laquelle Ibsen a dessiné cet être méprisable et veule dont le crime, néanmoins, ne va pas au-delà d'une complicité inconsciente.

La représentation d'*Hedda Gabler* à Munich fit grande sensation, mais souleva aussi de vives critiques : ceux qui avaient désapprouvé la fin optimiste de *La Dame de la mer* blâmèrent le dénouement tragique

> LA GENÈSE DE L'OEUVRE

de la nouvelle œuvre.

À l'heure actuelle, on est surpris de voir combien *Hedda Gabler* déconcerta critiques et spectateurs, le soir de la première, le 31 janvier 1891, à Munich. Voici un exemple typique des attaques dont Ibsen fut l'objet : "Le public n'a aucun désir de deviner les rébus de l'auteur, mélange de mystification et de confusion d'esprit."

À la première représentation, certaines phrases d'Hedda, telles que "finir en beauté" ou "les cheveux couronnés de pampre" déchaînèrent les rires. Aux visiteurs qui exprimaient leur regret de l'incompréhension des critiques et du public, Mme Ibsen répondait avec placidité : "Tôt ou tard, ils finiront bien par saisir la signification de la pièce. Mon mari calcule qu'il faudra environ dix ans pour que le public arrive à la compréhension de ses drames."

A. E. Zucker,
La Vie d'Ibsen,
traduction Louise Servicen,
© Éditions Gallimard, 1931.

La pâle beauté, en apparence froide. Demande beaucoup à la vie et à la joie de vivre.

(Ibsen, notes sur Hedda Gabler.)

À quoi rêvent les actrices

Hedda Gabler s'impose comme un grand rôle, qui fut déjà interprété par de grandes actrices, comme Eleonora Duse, Mary Marquet, Marguerite Jamois, Ingrid Bergman, Delphine Seyrig. Plus récemment, en France, par Anne Alvaro, Dominique Valadié, Marie-Armelle Deguy, avant de l'être aujourd'hui par Isabelle Huppert.

Hedda Gabler est en effet l'un des plus beaux rôles de théâtre pour une actrice.

Certes, cette héroïne négative est fascinante, mais elle ne l'est qu'en tant qu'elle entre dans une dramaturgie particulière (entendons par dramaturgie l'art d'organiser la structure et le développement d'une pièce de théâtre) dont Ibsen est l'inventeur, et qui est une forme du drame moderne ; vers le dernier tiers du XIX^{ème} siècle au long de douze grandes pièces (*Les Soutiens de la société*, 1877, *Maison de poupée*, 1879, *Les Revenants*, 1882, *Un ennemi du peuple*, 1882, *Le Canard sauvage*, 1884, *Rosmersholm*, 1886, *La Dame de la mer*, 1888, *Hedda Gabler*, 1890, *Le Constructeur Solness*, 1892, *Le Petit Eyolf*, 1894, *Jean-Gabriel Borkman*, 1894, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, 1899) qui passent pour ses pièces réalistes. Ibsen fait connaître à une partie de l'Europe, assez vite conquise, les secrets d'une forme dramatique nouvelle qui semble prendre la vie humaine à bras-le-corps et susciter du même coup une nouvelle vision, une nouvelle métaphysique de l'existence : un monde sans Dieu, où les sujets sont pris dans un étau entre les interdits de la société et les forces de leurs propres pulsions. On n'avait jamais parlé ainsi des hommes et des femmes contemporains, de l'amour et de la société, du destin, de la souffrance, du malheur, du bien et du mal, de ce qui est public et de ce qui est intime.

Du même coup commence cette longue hésitation des contemporains, lecteurs et spectateurs de ces drames, sur la question de savoir si cette formule de théâtre inédite s'inscrit dans le mouvement naturaliste, né dans le roman avec Émile Zola et thématisé au théâtre par Antoine, ou dans le symbolisme, dont Maeterlinck est l'inspirateur essentiel.

(...)

Mais, comme il arrive souvent, on ne saurait prendre trop de soin de distinguer l'existence de courants idéologiques ou esthétiques, dont se nourrissent à bon droit historiens et critiques, des œuvres réelles, des grandes œuvres, qui concourent presque toujours à dépasser les oppositions forcées et à mettre en question les catégories reçues.

Une autre opposition, moins caractérisée, se fait jour au cours du XX^{ème} siècle au sujet d'Ibsen : on peut en effet se demander comment il parvient à combiner une critique terrible de la société, de l'abaissement des âmes et de l'hypocrisie foncière sur laquelle elle s'établit, avec l'invention de personnages profonds, complexes, abyssaux. Sociologie ou psychologie ? dirait-on. Brecht, par exemple, admire Ibsen, mais le tient pour un naturaliste¹ qui, grâce à une "dramaturgie expérimentale", "vise à la critique sociale"². Aussi pourra-t-on voir dans les douze dernières pièces d'Ibsen, et donc dans *Hedda Gabler*, une dramaturgie de la société, dont la lutte des classes elle-même n'est pas absente. Tandis que d'autres songeront plutôt à s'engouffrer dans la psychologie des profondeurs et à proposer la construction d'un

> LE RÔLE D'HEDDA

personnage comme la tâche primordiale du metteur en scène et de l'acteur.

Freud, on le sait, s'est hautement intéressé à Ibsen, comme à un drame d'abord social³, puis, dans la pièce *Rosmersholm*, au syndrome de "ceux qui échouent du fait du succès"⁴. Il ne s'agit nullement de psychanalyse appliquée à Ibsen, "précurseur de l'analyse". On peut remarquer tout d'abord que c'est Ibsen lui-même qui, dans ses notes, traite Hedda d'hystérique : "Brack comprend bien que c'est ce que H. [Hedda] renferme en elle, son hystérie, qui est vraiment ce qui provoque sa façon d'agir"⁵. Certes, cela fait référence à la psychiatrie de l'époque (Charcot à la Salpêtrière, dont Freud devint l'élève), à certains comportements, surtout féminins, marqués par une grande agitation corporelle et par quelques somatisations, à une exaltation déraisonnable, à une essentielle insatisfaction.

Mais Hedda Gabler n'est pas un cas clinique, c'est un personnage de théâtre. Cela n'empêche pas de considérer qu'Ibsen fabrique un piège où capter l'inconscient d'une hystérique (comme Hamlet tend un piège pour "capturer la conscience du roi"). On voit dans le beau film du réalisateur danois Benjamin Christensen, *La Sorcellerie à travers les âges* (1922), comment celles qu'on brûlait comme sorcières au Moyen Âge, on préfère les soigner au XIX^e siècle comme hystériques dans les hôpitaux, et comment on les "explique" dans les présentations de malades.

Expliquer Hedda ? On verra qu'Ibsen, dans les notes manuscrites, s'interroge sur Hedda comme s'il la fréquentait et cherchait à la connaître, mais aussi comme si elle gardait pour lui son mystère. Il ne s'agit pas là de psychologie des profondeurs, mais de déceler les mécanismes par lesquels affleure l'inconscient d'une femme excessivement inféodée à son père, mariée sur un coup de tête à un homme insuffisant, très curieuse des secrets de la sexualité à condition de n'y pas participer elle-même, jouissant par procuration de la débauche des autres, et dont le désir consiste en ce que Jacques Lacan appelle "un côté sans foi", avec son dessein de "chercher un maître [Lovborg]"⁶.

François Regnault

1 Par exemple : "Les naturalistes (Ibsen, Hauptmann) ont cherché à porter sur la scène les nouveaux sujets des nouveaux romans, sans trouver d'autre forme que celle des romans : la forme épique." ("Une nouvelle dramaturgie", 1929, dans Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 207.)

2 "Sur le théâtre expérimental", *ibid.*, p. 314.

3 "La pure tragédie de caractères 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." (*Personnages psychopathiques à la scène*, article écrit vers 1905 ou 1906 et publié seulement en 1942, dans Freud, *Résultats, idées, problèmes*, tome 1, PUF, p. 126.)

4 "Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique. Ceux qui échouent du fait du succès", 1916, in *L'Inquiétante Étrangeté* et autres essais, Gallimard, coll. "Folio Essais".

5 Manuscrits d'*Hedda Gabler*, dans Ibsen, *Œuvres complètes*, traduites par P-G. La Chesnais, tome quatorzième, Plon, 1942, p. 561.

6 Sigmund Freud présenté par lui-même (Leipzig, 1925), *Œuvres de Sigmund Freud*, Gallimard, et Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 824, où Lacan parle du "côté Sans-Foi de l'intrigue hystérique". Voir aussi Gérard Wajeman, *Le Maître et l'Hystérique*, Navarin/Seuil, 1982. Nous avons tenté nous-même une analyse de l'"hystérie" d'Hedda Gabler ("L'hystérie dans l'espace et dans le temps", dans notre traduction de la pièce, Éditions Théâtrales, 2000).

Par Henry James en 1891

Ce texte est paru dans la New Review en juin 1891 et publié dans The Critical Heritage, édité par Michel Egan (Routledge and Kegan, Paul London and Boston) en 1972. Les extraits suivants ont été traduits par François Regnault.

[...]

Considérant combien on a parlé sur Ibsen en Angleterre et en Amérique, on l'a, et c'est lamentable, peu vu et peu entendu. Jusqu'à ce qu'*Hedda Gabler* fût présentée à Londres il y a six semaines, il n'y eut qu'une tentative pour représenter les pièces qui la précèdent qui dépassât le chiffre d'une seule représentation. Cette circonstance a donné une importance réelle à l'intelligence de deux jeunes actrices courageuses qui ont mis les plus récentes productions de l'auteur en lumière et qui se sont promptement trouvées justifiées dans leur talent aussi bien que dans leur énergie. Ce fut une preuve de la force d'Ibsen que de nous avoir fait à ce point bavarder à son sujet sans l'aide du théâtre ; mais ce fut une bénédiction que d'avoir cette aide pour finir. La scène est au drame en prose (et la dernière manière d'Ibsen est la prose même de la prose) ce que le son est à la chanson ou le cas concret à la loi générale. Il devient aussitôt clair qu'il requiert l'épreuve de montrer sa force et de donner un cadre à sa peinture. Un extraordinaire processus de vivification advient ; les conditions en reçoivent un élargissement essentiel. Celles de la scène nous frappent en général pour la plupart comme suffisamment petites, de sorte que le jeu joué grâce à elles n'est souvent guère plus inspirant qu'une course de sacs réussie.

Mais Ibsen nous rappelle que si elles ne confèrent pas par elles-mêmes la vie, elles peuvent du moins la recevoir quand on tente avec art de la leur infuser. Mais combien ces conditions étaient destinées à en recevoir d'*Hedda Gabler*, on ne pouvait le deviner tant que nous n'avions pas vu *Hedda Gabler* dans son cadre. La pièce, à la lire attentivement, laisse un chacun comparativement confus et mystifié, fasciné, mais - dans sa sympathie intellectuelle - rebuté. Jouée, elle conduit cette sympathie par les routes les plus directes avec la stimulation d'une allure supérieure. Bien plus, je l'avoue, on ne s'en écarte pas ; mais une heure d'exercice rafraîchissant est une récompense en soi. L'impression d'être mû par une main scientifique le temps qu'on est assis dans sa loge n'a pas été, en ce qui me concerne, gâtée par aucune satiété.

Hedda Gabler, donc, dans son cadre, est une pièce excessivement vive et curieuse, et une partie de son intérêt réside dans la façon dont elle éclaire en général le talent de l'auteur. Elle est sans aucun doute la plus complète des pièces d'Ibsen, car elle doit moins à son sujet qu'à sa forme ; mais elle justifie le titre qu'il peut revendiquer à posséder une méthode réelle, et, contribuant ainsi à en faire à nos yeux un maître, elle montre en même temps ses irritantes, ses déroutantes incongruités. Il n'est rien, comme personnalité littéraire, s'il n'est pas positif ; il y a pourtant des moments où son grand don semble constitué de valeurs négatives, en tout cas quand le total semble en contradiction avec chacune des parties. Je fais remarquer bien sûr que nous l'entendons au travers d'un moyen d'expression qui n'est pas le sien, et je me rappelle que la traduction est une falsification éhontée de la couleur. La traduction, cependant, n'est probablement pas entièrement responsable des trois aspects inhérents à toute œuvre en prose, telle que nous la possédons, quoiqu'à des titres divers, et pourtant tout à fait inapte à détruire en elle-même l'expression de la vie ; je veux dire bien sûr l'absence d'humour, l'absence d'imagination libre, et l'absence de style. L'absence de style, à la fois dans le sens usuel et plus large du mot, est extraordinaire, et d'au-

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

tant plus mystifiante que sa place n'est pas usurpée, comme c'est fréquent en de pareils cas, par la vulgarité. Ibsen est massivement commun et "middle-class", mais ni son esprit ni sa manière ne sont petits. Il n'est jamais trivial et jamais bon marché, mais il n'est jamais en rien si curieux que lorsqu'il ne doit qu'à une seule source une distinction qu'il retient. Ses gens sont d'une race de peu de prix ; ils nous donnent essentiellement une impression *bourgeoise* ; même lorsqu'ils sont furieusement nerveux, et, comme Hedda, plus que suffisamment difficiles, nous reconnaissons qu'ils vivent, avec leur remarquable créateur, dans un monde dans lequel la sélection n'a pas une grande étendue. C'est peut-être qu'aucun d'entre eux, ni le créateur ni les créatures, ne semblent ressentir beaucoup d'impulsion à *jouer* avec les choses de la vie. L'impulsion, lorsqu'elle éclate, est l'humour, et dans le génie scénique, elle éclate ordinairement en un endroit ou un autre. Nous avons le sentiment, dans les pièces d'Ibsen, que de tels caprices sont trop extrêmes, trop une matière de luxe et de loisir pour le degré de sentiment auquel ses personnages sont parvenus. Ils sont trop occupés à apprendre à vivre - l'humour viendra plus tard, quand ils sauront comment s'y prendre. C'est une certaine ironie aiguë qu'ils manifestent fréquemment, et certains de ses portraits sont fortement satiriques, tels, pour donner deux exemples, celui de Tesman, dans *Hedda Gabler* (une pièce assurément nimbée d'une irrépressible ironie), et celui d'Hjalmar Ekdal, dans *Le Canard sauvage*. Mais c'est le ridicule sans le sourire, la danse sans la musique, une sorte de sarcasme plus proche des larmes que du rire. Il n'y a rien de vraiment drôle dans le monde, je pense, pour le Dr Ibsen ; et rien n'est plus intéressant que de voir comment il fabrique son monde sans une seule blague. Innombrables sont les victoires du talent, et l'art est un tour de passe-passe. [...]

Ibsen est divers, et *Hedda Gabler* est probablement une plaisanterie ironique, l'exercice d'un esprit pénétré de la vision des infirmités humaines ; pénétré, par-dessus tout, du sens de l'infinité, dans sa saveur mortelle, du *caractère*, y trouvant un romanesque sans fin et un perpétuel défi. Peut-il y avoir eu, à la source d'une pareille production, le pur raffinement d'un pouvoir conscient, une jouissance de la difficulté et une victoire préconçue sur elle ? Nous sommes libres d'imaginer que dans ce cas, le Dr Ibsen a choisi l'un des derniers sujets que l'on se fût attendu à voir choisir par un expert, pour le plaisir innocent de sentir et de montrer qu'il était en possession d'une méthode qui pût rattraper ses déficiences.

La démonstration est complète et triomphante, mais elle ne nous dissimule pas - au contraire - que son drame est essentiellement cette chose non dramatique par hypothèse, la peinture non d'une action, mais d'une condition. C'est le portrait d'une nature, l'histoire de ce que Paul Bourget appellerait un *état d'âme*, un état de nerfs aussi bien que d'âme, un état de sang-froid, de santé, de chagrin, de désespoir. *Hedda Gabler* est, en bref, l'étude d'une femme exaspérée ; et on peut certainement déclarer que le sujet n'était pas à l'avance, en tant que thème propre à un traitement scénique, très prometteur. Il ne pouvait y avoir, pourtant, d'illustration plus suggestive de la folie consistant à quereller un artiste sur le choix de son sujet. Ibsen n'a eu qu'à prendre celui-ci au sérieux, contre toute présomption, pour le faire vivre avec l'intensité de la vie. On peut sans doute imaginer d'autres voies, mais il suffit de dire de celle-ci que, mise à l'épreuve, elle impose son spectacle particulier. Quelque chose aurait dû être gagné, qui eût peut-être entraîné une perte dans une autre direction, à retracer les étapes préliminaires, à montrer les degrés qui, dans l'histoire de Mme Tesman, l'ont conduite à la crise [*spasm*], pour ainsi dire, sur laquelle le rideau se lève, et dont la durée haletante - se terminant par la mort - constitue la durée même de l'œuvre. Mais une pièce est par-dessus tout un travail de sélection, et Ibsen, avec son étrange et belle passion pour l'unité de temps (portée chez lui à un point qui implique presque toujours aussi l'unité de lieu),

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

se condamne à d'admirables rigueurs. Nous recevons une Hedda mûre pour sa catastrophe, et si nous nous interrogeons sur les antécédents et les explications, il nous faut les trouver simplement dans son caractère. Ses motifs ne sont que ses passions. Ce que les quatre actes nous montrent, ce sont ces motifs et ce caractère -compliqué, étrange, irréconciliable, infernal- jouant leur jeu jusqu'au bout. Nous en savons trop peu sur les raisons de son mariage avec Tesman, nous voyons trop peu pourquoi elle conduit Lovborg à sa ruine ; mais nous reconnaissons qu'elle est infiniment perverse, et Dieu le sait, au fur et à mesure de l'avancée du drame, les fissures que nous sommes appelés à boucher sont en singulièrement petit nombre. Que Madame Tesman soit une personne dérégulée est un fait, et il y aurait sans aucun doute des spectateurs pour demander volontiers s'il n'eût pas été préférable de représenter à sa place une personne totalement différente. La réponse à cette question sagace me paraît être simplement que nul ne peut le dire. Il y a bien des choses dans le monde qui dépassent l'élucidation, et l'une d'elles est la question de savoir s'il n'eût pas mieux valu que le sujet d'une oeuvre fût autre. Nous ferons toujours bien de laisser cette matière à l'auteur (c'est lui qui peut avoir le secret de résoudre l'énigme) ; si terrible serait assurément sa revanche si nous devions assumer une responsabilité dans son thème.

La chose à remarquer est la main ferme qui tisse la toile, l'usage profond et ingénieux qui est fait du matériel. Quel matériel, en effet, l'esprit de dissidence peut-il exhiler, et quel "usage", digne du nom sacré, peut-on faire d'une femme mauvaise, morbide, désagréable ? C'est justement ce qu'Ibsen tente de jauger, et dès le moment où une telle tentative est résolue, le cas cesse d'être aussi simple. L'"usage" d'Hedda Gabler est qu'elle agit sur les autres et que même ses qualités les plus désagréables ont le privilège, sans aucun doute profondément immérité, mais également irrésistible, de devenir une partie de l'histoire des autres. Et de ce fait, l'on n'est pas sûr qu'elle soit mauvaise, et pas du tout sûr non plus (surtout lorsqu'elle est représentée par une actrice qui rend ambigu ce point) qu'elle soit désagréable. Elle est diverse et sinieuse et gracieuse, compliquée et naturelle ; elle souffre, elle lutte, elle est humaine, et de ce fait, exposée à une douzaine d'interprétations, à l'importunité de notre suspens. Agencé avec une précision admirable est le réseau entier des relations entre les cinq personnes que l'auteur met en mouvement et au nom desquels il nous est demandé si peu de concessions. C'est pour la plus grande part la chose accomplie chez Ibsen, la chose qui convertit le provincialisme en urbanité artistique. Il ne nous entraîne, nous, dans aucune dépense digne qu'on en parle- il prend toute dépense à son compte. Je veux dire qu'il étudie notre divertissement pour nous et le compose de choses pensables, les passions, les idiosyncrasies, les cupidités et les jalousies, les aspirations et les luttes, les joies et les souffrances des hommes. La situation du spectateur est assez différente quand ce qui lui est donné est le pur cliquetis mort de la surface de la vie, dans lequel c'est à lui d'injecter l'élément de la pensée, l'"intérêt humain". Ibsen pétrit l'âme de l'homme comme une pâte, et souvent d'une main rude et indécise à quoi l'âme de l'homme fait objection. Une production comme *Les Soutiens de la société*, avec la complexité large, dense, de renvois moraux entre eux, et son admirable précision comme peinture du motif et du tempérament (le canevas entier chargé, pour ainsi dire, d'une couleur morale), une telle production demande à l'homme moral ordinaire d'apercevoir trop de choses à la fois.

Il ne servira de rien à Ibsen, à propos de la multitude, que la multitude en arrive à sentir qu'elle verra d'autant plus d'intentions qu'elle regardera davantage, car la multitude n'est que rarement désireuse de voir autant d'intentions. Elle garde en effet une vue positivement alarmée et jalouse dans cette direction ; elle insiste assez sur le fait que les citations soient rigideusement limitées.

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

Cela répond suffisamment à la question ingénue de savoir si on peut espérer que l'auteur des *Soutiens de la société* puisse acquérir de la popularité dans ce pays. Dans quel pays sous le ciel aurait-on pu espérer pour lui, ou pour quelle communauté, qu'il doive acquérir une popularité ? Est-il, au fait, si établi et si chéri dans le théâtre norvégien ? Ses compatriotes le comprennent-ils, et se réclament-ils de lui, et l'aiment-ils, ou se contentent-ils - ce qui est une tout autre affaire - d'être fiers de lui quand des étrangers l'insultent ? La rumeur vient jusqu'à nous qu'*Hedda Gabler* n'a trouvé nulle faveur à Copenhague, où nous sommes contraints de conclure que la pièce n'a pas bénéficié de l'heureuse interprétation dont elle jouit à Londres. Elle eût à coup sûr été en danger ici si le tact et la sympathie ne s'étaient interposés. Nous apprenons qu'elle a essuyé des revers en Allemagne, où ces dernières années Ibsen a été à la mode ; mais, assurément, ce sont là les matières d'un ordre à propos duquel nous aurions dû être redevables de plus d'informations de la part de ceux qui ont pris depuis peu le soin d'introduire le formidable dramaturge chez le public anglais et américain. Il excite, par exemple, dans chaque cas, toutes sortes de curiosités et de conjectures quant à la qualité et à la capacité du théâtre auquel, originellement, un -tel ordre s'adresse : nous sommes pleins de questions sans réponses au sujet du public et de l'école.

Ce qui, cependant, ressort au plus haut point de nos expérimentations timides et brouillonnes, c'est que l'auteur des *Soutiens de la société*, de la *Maison de poupée*, des *Revenants*, du *Canard sauvage* et d'*Hedda Gabler* est destiné à être adoré par la "profession". Même sous son habit inconfortable et emprunté, il restera intensément cher à l'acteur et à l'actrice. Il leur taille un ouvrage auquel la nature artistique en eux répond joyeusement, -un ouvrage difficile et intéressant plein de substance et d'occasions. L'occasion qu'il leur donne est presque toujours de faire des choses profondes et délicates- cette sorte de chance qu'en proportion de leur intelligence, ils recherchent le plus volontiers. Il leur demande de peindre avec un pinceau fin ; car le sujet qu'il leur propose est toujours notre humanité plastique. Cette volonté le préserve à coup sûr lui-même (en laissant de côté toute question d'une compétition sérieuse) lorsque notre petite agitation s'est calmée. C'est ce qui rendit la récente représentation d'*Hedda Gabler* si singulièrement intéressante et rafraîchissante. C'est ce qui donne son importance à la question de savoir si son appel à la "subtilité" chez ses interprètes a été entendu dans son propre pays. Il était impossible, l'autre jour, de ne pas être conscient d'une certaine envie (comme un cas de bonheur artistique) à l'égard des protagonistes des Tesman mal assortis et de leurs compagnons - tant ils étaient, comme on dit, "dedans" et sous le charme de ce qu'ils avaient à faire. En fait, la série des "dramas sociaux" d'Ibsen est un éblouissant étalage de rôles.

[...]

Henry James

in *New Review* en juin 1891, publié dans *The Critical Heritage*, édité par Michel Egan (Routledge and Kegan Paul, London and Boston) en 1972



COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

Par Maurice Prozor en 1891

Le comte Maurice Prozor fut le premier traducteur d'Ibsen en France, et en quelque sorte, le promoteur de son oeuvre. Voici comment il analysait globalement l'oeuvre au cours d'une longue préface à la première édition de la pièce en 1891.

Spécialistes et idéologues se partagent le monde. Il y a un malentendu à la fois ridicule et mortel entre tous ces êtres dont chacun tire de son côté et parle un langage que ses pareils sont seuls à comprendre. Et, pendant que les forces de l'esprit s'éparpillent ainsi, la nature réclame âprement ses droits ; ce cerveau qu'on surmène rappelle tous les jours plus impérieusement que, s'il est le siège de l'intelligence, il est aussi le centre des nerfs et des sens. Quand l'une de ces deux fonctions empiète sur l'autre, la pure idée devient un rêve malsain et le dévergondage d'esprit commence. Dans cette oeuvre, la plus hardie qu'il ait jamais écrite, Ibsen nous indique les suites morbides d'un état de choses dont il nous entretient depuis longtemps. Le tableau est vraiment cruel. Le grotesque s'y mêle au sanglant. Il y a là une femme enceinte qui se tue en éclatant de rire. N'est-ce pas la fin de la race que l'auteur de Brand nous fait entrevoir sous un jour symbolique ? ...

... On dirait que, toutes les idées sombres et sarcastiques qui ont hanté Ibsen pendant sa longue vie de poète lui reviennent dans cette oeuvre, le pressent et le forcent à parler comme il le fait, ce qu'il dit n'intéresse pas uniquement les Scandinaves. On le reconnaîtra sans peine et l'on sera épouvanté de voir que la maladie du siècle a pénétré jusque chez eux et " qu'il y a quelque chose de pourri même dans le royaume de Danemark "

Je suis certain que, sur la scène, ce drame produirait le plus grand effet s'il était compris - par ses interprètes. Pas une intention du dramaturge ne doit être laissée dans l'ombre. Qu'une lumière crue tombe sur ces personnages. Ils doivent grimacer : qu'ils grimacent ! Que le ridicule s'unisse au tragique. Qu'on ait avec cela le courage de nous montrer une Hedda psychologiquement et physiologiquement vraie. Et qu'on aille pas gâter tante Julie ! A ces conditions, Hedda Gabler sera un succès puissant, original et caractéristique pour le temps où nous vivons. Mais, ne nous le dissimulons pas, la pièce est périlleuse et, nous tous qui aimons Ibsen, crions casse-cou à ceux qui oseront la jouer ".

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

Par Sigurd Höst en 1924

En 1924, Sigurd Höst écrit le premier livre sérieusement documenté sur Ibsen et son oeuvre. Voilà ses impressions sur Hedda Gabler.

Comme la plupart des drames modernes, *Hedda Gabler* traite de deux êtres d'exception élevés au-dessus de la médiocrité quotidienne. Hedda est présentée avec beaucoup de détails psychologiques qui nous font admirer la puissance d'observation de l'auteur. Essentiellement elle est la femme qui a manqué sa vocation. Cette valkyrie qui aurait dû accompagner l'homme de génie dans ses luttes et ses triomphes, a été étouffée en germe, et il n'est resté qu'une femme orgueilleuse, froide et méchante. Elle semble renaître à la vie quand Eilert Løvborg, le héros de ses rêves, est assis devant elle, et quand moitié par jalousie vulgaire envers l'autre femme, moitié par exaltation sublime elle pousse Løvborg à boire pour l'affranchir. Ce n'est qu'après avoir goûté la boisson fatale qu'Eilert Løvborg est en vérité libre. Dans ce moment où rien ne le lie, il peut lui-même décider de sa destinée en homme libre et il peut jouir de cette minute délicieuse, grosse de tout son avenir. C'est là dans la pensée d'Ibsen le sommet du drame. Depuis cette minute d'exaltation Hedda s'imagine voir son héros comme un dieu païen, couronné de pampre. On plane très haut au-dessus du petit salon bourgeois de Georges Tesmann, on est ici "sur les hauteurs". La chute de ces sommets décide du sort d'Hedda. Au lieu de la beauté païenne dont elle avait rêvé voir son héros revêtu, elle est comme anéantie, accablée par la laideur vulgaire de la vie. La dernière étincelle de l'au-delà en Hedda Gabler a été son aspiration vers la beauté, et quand il lui faut abandonner son rêve - le dernier - de voir la mort de Løvborg s'accomplir en beauté, elle ne peut plus vivre. Nature déviée et faussée, Hedda Gabler a gardé la passion de la beauté, et ce trait est l'empreinte qu'elle a reçue en propre de son créateur. On a trop souvent perdu de vue ce fait capital qu'Ibsen était un adorateur fanatique de la beauté. Le monde de la perfection vers lequel aspirent tant de ses héros veut dire plus qu'autre chose le monde de la beauté parfaite. Nous avons constaté que la soif de la beauté a, avant tout autre sentiment, engendré *La Comédie de l'Amour*, et dans *Empereur et Galiléen* nous avons pu voir à quel degré Ibsen était influencé par la beauté de la vie antique. Ce n'est que dans la période où domine le rationalisme moderne que l'idéal de beauté semble briller dans son oeuvre d'un éclat moins vif. Souvent Ibsen se plaint de vivre à une époque pauvre en beauté, et ce rêveur, dont on a voulu faire un réformateur pédantesque et un prédicateur social, quand il prophétise le bonheur des temps futurs, résume souvent ses rêves dans un mot : beauté !

in *Henrik Ibsen*, Stock, 1924



COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

Par H.R. Lenormand en 1943

En 1943, le dramaturge H. R. Lenormand écrit à propos d'une reprise de la pièce :

Le drame d'Ibsen trouve sa grandeur et sa force dans ce caractère de fatalité qui l'apparente aux tragédies grecques. Mais la tragédie de Hedda ne se résout pas en paroles. Elle ne plaide pas, ne se plaint pas, ne s'explique pas. Avec sa haute taille, ses cheveux châtain, son type physique si différent du type norvégien, ses silences de mépris, ses regards de haine, ses rares cris d'effroi, elle se tient devant nous, portant la boîte à pistolets du général Gabler, aussi reconnaissable que le pasteur Brand, devant le Pic Noir et l'Eglise de Glace, qu'Oswald, parmi les brouillards du Norland, que Rosmer, rêvant sur la passerelle de Rosmersholm.

Nous n'avons pas toujours bien compris Ibsen en France. Quand Strindberg, Bjornson et lui nous furent révélés, nous cultivions en nous l'image d'une fabuleuse trinité nordique, d'une sorte de géant scandinave dont les trois têtes baignaient parmi les nuées impénétrables, dont la pensée confuse et grandiose ne s'exprimait qu'au moyen de symboles et d'abstractions dont chaque parole rendait un son double et fatidique... Aujourd'hui, nous savons que les "brumes du Nord" ne sont qu'un slogan imbécile inventé par le Boulevard. Quand tout a été dit sur les intentions, les idées et la philosophie d'un dramaturge, c'est finalement à son pouvoir d'évoquer les êtres vivants que nous mesurons notre amour pour lui. Chez Ibsen, ce pouvoir existait. Il fut aussi le plus parfait ouvrier théâtral de son temps, un constructeur patient et impitoyable à lui-même, qui savait plier les plus sauvages élans de son génie poétique à des rigueurs d'une précision extraordinaire. Tous ceux d'entre nous qui cultivent les formes élevées de leur art lui doivent quelque chose : il nous a appris qu'une idée n'avait le droit et le pouvoir de vivre à la scène que si elle commençait par s'incorporer à l'être humain et par se résorber dans la substance vivante.

Ecrit en 1943,
à l'occasion de la reprise d'*Hedda Gabler*
par Marguerite Jamois

Par Theodor Adorno en 1951

Dans son ouvrage, Minima Moralia : Réflexion sur la vie mutilé, écrit en 1951 et paru chez Payot en 2001, coll "Critique de la politique", le philosophe et critique Theodor Adorno consacre un article à la figure d'Hedda Gabler.

"La vérité sur Hedda Gabler"

Exhumation

Dès qu'on entend prononcer un nom comme celui d'Ibsen s'élèvent les voix de ceux qui reprochent à l'écrivain et aux sujets qu'il traite leur caractère désuet, dépassé. Ce sont les mêmes qui, il y a soixante ans, s'indignèrent du modernisme dissolvant et de l'excentricité immorale de Nora et des Revenants. Ibsen, le bourgeois opiniâtre, s'en est pris avec acharnement à la société à laquelle il a emprunté son inflexibilité et ses idéaux.

[...] Au lieu de résoudre la question féminine, la société masculine a élargi son propre principe et l'a généralisé si bien que les victimes ne sont plus du tout en mesure de poser les questions les concernant. Pour peu qu'on leur concède une certaine abondance de marchandises, elles acceptent leur sort avec enthousiasme, abandonnent aux hommes le soin de penser, condamnent dans toute réflexion le manquement à l'idéal féminin propagé par l'industrie culturelle et se sentent en général très bien dans la non-liberté qui est à leurs yeux l'accomplissement réservé à leur sexe. Les carences qu'elles connaissent en échange, au premier chef d'une bêtise névrotique, contribuent à faire durer cet état. Du temps d'Ibsen déjà, la plupart des femmes représentant quelque chose dans la bourgeoisie étaient prêtes à en découdre avec la soeur hystérique qui s'engageait dans la tentative désespérée de fuir la prison de la société dont les quatre murs les enserraient obstinément - ce à quoi elles-mêmes ne se risquaient pas. Mais leurs petites-filles auraient un sourire indulgent pour l'hystérique et, ne se sentant pas le moins du monde impliquées, elles la confieraient aux bons soins de l'assistance sociale. À l'hystérique qui voulait des miracles succède d'ailleurs la folle qui s'affaire avec rage et bout d'impatience en attendant le triomphe du désastre. Mais peut-être en est-il ainsi de tout ce qui vieillit. La simple distance temporelle ne suffit pas pour l'expliquer, il y a aussi le verdict de l'histoire. Dans les choses cela s'exprime par la honte qui s'empare de ceux qui naquirent plus tard, lorsqu'ils découvrent une possibilité ancienne que leur négligence empêcha de prendre vie. Ce qui connut son accomplissement peut être oublié et perdurer dans le présent. Seul ce qui échoua subit constamment le processus du vieillissement, promesse d'un nouveau qui ne fut pas tenue. Ce n'est pas un hasard si les femmes d'Ibsen sont considérées comme "modernes". La haine de la modernité et celle du suranné sont parfaitement identiques.

La vérité sur Hedda Gabler

[...] Lorsque Hedda Gabler offense mortellement la tante Julie dont les intentions sont les meilleures du monde, elle se trompe à dessein en prenant pour celui de la servante l'effroyable chapeau que Julie avait mis en l'honneur de la fille du général, l'héroïne insatisfaite ne se contente pas de déverser sadiquement sur une femme sans défense toute sa haine du mariage où elle est engluée : elle pêche contre ce qu'elle a rencontré de meilleur parce qu'elle y a décelé l'ignominie du bien. Sans le savoir, absurdement, elle plaide pour l'absolu contre la vieille dame en adoration devant le piètre neveu. La victime, c'est Hedda, et non pas Julie. Le beau dont l'idée fixe occupe Hedda s'oppose à la morale avant même de la tourner

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

en dérision. Car il se ferme obstinément à tout ce qui est de l'ordre de l'universel et pose comme absolu la différence déterminée par l'existence pure et simple, le hasard qui a permis qu'une chose réussisse et l'autre pas. Dans le beau, c'est le particulier qui, avec son opacité, s'affirme comme norme, comme seul universel, du fait que l'universalité normale est devenue par trop transparente. Aussi défie-t-il en elle l'égalité de tout ce qui est privé de liberté. Mais il se rend coupable à son tour en supprimant, en même temps que l'universalité, la possibilité de dépasser la sphère de la pure existence, dont l'opacité ne fait que refléter la non-vérité d'une universalité mauvaise. Si bien que le beau devient injuste à l'égard du droit, alors qu'il a pourtant raison contre lui. C'est dans le beau que l'avenir déjà caduc se sacrifie au Moloch du présent ; puisque rien de bon ne peut exister dans son royaume, le beau assume la part de mal qui lui permettra de réfuter son juge tout en succombant. La protestation du beau contre le bien est la manifestation bourgeoise sécularisée du héros de la tragédie dans son aveuglement. La société emprisonne dans son immanence la conscience de sa négativité, et seule la négation abstraite sert de garant à la vérité. En rejetant ce que la morale a d'immoral, la répression, l'antimorale s'approprie en même temps son aspiration la plus profonde : que disparaisse toute restriction et, avec elle, toute violence. Voilà pourquoi en effet les thèmes de l'inflexible autocritique bourgeoise rejoignent ceux de la critique matérialiste, grâce auxquels les premiers prennent conscience d'eux-mêmes.

Theodor Adorno

Minima Moralia, 1951, Payot, 2001.

Par Martin Esslin en 1970

En 1970, Martin Esslin, dans son célèbre livre Au-delà de l'absurde réserve une place très importante à Ibsen et à Hedda Gabler dans son chapitre sur "la Genèse du Théâtre Contemporain".

Hedda Gabler est une pièce réaliste sans objectif social évident. Elle est centrée d'abord et avant tout sur un être humain, non sur une idée : un être humain fait de mystère, de malfaisance, de mauvais instincts, et en même temps doué d'un charme et d'une fascination irrésistibles. Il y a certes fort peu de personnages de théâtre pouvant rivaliser avec *Hedda Gabler*, comme portrait d'un être complexe et ambivalent. Mais les préoccupations sociales, et la critique de la société, si l'on veut bien creuser en profondeur, sont néanmoins présentes dans la pièce. Car *Hedda Gabler* est aussi une analyse pénétrante de ce qui fut à l'époque d'Ibsen -et est encore sous une forme différente- l'un des problèmes essentiels de la société : la position et le rôle de la femme dans le monde moderne. En ce sens, *Hedda Gabler* est une violente attaque des conventions sociales et de la respectabilité conformiste. Mais -et c'est là l'exploit artistique de la pièce- la fusion des deux éléments, portrait d'un personnage et préoccupation sociale, est si totalement achevée que le personnage est en soi une protestation contre l'ordre social ; et cette protestation constitue l'un des éléments de la personnalité d'*Hedda Gabler*. Pour un auteur dramatique, une telle intégration de contenu abstrait et de concrète réalité humaine peut être considérée comme l'une de ses plus hautes aspirations, l'accomplissement de son but ultime. D'où l'on pourrait prétendre que *Hedda Gabler* est l'un des sommets de l'oeuvre d'Ibsen et qu'il est fort probable que, dans l'avenir, la pièce garde sa fraîcheur et sa vitalité. Elle frappe notre génération aussi vivement qu'elle frappait le public de son époque, précisément parce que l'argument social est si totalement intégré au personnage de l'héroïne, ou de l'anti-héroïne.

Parmi les notes de travail d'Ibsen sur *Hedda Gabler*, on en trouve une intitulée "points principaux" qui dit :

- 1)Elles ne sont pas toutes faites pour être des mères.
- 2)Elles sont passionnées, mais elles ont peur du scandale.
- 3)Elles se rendent compte que l'époque offre une quantité de missions qui méritent qu'on leur consacre sa vie, mais elles ne savent pas les trouver.

Il est bien évident qu'"elles", ce sont les femmes. Comment ces considérations s'expriment-elles donc dans le personnage d'Hedda Gabler ?

La plupart des critiques voient en elle une mauvaise femme : "... une variante de plus de la femme fatale des romantiques, la belle dame sans merci ; cet étrange type de femme, qui, à travers les âges, a curieusement fasciné quantité d'hommes, d'une part en tant que défi à leur agressivité, comme le Matterhorn tente l'ascensionniste ; d'autre part comme incitation à leur masochisme" (F.L. Lucas *Strindberg et Ibsen*).

"Hedda Gabler n'a absolument aucune idée d'ordre moral, seulement des idées romantiques. C'est typiquement un personnage du XIXe siècle, se perdant entre des idéaux qui ne s'imposent pas à elle et des réalités qu'elle n'a pas encore découvertes. Le résultat est que, quoique douée d'imagination et d'un



COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

intense appétit de beauté, elle n'a ni conscience ni conviction : avec beaucoup d'intelligence, d'énergie et de fascination personnelle, elle n'en demeure pas moins un être mesquin, envieux, arrogant, cruel dans sa protestation contre le bonheur d'autrui, diabolique dans son dégoût des gens et des choses qui choquent son sens artistique, une brute en réaction contre sa propre lâcheté" (G.B. Shaw, *The quintessence of Ibsenism*).

"Hedda Gabler est ferme dans sa malhonnêteté intellectuelle. Elle ne regardera en face ni sa vie, ni ses limitations ni ceux qui lui font crédit. Hedda n'a conscience ni d'elle-même ni de ses responsabilités... Il n'y a ni progression ni conflit dans son caractère. Dès le début nous la voyons rongée d'envie et d'orgueil, dans toute la malignité de son impuissance" (M. C. Bradbrook, Ibsen *the Norwegian*).

Ces dures appréciations sont sans aucun doute vraies, s'appliquant à une femme qui épouse un homme qu'elle n'aime pas mais déteste et traite ouvertement avec mépris ; qui, délibérément, ruine et pousse à la mort un autre homme qu'elle a aimé, mais dont elle jalouse la réussite dans la création intellectuelle et le bonheur en amour ; une femme qui méprise à ce point la vie, elle-même et ses devoirs que non seulement elle se tue, mais tue en même temps l'enfant qu'elle porte.

Et pourtant, une si méprisable créature deviendrait-elle l'héroïne d'une tragédie, objet de la compassion et d'une profonde pitié, comme l'est sans aucun doute *Hedda Gabler*, si absolument rien, en elle, ne venait racheter ses défauts ? Sa beauté seule ne suffirait pas à lui gagner la sympathie des lecteurs et du public ; ni l'intérêt qu'elle porte aux belles choses, son esthétisme, comme l'appelle F.L. Lucas. Même le désir de "mourir en beauté", chez un tel personnage, n'apparaît guère que comme une sentimentalité romantique assez ridicule et folle. Pourquoi alors, tandis que nous la voyons agir de façon si mauvaise et destructrice, ne pouvons-nous que compatir avec elle, être de *son* côté ?

Je pense que la raison de notre réaction réside dans le fait qu'Ibsen nous fait nettement partager sa profonde conviction : Hedda Gabler n'est pas tant un être animé d'une volonté de destruction qu'une victime, victime de la société, de ses conventions, de la cruauté avec laquelle elle refuse toute dignité humaine à une femme d'esprit et de talent. Ce n'est pas tant l'envie et l'impuissance qui sont les traits saillants du personnage d'Hedda, que la *frustration*. Il n'y a aucun doute qu'elle soit douée d'imagination et d'intelligence, ainsi que d'un profond besoin de tout ce qui est beau. Donc elle est potentiellement une artiste, un être créateur. Mais cette potentialité ne se réalise pas ; elle n'en est elle-même que confusément consciente. Or, comme le dit Ibsen dans sa note, elle comprend "que l'époque offre une quantité de missions qui méritent qu'on leur consacre sa vie, mais (elle ne sait) pas les trouver". Pourquoi ? Parce que les conventions sociales sur l'éducation des filles, sur la vie que les femmes doivent mener, leur refusent toute possibilité d'en apprendre suffisamment sur le monde et sur elles-mêmes pour se rendre compte de l'usage qu'elles peuvent faire de leur imagination, de leur désir de beauté, de leur intelligence. Artiste arrêté dans sa croissance, être créateur étouffé dans l'oeuf, n'ayant pas conscience de ses potentialités, Hedda Gabler est une personnalité profondément frustrée. D'où son instabilité, sa jalousie, son besoin de destruction, l'attraction que la mort exerce sur elle. Voilà ce que, de main de maître, Ibsen nous démontre à nous, le public, générateur de cette frustration d'Hedda, dont elle est elle-même totalement inconsciente. Si Hedda était un homme, elle pourrait disposer de son destin, choisir librement sa voie et s'y diriger à son gré. Ce n'est pas simple coïncidence si les pistolets du général Gabler sont l'un des principaux symboles de la pièce. A plus d'un égard, ils personnifient la masculinité : symboles

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

sexuels aussi bien que symboles des sports et des carrières d'homme, de la liberté du chasseur et de l'aventurier. Si Hedda tient tant à ces pistolets, c'est parce qu'elle brûle de disposer de cette liberté de créer qui n'appartient qu'au monde des hommes. D'autre part elle a le plus profond mépris pour le rôle conventionnellement réservé à la femme ; elle se refuse à être une femme d'intérieur, elle hait l'idée de la maternité. ("Elles ne sont pas toutes faites pour être des mères.") Elle désire ardemment participer à l'œuvre créatrice d' Ejlert Lövborg et elle est farouchement, et même d'une façon dévastatrice, jalouse de la femme qui réussit à être sa collaboratrice, la mère de son enfant spirituel, son livre.

Elle n'est que vaguement consciente de tout cela. Mais pourquoi ne tente-t-elle rien pour s'émanciper, ce qui était parfaitement possible en 1890, pourquoi ne devient-elle pas la maîtresse de Lövborg et sa compagne ? Pourquoi épouse-t-elle Tesman, l'érudit terne et pédant, dénué de pouvoir créateur ? Parce que -et là son cas devient véritablement tragique- son éducation, en tant que membre de la respectable classe supérieure, fille de général, l'a conditionnée, plus rigoureusement que n'importe quel chien de Pavlov, à réagir en membre de sa classe et de son sexe dégradé et brimé. Quand Lövborg lui propose l'émancipation et l'amour libre, elle ne peut que le rejeter avec indignation. Et quand le moment est venu où les jeunes filles de sa classe doivent être mariées si elles ne veulent pas tomber au rang méprisé de tante célibataire, ayant raté définitivement leur vie, condamnées à n'être plus que des parasites, participant par procuration à la vie des membres plus heureux de la famille, comme tante Julia, il ne lui restait plus qu'à accepter la meilleure proposition de mariage qui lui était faite, celle de George Tesman. Elle envie le courage qui a permis à Mme Elvsted, moins brillante, moins bien née qu'elle, de briser des liens conventionnels et d'affronter le blâme général en quittant son mari pour vivre avec Ejlert Lövborg. Mais c'est que Théa Elvsted ne porte pas le poids des conventions, de l'orgueil, du conditionnement social, qui ont formé une fille de général. Et c'est précisément parce que Hedda a plus d'éducation, une volonté plus forte, qu'elle est plus noble -c'est-à-dire plus altière, plus consciente de sa position sociale et de ses obligations- que la possibilité de briser ses chaînes lui est refusée.

Voilà pourquoi, à l'école, Hedda déteste Théa et lui tire les cheveux : dans les familles de notables, l'arrogance rend même les enfants cruels à l'égard de ceux dont la fortune, la position sociale ou les manières sont inférieures aux leurs. C'est cet orgueil, ce sentiment de supériorité, qui par ailleurs rend esclaves des conditions de leur classe ceux qui ont été l'objet d'un tel conditionnement. Ils ne peuvent tout simplement pas rompre avec des standards qui leur procurent la satisfaction qui leur est le plus agréable de toutes : le sentiment d'être supérieur aux autres. Le cas des femmes soumises à ce conditionnement social est rendu plus grave, du fait qu'ayant été imprégnées de ce sentiment de supériorité, de cet orgueil, elles n'en sont pas moins condamnées au rôle traditionnel de leur sexe, qui est la soumission à leur mari, et l'acceptation du fait qu'il est leur seigneur et maître. Etant socialement et même intellectuellement supérieure à Tesman, Hedda ne peut que souffrir de sa situation, elle ne peut que détester le pauvre et gentil George et son angélique mais agaçante tante Julia.

Le sens de la supériorité sociale peut n'être qu'un orgueil sans fondement, qui fait de ceux qu'il contamine des gens cruels et durs ; mais ce qui est pire, dans le cas d'Hedda, c'est que ce sens de sa supériorité sociale l'empêche de réaliser sa véritable supériorité : les possibilités créatrices de sa personnalité. Si les notions découlant de l'idée que "noblesse oblige" ne l'avaient empêchée de conquérir sa liberté morale et son émancipation sociale, elle aurait été capable de transformer son désir passionné de

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

beauté (qui est le signe d'une réelle aristocratie, spirituelle celle-là et non pas sociale) en création de beauté, une beauté vivante et pas uniquement une belle morte. C'est l'élan créateur, frustré et étouffé, qui en fin de compte se change en méchanceté et en jalousie, en rage destructrice, en malhonnête intellectuelle, et mène Hedda Gabler à sa perte. Parce que tous ces mauvais sentiments naissent d'un pouvoir créateur perverti et parce que nous sentons que la profondeur de cette malignité est le revers d'un haut potentiel d'accomplissement, brimé et en quelque sorte inversé, nous compatissons au sort d'Hedda Gabler et nous voyons vraiment en elle un personnage tragique. On serait tenté de penser qu'Ibsen, qui, comme tous les grands dramaturges a dû s'identifier complètement à ses héros, et qui doit, dans une certaine mesure, être aussi Hedda Gabler, a dû pouvoir imaginer ce que lui, avec toute sa soif farouche de liberté et tout son pouvoir créateur, aurait ressenti s'il était né femme et dans un pareil milieu de haute bourgeoisie. C'est comme si l'horreur à la pensée que toute cette potentialité se serait trouvée enfermée en lui, la rage d'un tel gâchis d'énergie positive, s'étaient répandues dans la souffrance, l'instabilité, la cruauté et la malfaisance d'Hedda Gabler. Beauté, intelligence et dons qui uniquement par frustration ne produisent que le mal, voilà un spectacle véritablement déchirant. Et c'est pourquoi *Hedda Gabler* est vraiment une pièce déchirante, tragique ; pourquoi Hedda elle-même, dans toute sa malfaisance, est une vraie héroïque tragique.

Comme construction dramatique, Hedda Gabler est un chef-d'oeuvre d'économie : six personnages principaux, trois hommes et trois femmes, complémentaires les uns des autres, et qui, par des contrastes subtils, concentrent et varient l'argument de la pièce. Si Tesman est un esprit pédant, stérile, Lövborg, lui, est fougueux et créateur. Si Hedda représente la femme aristocratique, d'un niveau supérieur, qui est esclave de son orgueil de classe, Théa Elvsted incarne son exacte contrepartie, socialement intellectuellement et physiquement d'un niveau inférieur, mais du fait même de ses désavantages, plus heureuse, plus adaptable, davantage capable de se faire une vie. Et Tante Julia, condamnée à une existence de totale abnégation dans laquelle elle perd toute individualité, fait subtilement ressortir à la fois Hedda et Théa, exactement comme Brack, l'épicurien cynique, met en valeur la bonté maladroite de Tesman et le manque de cynisme de Lövborg dans sa dissipation. Chacun des personnages masculins a également son équivalent féminin : Hedda et Lövborg sont tous les deux créateurs et moralement faibles ; Théa et Tesman, tous les deux doués de coeurs et dénués de dons créateurs ; Tante Julia et Brack représentent les deux pôles, masculin et féminin, du célibataire, l'un d'âge moyen, l'autre plus âgée, la vieille fille et le Don Juan vieillissant. C'est un microcosme qu'Ibsen met devant nos yeux, mais si subtilement nuancé et si délicatement dosé qu'il en devient une image du monde lui-même. *Hedda Gabler* est une profonde étude des caractères et une profonde analyse sociale, à peine moins pertinente aujourd'hui qu'elle l'était vers 1890, car même si les femmes ont conquis une sorte d'égalité sociale, beaucoup de débouchés leur sont encore fermés, dans le domaine de la création, et les conséquences néfastes de l'esprit de caste et de l'arrogance ne sont pas moins évidentes de nos jours que dans la Norvège d'Ibsen. La pièce est aussi un poème. Un personnage entre ou sort, une silhouette se tient sur le seuil d'une porte ouverte, un coup de feu éclate au milieu de ce qui semblait une scène idyllique, toutes ces choses peuvent contenir plus de sens poétique que bien des discours merveilleusement écrits. C'est en tant que suite d'images scéniques de cette sorte qu'une pièce comme *Hedda Gabler* doit aussi, et peut-être essentiellement, être jugée. Et là aussi, c'est l'image d'Hedda elle-même qui est le centre et le chef-d'oeuvre de la pièce. Hedda radieuse, Hedda fébrile et mécontente, Hedda brûlant le manuscrit, Hedda

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

mourant en beauté - un personnage inoubliable, qui s'impose de lui-même à n'importe quelle actrice qui prend ce rôle, l'un des personnages les plus véritablement immortels du théâtre mondial, une image d'une complexité et d'une profondeur infinies.

in *Au delà de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1970

“Le paradoxe incarné” (Régis Boyer, 1995)

C'est la première impression que l'on retire : le personnage, la personne de Hedda Gabler a littéralement fasciné Henrik Ibsen. On dira les circonstances anecdotiques qui ont pu présider à cette composition, encore que, comme on le sait, il faille toujours se montrer prudent vis-à-vis de ce genre d'"explications". Mais il paraît bien plus clair que l'écrivain vieillissant - il a la soixantaine maintenant - a cherché, en quelque sorte, à régler ses comptes avec la Femme qui, au demeurant, a toujours hanté son théâtre. Il n'est pas nécessaire de remonter à ses passions de jeunesse ou à ses amours conjugales : les drames où la Femme ne serait pas présente et où elle ne serait pas l'âme de l'intrigue ne se rencontrent simplement pas. Et ici, avec *Hedda Gabler*, on dira qu'il a voulu faire bonne mesure. Trop bonne : l'étrange comportement de la femme de Tesman et fille du Général Gabler n'a pas fini de déchaîner les analystes... A peu près tout en elle est faux ou contradictoire. Les très grandes actrices, qui ont rivalisé à incarner ce personnage (notamment la grande Eleonora Duse) ne s'y sont pas trompées, pas plus que d'éminents metteurs en scène comme Ingmar Bergman. Cette création admet toutes les variations imaginables, on ne saurait l'épuiser d'une formule, elle a l'irritant mystère et la polysémie de la vie même, elle qui ne fait que semer la mort autour d'elle et sur elle-même. Elle est le paradoxe incarné. Et c'est peut-être cela, la féminité... Or Ibsen était, je viens de le dire d'une autre façon, obsédé de la féminité qu'il ne comprenait pas parce qu'elle gênait ses belles théories kierkegaardianes. Et donc, en bon Scandinave et en fidèle observateur, j'imagine qu'il a dû vouloir, une bonne fois, se colleter à un problème pour lui irritant : mettons-la en scène, cette Femme inaccessible et inintelligible, et faisons-la vivre. Ne répondons pas que ce n'est pas la première fois et que Nora, par exemple, dans *Une Maison de poupée*, tient également le haut du pavé. Indépendamment de ses qualités propres, elle a une idée à défendre, elle vit pour affirmer les droits de la Personne humaine à sa pleine réalisation. Hedda aussi, dans un sens, mais de manière tellement plus vide et plus floue !

Et dangereuse ! Non, nous perdons notre temps à tenter d' "expliquer" cette étrange création - c'est ce que je vais faire, assurément, mais sans nourrir la moindre illusion : l'exégèse terminée, il restera une étonnante créature de chair et de sang qui, Dieu merci, aura échappé à toute caractérisation et continuera de vivre de façon aussi prodigieuse qu'énigmatique.

En d'autres termes : il me semble n'y avoir aucun doute que Hedda aura échappé à Ibsen, il a conçu cette enfant, n'importe si c'est sur des incitations possibles, il l'a lancée dans la vie, il lui a fourni une situation, un mari, une jolie villa, un passé, des pistolets... Mais il a tout de suite été dépassé par son enfant, il me paraît acquis qu'il voudrait bien se l'expliquer à lui-même autant qu'à nous. Et je tiens que c'est cela, le sceau de la véritable création - littéraire en l'occurrence, mais création tout court conviendrait aussi bien. On peut "expliquer" la plupart des grandes oeuvres du Norvégien, y compris une fatrasie comme *Peer Gynt* (où, du reste, vit l'une des devancières de Thea Elvsted, Solveig) mais allez donc proposer des antécédents à Hedda.

Régis Boyer
(extrait de son introduction
à sa traduction de *Hedda Gabler*,
Paris, Flammarion, coll. GF, 1995).



COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

Par François Regnault en 2000

A l'occasion de la publication d'Hedda Gabler en 2000, aux éditions théâtrales, François Regnault, le traducteur, s'est essayé à une analyse de l'hystérie chez Hedda.

L'hystérie dans l'espace et dans le temps

C'est un espace symboliste, car on peut sans trop de difficultés dire qu'il représente l'intemporalité, l'arrêt de la vie et l'inconscience.

C'est aussi à la fois un espace visible, invisible et sonore...

Elle Wajeman (à propos d'une pièce d'Ibsen)

Libérer Ibsen du carcan réaliste, naturaliste, muséal, sociologique, lui redonner la dimension intemporelle du rêve : fluidité de voiles enveloppant la scène. Apparitions, surgissements mystérieux, extrême précision des objets, des gestes. Il s'agit d'un théâtre expérimental sur les âmes. Il s'agit chaque fois de la bataille d'un individu avec le monde, comment s'y inscrire et que faire des démons intérieurs ? et si, de la petite mort, on faisait une grande mort !

À la différence d'Ellida, la Dame de la mer, Hedda est seule avec ses pulsions, ses fantasmes, et personne n'accompagne ses errements. Ellida, son mari l'aide à mettre en scène son fantasme - l'amour du marin criminel-, puis à le traverser.

Hedda est seule ; elle se confesse à un pervers, elle lui dit ses actes involontaires, ses compulsions de méchanceté ; elle aimerait réparer parfois, mais elle avance inexorablement vers son destin : le meurtre et le suicide.

Les contradictions d'Hedda : désir de pureté, d'absolu, et constantes préoccupations sexuelles.

Au début de la pièce, la journée commence. Septembre en Norvège, l'automne qui est un début d'hiver, les ombres s'allongent, le soleil d'automne envahit Hedda d'une horrible mélancolie. Puis une nuit démoniaque lui succède, puis une journée encore, enfin le soir, elle se tue. Une nuit sans sommeil pour les hommes comme pour les femmes. Hedda s'est métamorphosée en Bacchante au cours de la nuit : elle a dévoré et tué son enfant.

Je me souviens de *Cris et chuchotements* : Ingrid Thulin s'enfonce des fragments de verre cassé dans le vagin pour interdire à son mari de la pénétrer, ou bien pour se punir. Hedda pourrait faire la même chose. Il faut que la destruction du manuscrit (de l'enfant) atteigne la même violence.

[...]

Ibsen la caractérise par plusieurs traits - hystériques - qui ont non seulement cette particularité d'être à l'oeuvre dans la pièce, mais d'être relevés par elle-même - comme si elle se servait de la scène sans le savoir (sans savoir qu'elle joue sur une scène !) pour livrer ses secrets à quelque Autre, le public, mais seulement par bribes, de façon rare et intermittente. Car la plupart du temps, c'est elle qui mène l'enquête, non pas sur elle, mais sur les autres, c'est elle qui dispose de la liberté des autres et qui les place où elle veut dans cette disposition en deux pièces qu'Ibsen impose à l'espace de son drame : le salon de Tesman, et l'arrière-pièce, fermée par des rideaux ; dans l'arrière-pièce, le piano, objet d'un désir ancien, le secrétaire, cachette propice ; dans le salon, qui est devant nous : le poêle, abri fatal. Axe partant du public et allant vers le fond, auquel il faut ajouter l'axe qui le croise perpendiculairement, selon

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

une polarité cour-jardin, qui oppose l'entrée officielle, où la bonne vous introduit, et l'entrée par le jardin ("par-derrière"), que seuls quelques initiés empruntent.

Ces traits, hystériques, elle les présente successivement elle-même, dans un ordre sans doute choisi par elle, comme autant d'aveux sans recours, aux seuls hommes à qui elle puisse les faire : le conseiller Brack, Eilert Lövborg.

Le premier trait, à l'en croire, c'est le désir d'avoir en mains le destin d'un homme : "Pour une fois, dans ma vie, je veux avoir le destin d'un homme entre mes mains."

On sait que Lacan exprime cela sous la forme : l'hystérique cherche un maître pour le dominer. Hedda ne veut donc dominer d'homme que si elle le prend pour un maître. Aussi, dominer son mari ne l'intéresse-t-il pas. De toute façon, il lui est acquis, puisqu'elle l'a épousé moins parce qu'elle avait le sentiment qu'il pourrait devenir un jour quelqu'un -ce en quoi elle mesure, depuis leur voyage de noces, combien elle s'est trompée- que pour avoir la villa convoitée un soir, au retour du bal avec lui, et pouvoir y mener une vie mondaine. Ce qu'elle veut dominer, c'est de préférence un créateur. Ce en quoi elle est sans doute "démonique" (selon l'indication succincte donnée par Ibsen lui-même dans ses notes manuscrites), car elle se trouve ainsi placer sa divinité sur un piédestal, et rêve de le voir "couronné de pampres". Démonique pour le dionysiaque. Ce héros, s'il existait, serait alors digne du seul homme de sa vie, son père, le général, dont le portrait domine le salon, et dont Lövborg, qui l'aime, et le titre même de la pièce lui conservent à plaisir le nom : Gabler, Hedda Gabler.

Assister à la création, et, par là, être au-dessus des conventions sociales, mais ne jamais être dans la position de créer soi-même, - et d'ailleurs d'enfanter non plus - c'est l'oeuvre de l'autre qui est la cause de son désir, non la sienne.

Ce déni de création se monnaie dans d'autres traits, ou d'autres aspects, qui forment avec lui un réseau serré, autant de lignes au long desquelles circule l'insatisfait désir : la camaraderie homme-femme - la jouissance par procuration - le voyeurisme, avec la peur du scandale - la curiosité avec l'ennui.

La camaraderie homme-femme est sûrement un thème propre et cher à Ibsen. La liberté des femmes demande qu'elles ne soient pas vouées au mariage et à la reproduction : d'où, en quelques années, ces trois pièces qui donnent un éventail de diverses positions féminines et de solutions à l'exploitation des femmes : quitter son foyer (c'est l'issue de *Maison de poupée*) ; rêver de s'en aller avec le beau marin de son enfance, et lorsqu'on s'est aperçu que le capitaine revenu des mers lointaines est décevant, décider de revenir à son mari, mais en toute liberté (c'est le dénouement de *La Dame de la mer*, deux ans avant *Hedda Gabler*), être l'égal d'un créateur, et, à défaut de créer soi-même, être sa collaboratrice, sa camarade : c'est le rêve d'Hedda Gabler (et celui que Madame Elvsted, dans la même pièce, a, semble-t-il, réalisé).

[...]

Mais tout le drame d'Hedda vient de ce désir de faire accoucher l'autre en restant elle-même stérile. Aussi, le fait qu'elle soit enceinte, auquel font allusion tant de répliques inconsciemment égrillardes de Tesman, pieuses, de la tante, ou sérieuses, du conseiller Brack, va-t-il à l'encontre même de son désir, une horreur dont elle ne se délivre, à titre de bénéficiaire secondaire, que dans la mort. Qu'elle veuille elle-même écrire, cela ne nous est *jamais* dit, même si nous pouvons soupçonner que cela peut-être l'eût délivrée. Il faut donc que *l'envie* dont elle est atteinte à l'endroit de ce que peuvent les hommes -(version

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

indirecte du *Penisneid*, de l'envie du pénis selon Freud)- soit à tout moment repérable, vérifiable, dans sa structure, et dans la conduite de la pièce.

C'est cette envie qui s'exprime par la résignation à ne jouir que par procuration, comme on pourrait nommer ce trait, et sans doute à la façon des hommes : "Trouvez-vous si incompréhensible qu'une jeune fille, à condition que cela se passe en cachette... qu'elle veuille apercevoir un monde... un monde qu'elle n'aura jamais la permission de connaître ?"

Et on la retrouve sans cesse confrontée à cette curiosité pour ce qui se passe ailleurs, dans les soirées de débauches et dans les bordels, sachant qu'il lui sera à tout jamais interdit d'y assister. (Cela ne l'empêche pas de le demander au moins une fois, ne fût-ce que pour se le voir refuser par son mari.) Cette envie, il lui faut la renouveler sans cesse, et rester à la maison pour garder la place de voyeur, obtenir assez de renseignements de personnages eux-mêmes voyeurs, comme le conseiller Brack, pour imaginer les phallus derrière leurs voiles -sans y avoir accès.

D'où cet aspect de tragédie classique à la française, dans *Hedda Gabler*, d'abord par une observance assez stricte des trois unités. Le lieu : le salon des Tesman. La durée : d'un matin au soir du jour suivant, ce qui fait deux jours, mais séparés par une authentique nuit *blanche* (car, si on y réfléchit, personne n'aura dormi dans cette nuit fatale, sauf Hedda elle-même, s'il faut l'en croire : Tesman, Brack et Lövborg en vadrouille, tante Julie au chevet de tante Rina, Madame Elvsted insomniaque d'inquiétude). Et l'action, qu'on pourrait résumer ainsi : le jour où Hedda décida de se suicider.

Mais aussi par ces nombreuses *narrations* des événements auxquels nous ne pouvons assister, enchaînés que nous sommes avec Hedda, comme la *Femme assise* de Copi, et qui sont obtenues, non par des récits de bataille, mais par les réponses que donnent les visiteurs à celle qui tire à tous les vers du nez: le retour de Madame Elvsted en ville, la maladie et la mort de tante Rina, la publication du livre de Lövborg, la soirée entre hommes, le retour de Tesman, la débauche de Lövborg, la perte du manuscrit, l'enquête de Brack, la mort de Lövborg.

À quoi il faut ajouter ce que nous voyons, mais n'entendons pas : les scènes qui se jouent dans l'arrière-pièce : les hommes qui boivent avant d'aller dîner, puis Tesman et Madame Elvsted qui lisent les papiers de Lövborg mort ; et, à la fin, ce que nous entendons, mais ne voyons pas, le suicide d'Hedda, seul acte de la pièce.

Le désir insatisfait qui doute tant de sa propre féminité se manifeste dans plusieurs registres : être mère ou non, aider ou non un créateur, tenir le destin d'un homme entre ses mains ou non, travailler ou non avec un homme en camarade, mais ce désir la met toujours en tiers dans les rapports humains, et le triangle devient même un thème de conversation entre elle et Brack.

Si elle était une sainte, elle serait comme une Vierge qui reçoit les Annonciations et des Visitations, sans avoir à se déplacer. On remarquerait qu'à la place du Livre prophétique que la Vierge est censée lire lorsque l'Ange entre, il y a le livre de l'ami, cette Apocalypse des temps futurs qu'Hedda ne lit même pas, mais qu'elle feuillette à peine avant de le brûler.

La jouissance par procuration s'extériorise d'ailleurs sous la forme de cette peur du scandale à laquelle il est fait souvent allusion, et qui hante Hedda. Mais on devine bien que cette peur est moins le souci de respecter des conventions qu'elle déteste, que la crainte de voir tout à coup révéler aux yeux du monde un secret invouable, un traumatisme sexuel, quelque scène primitive : épisode monstrueux de cette reine des Amazones, ou crime inaugural fondateur d'une Norvège sinistre.

[...]

> COMMENTAIRES SUR HEDDA GABLER DEPUIS SA CRÉATION EN 1891

La pièce est sans doute une tragédie, comme *Antigone*. Ce qu'on appelle parfois drame, parce qu'il faut être moderne. Sauf qu'elle montre l'histoire d'une femme qui aurait voulu se sauver elle-même, mais à qui la société bourgeoise, mal faite, et ses contemporains, médiocres et insuffisants, ne le permirent pas. Mais comme la tragédie selon Lacan est cette espèce d'anamorphose, d'érection d'une figure admirable à partir d'un magma informe et indéchiffrable, ici irradie au-dessus de l'horreur petite-bourgeoise la figure immense de l'hystérique maléfique, malfaisante, maudite, qui renvoie le spectateur à sa limite éternelle : la tentation d'où il nous est possible de nous maudire ?

C'est la beauté de l'acte horrible qui devrait, si le vieux troll de Norvège a gagné, nous dispenser, nous, de cette horreur, et nous inviter silencieusement, au moment de jeter un dernier regard dans l'arrière-pièce où gît sur son sofa l'héroïne ensanglantée, à des actes moins horribles; et peut-être, si nous sommes inspirés, tout aussi beaux.

> HENRIK IBSEN EN QUELQUES DATES

- 1828 :** Le 20 mars, naissance de Henrik Johan Ibsen, fils de Knud Ibsen et de Marichen (Marken) Altenburg.
- 1835 :** La famille s'installe à Vensttp.
- 1843 :** Confirmation de Henrik Ibsen à l'automne.
- 1844 :** De janvier 1844, à avril 1850, apprenti pharmacien à Grimstad.
- 1850 :** Parution de *Catilina*. La création n'aura lieu que le 3 décembre 1881 au Nouveau Théâtre de Stockholm. Ibsen passe par Skien en allant à Christiania. Après trois mois de cours à la " fabrique d'étudiants " de Heltberg, il passe son baccalauréat en août 1850. *Le Tertre du guerrier (Kjæmpehøjen)*. Création au Théâtre de Christiania le 26 septembre 1850. La pièce sera remaniée en 1853 et publiée dans la gazette Bergenske Blade en 1854. Journaliste indépendant et enseignant à l'" école du dimanche " du mouvement thranite.
- 1851 :** De novembre 1851 jusqu'à l'été 1857, dramaturge au Théâtre Norvégien de Bergen.
- 1853 :** *La Nuit de la Saint-Jean (Sanctansnatten)*. Création le 2 janvier. Parution du texte dans *Ecrits posthumes* en 1909.
- 1855 :** *Dame Inger d'ostrcit (Fru Inger til Ostråt)*. Création au Théâtre Norvégien de Bergen le 2 janvier 1855. Parution du texte en 1857.
- 1856 :** *La Fête à Solhaug (Gildet på Solhaug)*. Création au Théâtre Norvégien de Bergen le 2 janvier 1856. Parution du texte en 1856. Fiançailles avec Suzannah DaaeThoresen au printemps.
- 1857 :** *Olaf Liljekrans*. Création au Théâtre Norvégien de Bergen le 2 janvier 1857. Parution du texte en allemand en 1898, en norvégien en 1902. En juillet de cette année, il est nommé directeur du Théâtre norvégien de la Mollergate, à Christiania.
- 1858 :** Mariage avec Suzannah Daae Thoresen, en juin. *Les Guerriers de Helgeland (Hærmændene på Helgeland)*. Création au Théâtre Norvégien de Christiania, le 24 novembre, et parution du texte la même année.
- 1859 :** Naissance de son fils unique, Sigurd, le 23 décembre.
- 1862 :** *La Comédie de l'amour (Kjærlighetens Komædie)*. Création au Théâtre de Christiania le 24 novembre. Parution la même année. Faillite du Théâtre norvégien de la Mollergate et fin de ses activités comme directeur. Randonnée dans la vallée du Gudbrandsdal et dans la région du Sogn et du More avec le soutien d'une bourse, pour collecter les traditions populaires pendant tout l'été.
- 1863 :** Parution des *Prétendants à la couronne (Kongsemnerne)*. Création au Théâtre de Christiania le 17 janvier 1864. Ibsen devient conseiller littéraire du Théâtre de Christiania.
- 1864 :** Ibsen quitte la Norvège en avril et va se fixer à Rome avec sa famille.
- 1866 :** Parution de *Brand*. La création, au Nouveau Théâtre de Stockholm, n'aura lieu que le 24 mars 1885 ; le quatrième acte a été représenté au Théâtre de Christiania le 26 juin 1867. Ibsen se voit accorder une allocation d'écrivain annuelle à vie.
- 1867 :** Parution de *Peer Gynt*. Création au Théâtre de Christiania le 24 février 1876.
- 1868 :** Ibsen s'installe à Dresde.
- 1869 :** Parution de *L' Union des jeunes (De Unges Forbund)*. Création au Théâtre de Christiania le 18 octobre. Visite à Stockholm pendant l'été. Désigné par le roi Charles XV comme l'un des deux participants de l'union suédo-norvégienne à l'ouverture du canal du Suez.
- 1871 :** Parution d'un volume de *Poésies (Digte)*.

> HENRIK IBSEN EN QUELQUES DATES

- 1873** : Parution d'*Empereur et Galiléen (Keiser og Galilceer)*. Création au Théâtre de la ville de Leipzig le 5 décembre 1896. La première norvégienne aura lieu au Théâtre National le 20 mars 1903.
- 1874** : Brève visite à Christiania.
- 1875** : Ibsen se fixe à Munich.
- 1877** : Parution des *Soutiens de la société (Samfundets Støtter)*. Création au Théâtre Royal de Copenhague le 18 novembre et première norvégienne au Théâtre Norvégien de Bergen le 30 novembre.
- 1878** : s'installe à nouveau à Rome, mais revient à Munich en 1879.
- 1879** : Parution d' *Une maison de poupée (Et Dukkehjem)*. Création au Théâtre Royal de Copenhague le 21 décembre. Première norvégienne le 20 janvier 1880.
- 1880** : Ibsen se fixe à nouveau à Rome.
- 1881** : Parution des *Revenants (Gengangere)*. Création à l'Aurora Turner Hall de Chicago le 20 mai 1882. Première norvégienne au théâtre de la *M011ergate* (par l'ensemble August Lindberg) le 17 octobre 1883.
- 1882** : Parution d'*Un ennemi du peuple (En Folkefiende)*. Création au Théâtre de Christiania le 13 janvier 1883.
- 1884** : Parution du *Canard sauvage (Vildanden)*. Création sur la Scène nationale de Bergen le 9 janvier 1885. Visite en Norvège en 1885, à Christiania, Trondheim, Molde et Bergen.
- 1885-1891** : Ibsen habite à Munich.
- 1886** : Parution de *Rosmersholm*. Création sur la Scène nationale de Bergen le 17 janvier 1887. Ibsen passe l'été dans le Jutland et se rend à Gbteborg, Stockholm et Copenhague en 1887.
- 1888** : Parution de *La Dame de la mer (Fruen fra Havet)*. Création au Théâtre de Christiania le 12 février 1889.
- 1890** : Parution de Hedda Gabler. Création au Théâtre de Christiania le 26 février 1891.
- 1891** : Voyage au Cap Nord en été. Ibsen s'installe à Victoria Terrasse, à Christiania, en septembre.
- 1892** : Parution du *Constructeur Solness (Byggmester Solness)*. Création au Théâtre Lessing de Berlin le 19 janvier 1893 et première norvégienne à Trondheim (par la compagnie William Pettersen), également en janvier 1893.
- 1894** : Parution du *Petit Eyolf (Lille Eyolf)*. Création au Théâtre allemand de Berlin le 12 janvier et au Théâtre de Christiania le 15 janvier 1895
- 1895** : Ibsen s'installe dans l'appartement de l'Arbiensgate, à Christiania, où il habitera jusqu'à sa mort.
- 1896** : Parution de *John Gabriel Borkman*. Créations simultanées au Théâtre suédois et au Théâtre finlandais de Helsingfors le 10 janvier, et première norvégienne à Drammen (par l'ensemble August Lindberg) le 19 janvier 1897.
- 1898** : Grandes festivités en son honneur à Christiania, Copenhague et Stockholm en mars-avril.
- 1899** : Parution de *Quand nous, morts, nous réveillerons (Når vi D0de va'gner)*. Création au Théâtre de la cour, à Stuttgart, le 26 janvier 1900. Première norvégienne au Théâtre National le 6 février 1900.
- 23 mai 1906** : Henrik Ibsen meurt à Christiania.

Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, éd. Esprit Ouvert, 2003

> LE DRAMATURGE HENRIK IBSEN

Quand Henrik Ibsen (1828-1906) publia en 1899 son dernier drame, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, il lui donna le nom d'épilogue dramatique. Et ce fut bien l'épilogue à son activité littéraire, car la maladie lui ôta les moyens de continuer à écrire. Pendant un demi-siècle, il avait consacré sa vie et son énergie à l'art dramatique, et était alors, sur le plan international, le plus grand et le plus influent auteur de son temps. Lui-même savait qu'il avait porté le nom de la Norvège bien au-delà des frontières de son pays.

Henrik Ibsen était aussi un très grand poète, et fit paraître en 1871 un recueil de poèmes. Cependant, c'est au drame qu'il consacra toute sa puissance créatrice. Durant de nombreuses et longues années, il se heurta à une opposition tenace ; mais il parvint à vaincre le conservatisme et les préjugés esthétiques du public et des critiques. Plus que tout autre, il a donné à l'art dramatique une puissance nouvelle en dotant le drame bourgeois européen d'une gravité dans l'éthique, d'une profondeur psychologique et d'une importance sociale que le théâtre n'avait plus possédées depuis Shakespeare. Ce faisant, Ibsen contribua à donner à l'art dramatique européen une vitalité et, sur le plan artistique, une qualité qui ne peuvent se comparer qu'avec ce que nous connaissons de la tragédie grecque antique.

C'est dans une telle perspective que l'oeuvre d'Ibsen doit être située dans l'histoire du théâtre. Son drame réaliste moderne est la continuation de la tradition européenne de la tragédie. Dans ses oeuvres, il dépeint la classe moyenne de son temps, des êtres qui, dans la vie de tous les jours, sont confrontés soudain à une crise qui va les bouleverser profondément. Par aveuglement et du fait de leurs actions passées, ils ont eux-mêmes provoqué cette crise, ce dont ils sont contraints de convenir en revivant rétrospectivement leur passé. Mais Ibsen a aussi créé un genre dramatique tout différent. Il avait, en fait, plus de vingt-cinq années d'activité littéraire derrière lui lorsqu'il publia son premier drame réaliste contemporain : *Les Soutiens de la société*.

Ibsen psychologue

Dans les oeuvres d'Ibsen vieillissant, nous rencontrons toute une série de personnages qui vivent ces mêmes conflits. Johan Gabriel Borkmann sacrifie son amour à son rêve de puissance et d'honneurs. Le constructeur Solness détruit la vie et le bonheur de ses proches afin d'apparaître comme un "artiste" qui a réussi dans son domaine. Quant à Hedda Gabler, elle intervient, sans aucune considération pour qui que ce soit, dans le destin des autres pour réaliser ses rêves de liberté et d'indépendance. Ces exemples d'êtres qui poursuivent leur but et en arrivent -malgré eux- à écraser les autres, sont tous tirés des oeuvres des dix dernières années de l'activité littéraire de l'auteur. Grâce à l'analyse psychologique, Ibsen met en évidence les forces négatives dans l'esprit de ses personnages (des "démons", des "trolls", comme il les appelle). La description de l'homme que l'on trouve dans les dernières pièces est terriblement complexe -et cela est un trait propre à toutes les oeuvres qui ont suivi le *Canard sauvage* (1884). Dans les quinze dernières années de sa création dramatique, Ibsen développe sa maîtrise dialectique et la forme qui lui est propre, mêlant tout à la fois réalisme, symbolisme et recherche psychologique. C'est cette période de son oeuvre qui a fait qu'il a été surnommé "le Freud du théâtre"- à juste titre ou non. Il n'en est pas moins vrai que Freud, et un certain nombre de psychologues avec lui, se sont appuyés sur les analyses de caractères d'Ibsen pour illustrer leurs propres thèses ou pour donner un fondement à leurs propres analyses. On connaît en particulier l'analyse qu'a faite Freud de Rebekka West, personna-

> LE DRAMATURGE HENRIK IBSEN

ge de *Rosmersholm* (1886), un cas qu'il a traité en 1916, en même temps que d'autres caractères semblables "qui s'enfoncent sous le poids du succès".

[...]

Cet intérêt pour Ibsen en tant que psychologue peut facilement faire de l'ombre à d'autres aspects de son oeuvre. Sa représentation de l'existence humaine entre dans une perspective intellectuelle et sociale bien définie. Et c'est en cela, précisément, que réside l'essence même de son art, en en faisant une oeuvre existentielle qui touche nombre d'aspects de l'existence. Au fond, cela vaut tout autant pour tout ce qu'il a écrit avant même de devenir, vers 1880, un auteur dramatique de renommée internationale.

"Une oeuvre désespérée"

L'oeuvre littéraire d'Ibsen représente en effet une longue et poétique réflexion sur le besoin de l'être humain de vivre d'une façon différente de celle dont il vit en réalité. C'est pourquoi le désespoir, la passion, le désir sous-tendent toute son oeuvre. "Une oeuvre désespérée" a dit Benedetto Croce à propos de ces êtres qui vivent dans une constante attente, et que consume le désir de quelque chose d'autre que ce que la vie leur offre.

C'est précisément la distance entre ce qu'ils désirent et ce qu'il leur est possible d'obtenir qui provoque, dans leur vie, le tragique, mais aussi dans de nombreux cas, le comique. Ibsen lui-même estimait que c'était justement dans l'antagonisme entre le vouloir et le possible que son oeuvre avait ses racines fondamentales. Lorsqu'il évoquait -c'était en 1875- les vingt-cinq premières années de son activité littéraire, il affirmait que la majeure partie de ce qu'il avait écrit avait trait à cette "opposition entre les aspirations et les moyens, entre le vouloir et le pouvoir". Dans ce rapport conflictuel, il pensait voir "tout ensemble la tragédie et la comédie de l'individu et de la société". Une dizaine d'années plus tard, il créera ce tandem tragi-comique du pasteur Rosmer et de son minable maître d'école Ulrik Brendel. Ces deux êtres qui se renvoient mutuellement leur image finiront tous deux par ne plus voir, devant le gouffre, que l'absolue solitude et la vanité de la vie.

Dans les douze pièces contemporaines d'Ibsen, celles qui vont des *Soutiens de la Société* (1877) à *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1899), nous sommes chaque fois introduits dans le même milieu social. Les conditions de vie de ses personnages sont celles, solides et bien établies, de la société bourgeoise. Mais malgré cela, ils vivent dans un monde menacé et menaçant. Car il se révèle que c'est un monde qui bouge, que les valeurs de jadis et la façon de voir les choses qui était celle d'autrefois, ne sont plus stables. Le mouvement ébranle l'existence des individus et menace l'ordre social existant. C'est alors que nous nous rendons compte que ce processus prend un caractère psychologique, intellectuel et social. Mais ce qui provoque l'ébranlement, c'est le besoin de changement, qui surgit dans la conscience individuelle.

"Les conflits humains"

C'est Ibsen lui-même qui a donné la meilleure définition de son approche de l'art dramatique. C'était dans une revue de théâtre, en 1857 :

"Ce n'est pas le combat conscient des idées qui s'étale devant nous, cela ne se passe jamais ainsi dans la réalité. Ce que nous voyons, ce sont les conflits humains, et au plus profond, entremêlés à eux, il y a des idées en lutte -- elles sont mises en déroute ou sortent victorieuses."

Cela tient sans doute à quelque chose de fondamental qui est l'exigence qu'Ibsen avait imposée à son oeuvre : elle devait unir sous la forme la plus conforme possible à la réalité les éléments idéologiques, psychologiques et sociaux. Et c'est précisément la synthèse de ces trois éléments organiques qui constitue l'essence même du drame ibsénien. A vrai dire, il ne parviendra à cette synthèse que dans un petit nombre de ses pièces, comme dans *Les Revenants*, *Le Canard sauvage* et *Hedda Gabler*. Il est d'ailleurs intéressant qu'il ait lui-même considéré, de préférence à toutes les autres, *Empereur et Galiléen* (1873) comme son oeuvre majeure. Ceci pourrait indiquer qu'il attachait de l'importance à l'idéologie non comme une évidence, mais comme un conflit entre des conceptions opposées de la vie. Ibsen estimait qu'il avait créé une description extérieurement "réaliste" du conflit interne de Julien l'Apostat. Mais la vérité est, malgré tout, que le personnage de Julien est essentiellement marqué par les idées personnelles de l'auteur, par ce qu'il appelait sa "philosophie positive de la vie". En tant qu'auteur dramatique, Ibsen n'a atteint le succès qu'à partir du moment où il a adopté une autre démarche, celle qu'il décrit dans "Hedda Gabler" (1890) :

"L'important pour moi a été de décrire des hommes, des caractères d'hommes, des destinées d'hommes, à partir de certaines observations et données sociales".

Après *Empereur et Galiléen*, plusieurs années furent nécessaires pour qu'Ibsen s'engage dans cette direction. Cinq ans après cette grande pièce historique à thèse paraissait *Les Soutiens de la société*, oeuvre qui marque les débuts de la renommée d'Ibsen dramaturge.

La percée internationale d'Ibsen

Par la grâce d'Ibsen, Nora Helmer faisait en 1879 son apparition et allait revendiquer pour une femme le droit à la liberté de s'épanouir en un être adulte, indépendant et responsable. L'écrivain avait la cinquantaine et commençait à être connu hors des pays nordiques. *Les Soutiens de la société*, sans doute, lui avait déjà ouvert les frontières allemandes, mais c'est *Maison de poupée* et *Les Revenants* (1881) qui, dans la décennie 80, allaient le porter à l'avant-garde du théâtre européen. *Maison de poupée* montre une intrigue qu'il allait reprendre dans nombre d'oeuvres de cette période où il traitait "du réalisme critique" : l'individu qui s'oppose au plus grand nombre, à l'étouffante autorité de la société. Ainsi s'exprime Nora : "Il me faut découvrir qui a raison, de la société ou de moi".

Comme on l'a déjà noté, c'est quand l'individu se libère intellectuellement de l'ordre établi que naissent les conflits. Pendant une brève période, autour de 1880, il semble qu'Ibsen ait eu une vue relativement optimiste de l'individu qui, selon lui, était en mesure de parvenir à ses fins indépendamment des autres.

> LE DRAMATURGE HENRIK IBSEN

Nora donne l'impression d'avoir une chance réelle dans un avenir malgré tout incertain. Sans doute Ibsen pourrait-il être accusé d'avoir seulement effleuré les problèmes auxquels une femme divorcée et sans fortune allait être confrontée dans la société de son temps. Mais c'est le problème moral qui intéressait Ibsen et non les problèmes pratiques et économiques.

Un singulier succès

En dépit de tout ce que les projets de Nora ont de vague, nombreuses sont les femmes qui se sont identifiées à elle dans leur combat pour la libération et l'égalité de la femme. En ce sens, elle est probablement la plus "internationale" des personnages d'Ibsen. Et pourtant, le succès de cette pièce fut stupéfiant. Le public bourgeois salua avec enthousiasme une femme qui abandonnait mari et enfants, et par là, rompait avec l'institution qui constitue le fondement même de la bourgeoisie : la Famille !

Cela semble indiquer que là est la raison véritable du succès international d'Ibsen. Il exposait sur la scène les déchirements profonds, les problèmes douloureux qui se posaient à une famille bourgeoise. En surface, un foyer bourgeois pouvait donner l'impression d'une réussite sociale et par là même apparaître comme l'image d'une société saine et solide. Mais Ibsen met en scène les conflits sous-jacents en ouvrant justement les portes dérobées des appartements privés. Il met en évidence ce qui se cache derrière les belles façades: la duplicité, le manque de liberté, les trahisons, les tromperies. Et l'incertitude constante. C'étaient là des aspects de la vie bourgeoise dont on ne devait surtout pas parler en public, comme le dit le pasteur Manders qui souhaiterait que Madame Alving taise ses incertitudes et tout ce qui pourrait constituer une menace pour la maison Rosenvold (*Les Revenants*). De la même manière, les autorités sociales, dans *Rosmersholm*, font pression sur Rosmer pour le persuader de ne pas révéler que lui, le prêtre, a perdu la foi.

Pour sa part, Ibsen ne se taisait pas et son théâtre en est venu à mettre en lumière, en évidence, les faits de la société de son temps. Il portait le trouble dans les familles en leur rappelant qu'ils étaient parvenus au faite de la puissance sociale en imposant silence à des idéaux tout à fait différents de ceux que constituent l'ordre, la tranquillité et la stabilité. La bourgeoisie elle-même avait trahi ses idéaux de "liberté, d'égalité et de fraternité" -en particulier après la révolution de 1848 où elle s'était fait le défenseur de l'ordre établi. Mais, on le sait, il existait aussi au sein de la bourgeoisie une opposition libérale- à laquelle Ibsen se rattachait dans ses premiers drames contemporains. C'était ce mouvement en faveur de la liberté, du progrès, qu'il considérait être la véritable "pensée européenne". Avant 1870, il avait déjà écrit au critique danois Georg Brandes qu'il était impératif de revenir aux idées de la grande révolution française: liberté, égalité, fraternité. Des idées qui, affirmait-il, auraient eu maintenant un autre sens, en accord avec son temps. Et en 1875, il écrit encore à Georg Brandes:

"Pourquoi êtes-vous -et nous autres aussi qui nous tenons sur un plan européen- si isolé dans votre pays?"

[...]

C'est dans les années 1870 qu'Ibsen commença à adopter une attitude "européenne". Mais bien que vivant à l'étranger, il continua, en toute logique, à choisir un milieu norvégien comme cadre de ses pièces contemporaines. En général, nous nous retrouvons dans un de ces petits villages côtiers, un de ces

> LE DRAMATURGE HENRIK IBSEN

villages qu'Ibsen connaissait si bien pour avoir passé son enfance à Skien et sa jeunesse à Grimstad. Cet arrière-plan a donné à Ibsen l'acuité du regard pour tout ce qui avait trait aux conflits sociaux ou idéologiques. Dans ces microcosmes que sont les petites villes typiques de la côte, les structures et les oppositions sociales sont beaucoup plus perceptibles que dans les localités plus importantes. C'était dans ce cadre mesquin qu'Ibsen avait vécu ses premières expériences douloureuses. Il avait vu comment les conventions, la tradition et les règles établies pouvaient exercer un contrôle négatif sur l'individu et faire naître l'angoisse et la peur et non la joie et l'épanouissement. C'est le milieu des *Revenants*, celui dont Madame Alving fait la douloureuse expérience. Celui qui fait, dit-elle, que les gens "ont peur de la lumière".

[...]

L'auteur, Bjørn Hemmer, est professeur à l'Université d'Oslo.

> IBSEN CENT ANS APRÈS

Lorsque l'on veut, une bonne centaine d'années après coup, soutenir qu'Ibsen est toujours "notre contemporain", on s'expose à l'objection selon laquelle le monde a considérablement changé depuis son époque. Conditions sociales, opinions, idées, valeurs et comportements ne sont plus les mêmes. Cela ne signifie-t-il pas, alors, que la seule chose qui conserve quelque pertinence pour notre temps, ce soit le psychologue Ibsen ? Car il n'y a que dans la psyché humaine que nous trouvons l'universellement valable, soutiendront certains. La question demeure tout de même de savoir si notre temps nous a vraiment éloignés du monde bourgeois d'Ibsen. Quelle est l'attitude de notre époque vis-à-vis de la double morale et de la façade bourgeoise ? Et comment réagissons-nous envers les changements profonds en matière de conception de la vie, de valeurs et de comportements ? Le conflit qu'Ibsen ne cesse de dépeindre, la lutte entre tradition et nouveauté, entre l'ancienne conviction pleine d'assurance et une nouvelle doctrine, nous pouvons aujourd'hui même en mesurer toute l'acuité. D'aucuns veulent toujours défendre, du bec et des ongles, l'ancien, l'ordre établi et même joindre le geste à la parole si nécessaire. D'un autre côté, l'impuissance de *L'ennemi du peuple*, le docteur Stockmann, ne trouve-t-elle pas un écho terriblement actuel dans notre propre impuissance face à la tyrannie de la bureaucratie moderne ?

Comme dramaturge, Ibsen dépeint un monde en constant mouvement, soumis aux lois de l'évolution et du changement, avec les conséquences que cela entraîne pour la vie de l'individu et pour la collectivité. Il est convaincu que le processus de renouvellement est historiquement nécessaire, mais il voit également ses dangers et le difficile jeu de balance entre ordre et chaos, entre liberté (ou libération) responsable et liberté sans responsabilité (*Rosmersholm* et *La Dame de la mer*). Idéologiquement, Ibsen était profondément marqué par l'individualisme du libéralisme. Mais au fur et à mesure qu'il découvrait diverses conséquences de cet individualisme, il adopta une position profondément ambivalente à son égard. Il s'agissait de l'effet du libéralisme économique sur la vie officielle, où les impératifs du capital et de la morale en venaient à diverger de façon tacite et permanente. Et de façon plus générale, il s'agissait des conséquences d'une vision libérale de la vie sur la morale de l'action (*Les Soutiens de la Société*, *Rosmersholm*, *John Gabriel Borkman*).

Quand Ibsen prétend que la liberté est, pour lui, "la condition suprême et première de la vie", il est dans l'esprit du libéralisme. Mais décider de ce que "liberté" signifie en l'occurrence peut être hautement problématique. Le contenu qu'il confère à ce mot n'est pas clairement défini : la liberté à partir de quoi et la liberté pour quoi ? Sans aucun doute, sa dramaturgie braque les feux du projecteur sur le fait qu'une existence réellement signifiante peut avoir comme conséquence la liberté pour l'être humain de choisir sa vie. En même temps, Ibsen montre que la liberté de choix individuelle implique une problématique éthique fondamentale : la réalisation de soi-même ne se passe pas en dehors d'une communauté humaine, mais en dedans. Il est peut-être nécessaire que Nora défende son choix comme elle le fait - en partant de son époque, de sa situation. Dans la phase de sa vie qu'elle entame lorsque le portail se referme derrière elle, il lui sera permis d'essayer d'être elle-même en s'instruisant dans la solitude. Elle obtient d'Ibsen, littéralement, une sorte d'approbation quand elle décide de se suffire à elle-même - pour pouvoir, un jour peut-être, devenir quelqu'un pour autrui. Mais Ibsen abandonna très rapidement une conception si simple du problème de la réalisation de soi. Et la question à laquelle il revient constamment par la suite concerne le rapport dialectique entre la réalisation de soi et la relation à autrui, entre l'individu et la communauté, la liberté et le devoir. On peut soutenir qu'aujourd'hui même, ce type de pro-

blème reste d'une actualité agressive. La manière capitaliste dont John Gabriel Borkman légitime son activité en 1896 ne nous semble pas davantage frappée d'obsolescence quand, aveugle à son propre égoïsme, il prétend que son rôle de puissant chef d'industrie relève d'une action désintéressée : "Tout ce que terre, montagne, forêt et mer contenaient de richesse -c'est cela que je voulais me soumettre, m'en faire moi-même le souverain et, par là, créer du bien-être pour les autres, pour des milliers d'autres..." Lui-même ne voit aucune opposition entre les deux objectifs affichés. Dans la réalité concrète, l'affaire se présente sous une tout autre lumière.

Liberté, vérité, vide

À l'évidence, Ibsen avait conscience que la notion de liberté ne peut jamais prendre un contenu fixe. Il en allait de même de ce qu'il entendait par "vérité". En dépit du caractère mal assuré de ces termes magnifiques, Ibsen s'en servit constamment lorsqu'il hissait le drapeau de l'idéalisme dans ses compositions. Sur le plan individuel, il défendait ardemment le droit et la liberté de l'individu à "se réaliser soi-même", à "être soi-même". Peu de ses personnages y réussissent. De manières différentes, ils luttent tous avec le sentiment subreptice de ne plus être maître chez soi. Pour le bourgeois, c'est la menace constante d'un ébranlement de l'ordre et de la stabilité -pour l'être humain, c'est, en règle générale, une bien plus grande tragédie. Lorsqu'un être humain se rend compte qu'il n'a pas été lui-même, qu'il ne s'est pas réalisé comme être humain à proprement parler, il se trouve alors, comme le Roi Lear, à la limite du néant et du vide et il demande, dans un très sombre désespoir : "Is man no more than this ?" ("L'homme n'est-il pas plus que cela?")- C'est à un aveu similaire que parvient Peer Gynt quand, tirant le bilan de la vie qu'il a menée, il considère qu'il a fait spirituellement faillite. "Dire qu'une âme peut retourner au néant dans cette grisaille brumeuse, si indiciblement pauvre", soupire-t-il. Il accepte pour épitaphe : "Ci-gît personne". Cette terrible expérience de n'être "personne" frappe également Nora. Quelque différentes que soient leurs conditions, il leur faut à tous deux reconnaître que c'est une trahison que de ne pas prendre la responsabilité de son propre "moi", de sa propre vie.

C'est cela, l'angoisse épouvantable dont sont frappés les personnages d'Ibsen. L'être humain isolé fait l'aveu de sa propre insignifiance et du vide insoutenable de l'existence, mais il ne s'y résigne pas. Vivre, pour les personnages centraux d'Ibsen, c'est ne pas se résigner. Si la résignation est le seul choix possible, ils préfèrent la mort à une vie aussi minable. Une terrible inquiétude couve sous la surface des textes d'Ibsen, aux endroits où Ingmar Bergman pensait apercevoir l'écrivain en personne. Les propos que l'Ibsen vieillissant tenait dans ses lettres et dans l'épilogue de l'oeuvre de sa vie, Quand, morts, nous nous réveillerons (1899), indiquent que cette inquiétude se faisait de plus en plus vive. Mais en fait, sous les traits de l'angoisse, elle se trouve dans toutes les parties de son oeuvre. Parce qu'il est trop tard, parce que la vie est gâchée. Rubek a, dans son chef-d'oeuvre artistique, conçu une figure qui le représente lui-même. Il l'appelle, comme en écho à une amère connaissance de soi, "Regret d'une vie ratée". Pendant un demi-siècle, Ibsen lui-même avait travaillé pour donner forme artistique à des personnages correspondants.

Bjorn HEMMER Traduit du norvégien par Régis Boyer
in Revue Europe, *Ibsen*, 1999

Ibsen et les femmes

Des femmes, des femmes, des femmes

[...]

L'été et l'automne 1889 arrivèrent et laissèrent se glisser un élément assez dramatique dans sa vie privée. A vrai dire, cet épisode ne fut connu qu'après sa mort, lorsque, à la stupéfaction générale, Georg Brande publia une série de lettres de la main d'Ibsen dont personne ni soupçonnait l'existence. Depuis, ces lettres ont été sujettes à de vives discussions. Le déroulement purement extérieur des événements est simple et clair. Henrik et Suzannah Ibsen avaient décidé d'aller en vacance à Gossensass, où ils passeraient une partie de l'été et de l'automne comme ils le faisaient depuis plusieurs années. La petite station thermale voulait honorer son hôte habituel devenu célèbre dans le monde entier en baptisant une place d'après lui : "Ibsenplatz"

La cérémonie solennelle eut lieu le 21 juillet. Cette place de la petite ville des Alpes était située à une telle hauteur que l'écrivain âgé de soixante et un ans, eut des difficultés à gravir la pente raide. Mais il reçut les honneurs avec une grande dignité. Le lendemain Ibsen fit la connaissance d'une jeune femme, assise toute seule sur un banc, dans le parc de l'hôtel, et qui était en train de lire. Il l'avait remarquée pendant la cérémonie. La jeune femme, ou plutôt la jeune fille, qui avait dix-huit ans, appartenait à la société viennoise. Elle était d'un tempérament romantique, avait des yeux rêveurs et s'appelait Emilie Bardach.

Le fait qu'Ibsen s'intéressât aux jeunes filles, dans sa vie privée comme dans sa vie professionnelle, n'avait rien de neuf. Bien au contraire. Et cela pour plusieurs raisons. D'abord, tout homme ayant acquis une célébrité internationale -et c'était le cas d'Ibsen à cette époque- est un véritable objet d'admiration, surtout pour les jeunes filles. Si, en plus, il s'est fait un nom en tant que défenseur chevaleresque des *femmes* dans la littérature, l'admiration ne fait qu'augmenter. Mais, en outre, il ne fait aucun doute qu'il s'efforçait systématiquement d'étudier la jeunesse parce qu'il voulait savoir si la position de la jeune femme au sein de milieux divers était telle qu'il la peignait dans ses drames. Par conséquent, lorsque Suzannah lui reprochait de se faire courtiser par les jeunes femmes, il répondait que cela l'intéressait de les étudier.

Il est en outre tout à fait logique de supposer qu'il n'était pas seulement sensible à l'admiration en général, mais que cela lui plaisait tout simplement d'être adoré des femmes. Certes, à cette époque, soixante et un ans était un âge encore plus avancé que maintenant, mais Ibsen n'est pas le seul homme à avoir conservé une telle faiblesse jusque dans sa vieillesse. L'année précédente, dans le Jutland, il avait flirté avec quelques jeunes filles d'une manière si peu dissimulée qu'aujourd'hui encore, plusieurs familles sont divisées sur la question de savoir laquelle, parmi deux d'entre elles, a laissé des traces dans le patrimoine dramatique mondial parce que Ibsen aurait laissé entendre à l'une d'elles qu'il voulait s'inspirer d'elle dans son oeuvre. Toutes deux ont alors prétendu avoir servi de modèle à ses deux portraits de Hilde.

Mais son aventure avec Emilie Bardach fut plus sérieuse. Emilie Bardach était donc d'un caractère romantique. Elle était à Gossensass avec sa mère et, pendant que celle-ci et Suzannah parlaient de leurs problèmes, Henrik et Emilie se retiraient à l'écart, dans des niches et sur des bancs. Une fois même, ils

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

se retrouvèrent seuls dans la chambre de la jeune fille et parlèrent de leurs problèmes. Emilie était définitivement tombée amoureuse et elle passa le reste de son existence à cultiver le souvenir d'Ibsen pour entrer dans la légende. Elle garda ses lettres comme des bijoux et, à peine fut-il enterré qu'elle les remit à Georg Brandes pour qu'il les publie - elle avait alors seulement trente-cinq ans. De cette façon, elle s'est assurée l'immortalité, du moins parmi les spécialistes d'Ibsen, qui n'en firent jamais de se quereller sur son rôle dans la vie et l'oeuvre de l'écrivain.

Le côté dramatique de la situation est renforcé par le fait que cette romance ne fut pas seulement observée de relativement près par Suzannah, mais aussi par une autre femme qui vénérât Ibsen, Helene Raff, peintre de vingt-quatre ans, plus intellectuelle et donc plus réaliste dans sa façon de l'aimer de loin. Elle aussi tenait son journal et elle était terriblement jalouse d'Emilie. Nul ne sait ce qui s'est passé exactement. Ils ne sont apparemment pas allés "jusqu'au bout", peut-être pour plusieurs raisons, d'un côté comme de l'autre. Et "un incendie dans une vieille maison" est dangereux. En effet, il lui écrivit un certain nombre de lettres par la suite, douze en tout, dont les premières, en tout cas, portent indubitablement la marque d'un homme amoureux. Avec un mélange unique en son genre de cette réserve dont il faisait preuve habituellement dans sa correspondance et de passion romantique, il rêva, tout simplement -assis à son bureau-, de rompre avec sa vieille Suzannah percluse de rhumatismes et de s'en aller par le monde avec cette jeune femme qui l'aime d'un amour sans bornes.

[...]

Un an seulement après cette histoire, il parla d'elle en termes assez peu flatteurs à son jeune ami Julius Elias, avec lequel il assistait à la première de *Hedda Gabler*, à Berlin, en février 1891. Il dit, paraît-il, à Elias, qu'elle ne cherchait absolument pas à épouser un jour un jeune homme bien et qu'elle ne se marierait certainement jamais. Ce qui l'intéressait, c'était de prendre leurs maris aux autres femmes, ou, du moins, d'attirer le mari pour l'éloigner de sa femme. Elle s'était comportée comme une petite *Zerstöterin* ("destructrice") démoniaque, souvent elle lui avait fait penser à un petit fauve qui, après tant d'autres, aurait jeté son dévolu sur *lui*. Il l'avait étudiée avec beaucoup d'attention...

La publication de ces lettres par Georg Brandes, en Allemagne, après la mort d'Ibsen, fit grand bruit dans toute l'Europe. Parmi ceux qui en prirent ombrage se trouvaient, bien sûr, Mme Ibsen, mais aussi Julius Elias, qui avait travaillé pendant des années à faire connaître Ibsen et était en train de mettre de l'ordre dans ses papiers posthumes avec l'aide de Suzannah. Elias et Mme Ibsen minimisèrent l'importance de cette histoire, mais Georg Brandes était sans doute d'avis qu'il était vivifiant de trouver une fissure dans le masque même de ce sphinx.

Dans quelle mesure retrouve-t-on des traces d'Emilie dans la pièce à laquelle Ibsen était en train de travailler lorsqu'il la rencontra, et qui fut achevée l'année suivante ? Laissons les spécialistes débattre de cette question. Car Hedda Gabler est une nature très complexe, composée de traits empruntés à de nombreuses personnes différentes, et si le plaisir qu'elle trouve à jouer avec le feu et à prendre leur mari aux autres femmes est inspiré d'Emilie Bardach, sa peur panique du scandale n'a rien à voir, en tout cas, avec l'indiscrétion de celle-ci.

Pendant plus de dix ans, Ibsen avait presque exclusivement consacré sa vocation d'écrivain à l'étude de la psychologie féminine -seul *Le Canard sauvage* sort un peu du cadre de tous ces drames ayant pour sujet principal l'étude de différents personnages féminins en relation avec leur milieu et où les hommes, eux, sont plus conventionnels. Ibsen a mis au monde une belle série de femmes, de Nora et Helene Alving à Ellida, en passant par Rebekka West, et toutes sont vues avec une telle lucidité et une telle per-

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

spicacité psychologique qu'elles ont continué à vivre même là où les conditions extérieures ont en partie changé. Mais elles ont encore un autre point commun : elles sont optimistes par nature, débordent de tempérament et d'énergie, et elles disposent de toutes les possibilités permettant une vie sexuelle normale dans d'autres circonstances.

Si Nora s'évade, ce n'est pas parce que sa vie érotique comporte des anomalies. Si Helene Alving s'est détournée avec dégoût de son libertin de mari, c'est tout à fait normal. Rebekka West éprouve des besoins érotiques sérieux, conscients et avoués. Mais Ellida Wangel, elle aussi, a de fortes chances de mener une vie conjugale heureuse, une fois libérée de son blocage névrotique.

Il est donc tout à fait logique qu'un personnage de femme porteuse d'un signe contraire, un signe négatif dans sa vie sexuelle, ait fait l'objet de la prochaine étude d'Ibsen. Il n'avait certes pas besoin de recourir à Emilie Bardach pour trouver quels traits lui donner. Ce "type" de personnage existe, dans ses traits fondamentaux, depuis l'Antiquité et n'a pas encore disparu, la meilleure façon de s'en rendre compte étant peut-être d'établir des statistiques sur les représentations de pièces d'Ibsen depuis la Seconde Guerre mondiale. *Hedda Gabler* est l'une des pièces les plus jouées. Nous touchons peut-être à des vérités sociologiques insondables si nous ajoutons que c'est tout particulièrement dans le monde anglophone qu'elle a régulièrement ses plus grands succès.

Ibsen n'avait pas besoin d'aller chercher son personnage de Hedda "au bord de la mer sans limite" ou dans une lointaine Norvège du Nord. Il n'avait pas besoin non plus de faire d'elle une femme qui s'est mariée dans un milieu "un peu plus élevé" pour obéir aux conventions de l'époque. Bien au contraire. Ce qu'il lui fallait, c'était la fille du général, comme il le dit dans une lettre au comte Moritz Prozor, qui lui a frayé la voie en France : "Le titre de la pièce est: *Hedda Gabler*. J'ai voulu indiquer par là qu'en tant que personnalité, elle doit plus être vue comme la fille de son père que comme l'épouse de son mari."

Hedda Gabler est plus intelligente que les protagonistes féminins qui la précèdent, en tout cas plus intellectuelle, et elle donne des explications bien plus différenciées sur sa propre nature que ne le font les autres, même si le diagnostic repose souvent sur un leurre. Sa principale caractéristique est la lâcheté, et Koht a certainement raison lorsqu'il souligne qu'Ibsen n'avait pas besoin d'aller chercher très loin et que s'il voulait éclairer la psychologie de la lâcheté, il lui suffisait de s'observer lui-même. La lâcheté avait été une protection nécessaire dont il avait couvert sa vulnérabilité, mais, en même temps, il ressentait ce besoin de se fondre avec le terrain comme une humiliation, aussi avait-il percé à jour avec plus de profondeur que nul autre tant sa propre lâcheté que celle des autres.

Mais la lâcheté de Hedda est liée à une foule d'autres aspects négatifs de sa mentalité, ou les a même suscités : la curiosité combinée à la méchanceté, le plaisir de provoquer le malheur sans en avoir l'air. Et elle a compensé par l'arrogance le mépris d'elle-même qu'elle ne voulait pas s'avouer. Face aux hommes, elle oscille entre la peur qu'ils ne l'approchent de trop près et ne voient clair en elle et le dédain qu'ils lui inspirent, tant ils sont faciles à duper. Dans une critique, j'ai eu une fois le malheur de lui apposer l'étiquette "frigide", ce qu'elle est certainement, mais on simplifie par trop en croyant avoir tout dit avec une formule aussi schématique, et il faudrait au moins ajouter sur cette étiquette une inscription en grosses lettres rouges: *Attention ! Danger, matière explosive.*

Pour rendre ce type de personnage tout à fait compréhensible, la femme qui choisit de se développer indirectement à travers les intrigues et les machinations, Ibsen a placé à ses côtés un homme qui devient de plus en plus candide, qui perd de plus en plus le contact avec la réalité au fur et à mesure que la pièce s'élabore, un personnage d'une naïveté touchante, une proie facile.

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

La peur qu'éprouve Hedda face à la vie devient panique lorsqu'elle découvre que le contact passager qu'elle a eu avec cette vie l'a rendue enceinte, et que la conséquence de tout cela est qu'elle *devra* bientôt affronter la réalité et ne plus se contenter de jouir de ses succès, en tant que fille de général, ni d'écouter avec curiosité les confidences de soupirants un peu frivoles qui peuvent lui parler d'un monde où se passent des choses horribles. L'intrigue est tramée avec une maîtrise encore jamais atteinte auparavant dans l'oeuvre d'Ibsen. Son art de représenter avec clarté des processus complexes est génial. Presque toute l'action se passe effectivement en dehors de la scène, même le prélude au suicide, la mélodie jouée au piano et le coup de pistolet ont été placés hors du champ de vision des spectateurs, dans la version définitive.

[...]

Hedda finit victime de ses propres intrigues. L'instrument de sa perte est le juge Brack, qui en découvre assez sur elle pour se procurer des moyens de pression et l'avoir en son pouvoir. Quant à Eilert Lövborg, le personnage fantasque habituel qui arrive de l'extérieur et qui pénètre dans un milieu fermé, l'homme dont Ibsen a toujours besoin pour éclairer la perspective, il est plus qu'un demi-frère d'Ulrik Brendel. Qu'il ait des rêves de grandeur risquant de compromettre la nomination au poste de professeur de Jörgen Tesman est une pure invention d'Ibsen. Mais ce personnage, noyé dans l'alcoolisme, est tiré de la vie quotidienne d'Ibsen à l'époque où il écrivait la pièce. Il s'agit du Danois Julius Hoffory, qui était professeur de littérature nordique à Berlin et qui avait largement contribué à faire connaître Ibsen. Pendant ces années-là, il était précisément à nouveau en difficulté et, quelques années plus tard, il sombra irrémédiablement dans la folie.

A part cela, notons en passant que, parmi les innombrables personnes qui sont censées avoir servi de modèle aux différents rôles, Ibsen lui-même, dans un mélange de plaisanterie et de sérieux, a présenté Julius Elias comme modèle de Jorgen Tesman.

Il n'y eut pas de vacances animées à Gossensass, au Tyrol, durant l'été 1890. Ibsen resta à Munich pour travailler. La pièce qu'il était en train d'écrire était une innovation tant sur le plan psychologique que sur le plan littéraire, et Mlle Raff, la jeune peintre qui avait repris le rôle d'Emilie Bardach en tant qu'amie de l'écrivain -mais à un niveau purement filial- put témoigner de nombreuses conversations sur la psychologie féminine, sur le suicide, sur le libre arbitre et les crimes involontaires. Là aussi, les notes de la main d'Ibsen abondent, dont une partie a certes été utilisée dans la pièce, cependant que les autres, rédigées plutôt au hasard, ont été éliminées.

Ce n'est que dans la deuxième moitié du mois de novembre 1890 qu'il achève et envoie le manuscrit. Pour une fois, il ne ressent aucune mélancolie à se séparer de personnages qui lui sont devenus chers, mais au contraire un grand soulagement à être débarrassé de Hedda. Il écrit à son ami et protecteur français, Moritz Prozor: "J'éprouve une étrange sensation de vide à être soudain privé d'un travail qui a occupé exclusivement mon temps et mes pensées pendant plusieurs mois. Mais cependant, il était bon qu'il se termine. Vivre continuellement avec ces personnages fictifs commençait en effet à me rendre passablement nerveux. Avec mes hommages à la comtesse Prozor, je vous prie de croire..."

Hedda Gabler sortit avant Noël 1890. La pièce fut publiée à peu près en même temps en anglais, en allemand, en français, en néerlandais et en russe, et fut accueillie avec une perplexité presque totale à travers le monde. De la part d'Ibsen, on attendait tout au moins un message, ne serait-ce qu'une vision compréhensive et pessimiste de la position difficile de la femme dans la société. Mais cette harpie, ce

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

monstre féminin, n'inspirait ni la sympathie ni la compassion. Même les experts en littérature les plus sagaces, qui modifièrent leur conception de la pièce avec les années, se creusèrent la tête en vain pour trouver la solution de l'énigme. Le seul à la défendre en Norvège fut l'admirateur d'Ibsen, Gunnar Heiberg, qui établit que Hedda n'était ni irréaliste ni incompréhensible, et qui ensuite se contenta de railler tous ceux qui avaient dénigré la pièce.

Comme les autres, la nouvelle pièce d'Ibsen fut tout de suite jouée dans un grand nombre de théâtres du monde entier, mais il fallut attendre plusieurs années avant qu'elle ne soit vraiment intégrée à leur répertoire.

*Eleonora Duse (1858-1924): actrice, la "Sarah Bernhardt italienne".

Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, éd Esprit Ouvert, 2003

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

Lettre 52 de Sigmund Freud à Wilhem Fliess, le 6 décembre 1896.

Mon très cher Wilhem,

Aujourd'hui, après avoir réalisé un maximum de travail et gagné ce dont j'ai besoin pour mon bien-être (10 heures-100 florins), je suis mort de fatigue mais intellectuellement dispos et je vais essayer de t'exposer brièvement les derniers détails de mes spéculations.

Tu sais que, dans mes travaux, je pars de l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par un processus de stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnémoniques se trouvent de temps en temps *remaniés* suivant les circonstances nouvelles.

[...]

Les incidents sexuels n'engendrent pas forcément tous du déplaisir, la plupart sont agréables. Il s'ensuit que leur reproduction est en général accompagnée d'un plaisir non inhibé. Un plaisir de ce genre constitue une compulsion. Nous sommes ainsi amenés aux conclusions suivantes : quand un souvenir sexuel réapparaît au cours d'une autre phase et qu'il engendre du plaisir, il en résulte une compulsion, mais s'il produit du déplaisir, il y a refoulement. Dans les deux cas, la traduction en signes de la nouvelle phase semble être gênée (?).

L'observation clinique nous fait connaître trois groupes de psychonévroses sexuelles : l'hystérie, la névrose obsessionnelle et la paranoïa et nous enseigne que les souvenirs refoulés se rapportent, dans le cas de l'hystérie, aux événements survenus entre 1 an 1/2 et 4 ans, dans le cas de la névrose obsessionnelle entre 4 et 8 ans et, pour la paranoïa, entre 8 et 14 ans. Toutefois, au-dessous de 4 ans, aucun refoulement ne se produit et ainsi les périodes d'évolution psychique et les phases sexuelles ne coïncident pas.

La perversion est une autre conséquence d'un incident sexuel trop précoce. Il faut, semble-t-il, pour qu'elle apparaisse que la défense ne se produise pas avant l'achèvement de l'appareil psychique ou qu'elle fasse tout à fait défaut. Telle est la superstructure. Tentons maintenant de l'établir sur des fondements organiques. Il s'agit d'expliquer pourquoi des incidents sexuels, générateurs de plaisir au moment de leur production, provoquent chez certains sujets, lors de leur réapparition ultérieure sous forme de souvenirs, du déplaisir alors que, chez d'autres, ils donnent naissance à des compulsions. Dans le premier cas, ils doivent évidemment susciter un déplaisir qui ne s'était pas produit au début.

Il faut aussi déterminer les époques psychologiques et sexuelles. Tu m'as appris que ces dernières étaient des multiples supérieurs de la période féminine de vingt-huit jours...

Pour expliquer le choix entre perversion et névrose, je me base sur la bisexualité de tous les humains. Chez un sujet purement viril, il se produirait aux deux limites sexuelles, un excès de décharge mâle, donc du plaisir et en même temps une perversion. Chez un être purement féminin, il y aura un excédent de substance génératrice de déplaisir à ces deux époques. Durant les premières phases les productions resteraient parallèles, c'est-à-dire qu'elles fourniraient un excédent normal de plaisir. C'est ce qui explique la plus grande susceptibilité des vraies femmes aux névroses de défense.

C'est de cette manière que se confirmerait d'après ta théorie la nature intellectuelle des hommes.

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

Enfin, je ne puis écarter l'hypothèse que m'avait fait pressentir l'observation clinique et suivant laquelle la distinction à établir entre neurasthénie et névrose d'angoisse serait liée à l'existence de période de vingt-trois et vingt-huit jours.

En plus des deux périodes dont je soupçonne la présence, il pourrait bien y en avoir plusieurs autres de chaque espèce.

L'hystérie me semble toujours davantage résulter de la perversion du séducteur ; l'hérédité s'ensuit d'une séduction par le père. Il s'établit ainsi un échange entre générations : Première génération : perversion ; Deuxième génération : hystérie et, en conséquence, stérilité. Il arrive parfois que le sujet subisse une métamorphose. Pervers à la maturité, il devient hystérique après une période d'angoisse. Il s'agit, en fait, dans l'hystérie, plutôt du rejet d'une *perversion* que d'un refus de la *sexualité*.

A l'arrière-plan se trouve l'idée de *zones érogènes* abandonnées. Au cours de l'enfance, en effet, la réaction sexuelle s'obtient, semble-t-il, sur de très nombreuses parties du corps ; mais plus tard ces dernières ne peuvent plus produire que l'angoisse du 28^e jour et rien d'autre. C'est à cette différenciation, à cette limitation, que seraient dus les progrès de la civilisation et le développement d'une morale tant sociale qu'individuelle.

L'accès hystérique ne constitue pas une décharge mais une *action* qui conserve le caractère inhérent à toute action : être un moyen de se procurer du plaisir (tel en est tout au moins le caractère originel elle se justifie devant le préconscient par toutes sortes de raisons).

Ainsi les patients chez qui la sexualité a joué quelque rôle au cours du sommeil souffrent d'accès de somnolence. Ils se rendorment pour renouveler cette expérience et provoquent souvent ainsi des évènements hystériques.

Les accès de vertige, de sanglots, tout est mis au compte *d'une autre personne*, mais surtout au compte de cet autre personnage préhistorique, inoubliable, que nul n'arrive plus tard à égaler. D'ailleurs même le symptôme chronique des sujets qui veulent rester couchés s'explique de la même façon. Un de mes malades ne cesse de geindre dans son sommeil, comme il faisait jadis quand il voulait que sa mère, morte quand il avait 22 mois, le prenne dans son lit. Jamais un accès ne semble être *la manifestation intensifiée d'une émotion*.

... Je suis en pleine fièvre de travail durant dix à onze heures chaque jour et me sens, grâce à cela, en bon état, mais presque aphone. S'agit-il d'une fatigue excessive des cordes vocales ou d'une névrose d'angoisse ? Inutile de chercher une réponse. Il vaut mieux, comme le conseille Candide, *travailler sans raisonner*.

Je viens d'orner mon bureau de moulages de statues florentines.. Ce fut pour moi un énorme délassément. Je forme le dessein de devenir riche pour refaire ce voyage et rêve à un congrès en terre italienne ! (Naples, Pompéi).

Mes affectueuses pensées à vous tous,

Ton Sigm.



PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

Le statut de la femme au XIXème siècle, vu par George Sand

A l'heure où Ibsen écrit Hedda Gabler en 1890, le statut des femmes en Europe ne leur permet pas d'avoir une autonomie, ni une existence juridique propre. Elles sont définies avant tout comme la femme de leur mari, après avoir été la fille de leur père. George Sand nous donne ici, dans ces extraits de correspondances, un aperçu de leur statut au XIXème siècle.

En attendant que la loi consacre cette égalité civile, il est certain qu'il y a des abus exceptionnels et intolérables de l'autorité maritale. Il est certain aussi que la mère de famille, mineure à 80 ans, est dans une situation ridicule et humiliante.

Aux membres du Comité Central, 1848

Je suis mineure ou peu s'en faut malgré mes trente-huit ans et ma séparation conjugale. Je ne puis emprunter sans caution et on me demande des cautionnements triplement solvables de ceux qu'on demanderait à un homme.

Lettre à Pierre Leroux et Louis Viardot, septembre 1841

Moi je n'ai qu'une passion, l'idée d'égalité. Elle seule épanouit mon âme et console d'immenses douleurs. Mais c'est un beau rêve dont je ne verrai pas la réalisation. J'ai cru, [...] après février, que les temps étaient mûrs où l'humanité pouvait comprendre que son mal venait de l'inégalité et où, par l'instinct, le besoin et le vœu de presque tous, les mœurs allaient subir un changement progressif comme on dit, mais continu, rapide et même facile. Je me suis détrompée aujourd'hui. Les hommes n'en sont pas là. Ils ont trop de rancune, trop de peur, trop de petitesesses.

[...]Lettre à Hortense Allart de Méritens, 10 juin 1848

Je dirai toute ma pensée sur ce fameux affranchissement de la femme. Je le crois facile et immédiatement réalisable [...]. Il consiste simplement à rendre à la femme les droits civils que le mariage seul lui enlève, que le célibat seul lui conserve ; erreur détestable de notre législation qui place en effet la femme dans la dépendance cupide de l'homme, et qui fait du mariage une condition d'éternelle minorité, tandis qu'elle déciderait la plupart des jeunes filles à ne se jamais marier si elles avaient la moindre notion de la législation civile à l'âge où elles renoncent à leurs droits.

Aux membres du Comité Central, 1848

Extrait de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert : *Le bal à Vaubyessard*

L'histoire que Flaubert raconte est celle de la médiocrité ; et cette déception que nous éprouvons, c'est le moment où nous découvrons que le réel est aussi le médiocre, l'ennui. Mais c'est aussi celle de ce qui est rêvé d'abord. Et ce mouvement qui va du rêve au réel, de la rencontre à l'échec, de ce que pourrait être notre vie à ce qu'elle est.

Les dames, ensuite, montèrent dans leurs chambres s'apprêter pour le bal.

Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. Le pantalon de Charles le serrait au ventre.

- Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il.

- Danser ? reprit Emma.

- Oui

- Mais tu as perdu la tête ! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle.

Charles se tut. Il marchait de long en large, attendant qu'Emma fût habillée.

Il la voyait par-derrrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure.

Charles vint l'embrasser sur l'épaule.

- Laisse-moi ! dit-elle, tu me chiffonnes.

On entendit une ritournelle de violon et les sons d'un cor. Elle descendit l'escalier, se retenant de courir. Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.

(...)

Quand ils arrivèrent chez eux, le dîner n'était point prêt. Madame s'emporta. Nastasia répondit insolemment.

- Partez ! dit Emma. C'est se moquer, je vous chasse.

Il y avait pour dîner de la soupe à l'oignon, avec un morceau de veau à l'oseille. Charles, assis devant Emma, dit en se frottant les mains d'un air heureux :

- Cela fait plaisir de se retrouver chez soi !

On entendait Nastasia qui pleurait. Il aimait un peu cette pauvre fille. Elle lui avait, autrefois, tenu société pendant bien des soirs, dans les désœuvrements de son veuvage. C'était sa première pratique, sa plus ancienne connaissance du pays.

- Est-ce que tu l'as renvoyée pour tout de bon ? dit-il enfin.

- Oui. Qui m'en empêche ? répondit-elle.

Puis ils se chauffèrent dans la cuisine, pendant qu'on apprêtait leur chambre. Charles se mit à fumer. Il fumait en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée.

- Tu vas te faire mal, dit-elle dédaigneusement.

Il déposa son cigare, et courut avaler, à la pompe, un verre d'eau froide. Emma, saisissant le porte-ciga-

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

res, le jeta vivement au fond de l'armoire.

La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas.

Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : "Ah ! il y a huit jours... il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais !" Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

Extrait de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, les préparatifs de la mort

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait. Enfin elle arriva au saut-de-loup devant la grille ; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir. Puis, cent pas plus loin, essoufflée, près de tomber, elle s'arrêta. Et alors, se détournant, elle aperçut encore une fois l'impassible château, avec le parc, les jardins, les trois cours, et toutes les fenêtres de la façade.

Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai ; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.

La nuit tombait, des corneilles volaient.

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient ; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard.

Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien.

Il n'y avait personne. Elle allait entrer ; mais, au bruit de la sonnette, on pouvait venir ; et, se glissant par la barrière, retenant son haleine, tâtant les murs, elle s'avança jusqu'au seuil de la cuisine, où brûlait une chandelle posée sur le fourneau. Justin, en manches de chemise, emportait un plat.

- Ah ! ils dînent. Attendons.

Il revint. Elle frappa contre la vitre. Il sortit.

- La clef ! celle d'en haut, où sont les...

- Comment ?

Et il la regardait, tout étonné par la pâleur de son visage, qui tranchait en blanc sur le fond noir de la nuit. Elle lui apparut extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme ; sans comprendre ce qu'elle voulait, il pressentait quelque chose de terrible.

Mais elle reprit vivement, à voix basse, d'une voix douce, dissolvante :

- Je la veux ! donne-la-moi.

Comme la cloison était mince, on entendait le cliquetis des fourchettes sur les assiettes dans la salle à manger.

Elle prétendit avoir besoin de tuer les rats qui l'empêchaient de dormir.

- Il faudrait que j'avertisse monsieur.

- Non ! reste !

> PORTRAITS ET STATUT DE LA FEMME À LA FIN DU XIX ÈME SIÈCLE

Puis, d'un air indifférent :

- Eh ! ce n'est pas la peine, je lui dirai tantôt. Allons, éclaire moi !

Elle entra dans le corridor ou s'ouvrait la porte du laboratoire. Il y avait contre la muraille une clef étiquetée *capharnaüm*...

- Justin ! cria l'apothicaire, qui s'impatientait.

- Montons !

Et il la suivit.

La clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même.

- Arrêtez ! s'écria-t-il en se jetant sur elle.

- Tais-toi ! on viendrait...

Il se désespérait, voulait appeler.

- N'en dis rien, tout retomberait sur ton maître !

Puis elle s'en retourna subitement apaisée, et presque dans la sérénité d'un devoir accompli.

[...]

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857

La liberté et la mort

La mort, c'est que soit possible la radicale impossibilité d'une réalité-humaine. Ainsi la mort se dévoile comme la possibilité absolument propre, inconditionnelle, indépassable. (...) La réalité-humaine peut-elle aussi avoir une compréhension authentique de sa possibilité absolument propre, inconditionnelle et indépassable, certaine et, comme telle, indéterminée ? En d'autres termes peut-elle se maintenir en un être authentique pour sa fin ? (...) La possibilité absolument propre et inconditionnelle est une possibilité indépassable. Du fait d'être pour cette possibilité, la réalité-humaine comprend que l'imminence qui s'offre à elle comme extrême possibilité de l'existence, est de se renoncer elle-même. Seulement, l'élan-qui-anticipe, loin de prendre la fuite devant la possibilité-indépassable, comme le fait l'être inauthentique pour la mort, se rend libre pour elle. Devenir, par cette anticipation, libre pour sa propre mort, c'est être libéré de la déperdition parmi toutes les possibilités qui s'entre-choquent au hasard ; si bien qu'alors les possibilités effectives, toutes celles qui se situent en deçà de cette possibilité indépassable, peuvent être soumises à un choix et à une compréhension authentiques. L'élan anticipateur révèle à l'existence son renoncement à elle-même comme sa possibilité la plus extrême ; ainsi brise-t-il tout raidissement qui s'appesantirait sur l'existence chaque fois atteinte. La réalité-humaine, par l'élan de son anticipation, se préserve de retomber en arrière de soi-même, en arrière du pouvoir-être déjà compris, et "de devenir trop vieille pour ses victoires" (Nietzsche). Libre pour les possibilités qui lui sont absolument propres, qui sont déterminées par la fin, c'est-à-dire comprises comme des possibilités finies, la réalité-humaine bannit le danger de méconnaître chez les Autres, à cause de son intelligence de l'existence qui est une intelligence finie, les possibilités d'existence qui la dépassent ; ou encore, elle exclut le danger de les interpréter faussement, et de les ramener par force aux siennes propres pour échapper ainsi à l'existence effective, uniquement et absolument sienne. La mort, en tant que possibilité inconditionnelle, signifie bien un esseulement radical ; mais alors même qu'elle isole, la mort, en tant que possibilité indépassable, ne fait que rendre la réalité-humaine, en tant que réalité-inter-humaine, compréhensive du pouvoir-être des Autres. Parce que l'élan qui anticipe la possibilité indépassable révèle à la fois toutes les possibilités situées en deçà de cette dernière, ce même élan offre la possibilité d'une anticipation existentielle de la réalité-humaine totale, c'est-à-dire la possibilité d'exister en tant que pouvoir-former-un-Tout (ganzes Seinkönnen). (...) La certitude que présente la mort ne peut pas être calculée comme un résultat de statistiques énumérant les cas de décès survenus. Elle ne se tient absolument pas en une vérité qui serait celle d'une réalité-donnée. (...)

Martin HEIDEGGER, 1927

L' être et le Temps, in Qu'est-ce que la métaphysique ?, trad. Corbin, Gallimard coll. Essais, pp. 140, 155, 162-163.

L'ennui

Cet effort qui constitue le centre, l'essence de chaque chose, c'est au fond le même, nous l'avons depuis longtemps reconnu, qui, en nous, manifesté avec la dernière clarté, à la lumière de la pleine conscience, prend le nom de volonté. Est-elle arrêtée par quelque obstacle dressé entre elle et son but du moment : voilà la souffrance. Si elle atteint ce but, c'est la satisfaction, le bien-être, le bonheur. Ces termes, nous pouvons les étendre aux êtres du monde sans intelligence ; ces derniers sont plus faibles, mais, quant à l'essentiel, identiques à nous. Or, nous ne pouvons les concevoir que dans un état de perpétuelle douleur, sans bonheur durable. Tout désir naît d'un manque, d'un état qui ne nous satisfait pas ; donc il est souffrance, tant qu'il n'est pas satisfait. Or, nulle satisfaction n'est de durée ; elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. Nous voyons le désir partout arrêté, partout en lutte, donc toujours à l'état de souffrance ; pas de terme dernier à l'effort ; donc pas de mesure, pas de terme à la souffrance. [...]

Déjà, en considérant la nature brute, nous avons reconnu pour son essence intime l'effort, un effort continu, sans but, sans repos ; mais chez la bête et chez l'homme, la même vérité éclate bien plus évidemment. Vouloir, s'efforcer, voilà tout leur être ; c'est comme une soif inextinguible. Or tout vouloir a pour principe un besoin, un manque, donc une douleur ; c'est par nature, nécessairement, qu'ils doivent devenir la proie de la douleur. Mais que la volonté vienne à manquer d'objet, qu'une prompte satisfaction vienne à lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui ; leur nature, leur existence, leur pèse d'un poids intolérable. La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme. De là ce fait bien significatif par son étrangeté même : les hommes ayant placé toutes les douleurs, toutes les souffrances dans l'enfer, pour remplir le ciel n'ont plus trouvé que l'ennui.

Arthur SCHOPENHAUER

Le Monde comme volonté et comme représentation, tome 1, pp. 323-325, Alcan.

L'oisiveté et l'ennui

On a l'habitude de dire que l'oisiveté est la mère de tous les maux. On recommande le travail pour empêcher le mal. Mais aussi bien la cause redoutée que le moyen recommandé vous convaincront facilement que toute cette réflexion est d'origine plébéienne. L'oisiveté, en tant qu'oisiveté, n'est nullement la mère de tous les maux, au contraire, c'est une vie vraiment divine lorsqu'elle ne s'accompagne pas d'ennui. Elle peut faire, il est vrai, qu'on perde sa fortune, etc. ; toutefois, une nature patricienne ne craint pas ces choses, mais bien de s'ennuyer. Les dieux de l'Olympe ne s'ennuyaient pas, ils vivaient heureux en une oisiveté heureuse. Une beauté féminine qui ne coud pas, ne file pas, ne repasse pas, ne lit pas et ne fait pas de musique est heureuse dans son oisiveté ; car elle ne s'ennuie pas. L'oisiveté donc, loin d'être la mère du mal, est plutôt le vrai bien. L'ennui est la mère de tous les vices, c'est lui qui doit être tenu à l'écart. L'oisiveté n'est pas le mal et on peut dire que quiconque ne le sent pas prouve, par cela même, qu'il ne s'est pas élevé jusqu'aux humanités. Il existe une activité intarissable qui exclut l'homme du monde spirituel et le met au rang des animaux qui, instinctivement, doivent toujours être en mouvement. Il y a des gens qui possèdent le don extraordinaire de transformer tout en affaire, dont toute la vie est affaire, qui tombent amoureux et se marient, écoutent une facétie et admirent un tour d'adresse, et tout avec le même zèle affairé qu'ils portent à leur travail de bureau.

Sören Kierkegaard



ERIC LACASCADE - REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Eric Lacascade est venu au théâtre par le biais de l'engagement politique alors qu'il était encore au lycée. Tout en poursuivant ses études de sciences politiques à l'Université de Lille (où il obtient une maîtrise de sciences politiques, juridiques et sociales), il continue à pratiquer le théâtre, rencontre le Théâtre du Prato en 1980 et participe en tant que comédien à sept créations collectives en deux saisons.

En 1983, Eric Lacascade et Guy Alloucherie fondent le Théâtre du Ballatum et cosignent leur première collaboration : *Chez Panique*, d'après Roland Topor. Au cours des années suivantes, dans le cadre du Ballatum, ses fondateurs présentent près d'une quinzaine de spectacles (parmi lesquels *Si tu mes quittes est-ce que je peux venir aussi* ou *Help*), quand ils ne mettent pas en scène (ensemble ou séparément) des auteurs aussi divers qu'Enzo Cormann, David Mamet, Sade, Stig Dagermann, Racine, Sophocle (*Electre*), Marivaux (*La double inconstance*) ou Tchekhov (*Ivanov*, *Les trois soeurs*).

Depuis janvier 1997, Eric Lacascade dirige la Comédie de Caen (Centre Dramatique National de Normandie). Peu après sa nomination, il achève un triptyque intitulé *A la vie, à l'amour, à la mort*, dont les deux premiers volets (*De la vie*, d'après Racine, Claudel et Eugène Durif ; *Phèdre(s) de l'amour*, d'après Racine, avec des textes de Durif) sont présentés au Théâtre d'Hérouville en février 1998. La troisième partie, *Frôler les pylônes*, est créée au TNS en décembre 1998 avec une dizaine de comédiens issus du Conservatoire de Strasbourg. A l'issue de ce triptyque, Lacascade revient à Tchekhov, dont il a mis en scène *Ivanov* dans la Cabane de l'Odéon en mai 1999. Le succès de ce travail lui vaut une commande du Festival d'Avignon, pour lequel il monte en un même lieu, outre *Ivanov*, *La Mouette* et une variation expérimentale autour des *Trois Soeurs*. De retour d'une belle tournée dans les pays de l'Est, Lacascade, toujours entouré de sa famille théâtrale, anime le mur de la Cour d'Honneur en y montant *Platonov*, un spectacle qui marque en beauté la conclusion de son "cycle Tchekhov".



ISABELLE HUPPERT - REPÈRES BIOGRAPHIQUES

La carrière d'Isabelle Huppert au cinéma est l'une des plus riches de sa génération. Elle a tourné avec plusieurs des principaux réalisateurs de notre époque. Elle est la seule à avoir travaillé à la fois avec Cimino, Preminger, Losey, Ferreri, Goretta (*La Dentellière* lui vaut un Prix du meilleur espoir féminin en Angleterre), Haneke (avec *La Pianiste*, elle obtient le Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes en 2001), Losey, Bolognini, Wajda, Schroeter, les frères Taviani ou Raoul Ruiz. Quant à la liste des réalisateurs français qui lui ont confié des rôles, elle est beaucoup trop longue pour que tous soient mentionnés ici. Avec Claude Chabrol, sa complicité artistique a produit des oeuvres telles que *Violette Nozière* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes), *Une Affaire de femmes* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Venise), *La Cérémonie* (film pour lequel elle remporte à nouveau le Prix d'interprétation au Festival de Venise, ainsi que le César de la meilleure actrice), *Madame Bovary* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Moscou) ou *Merci pour le chocolat* (Prix d'interprétation féminine au Festival de Montréal). Au nombre de ses films les plus mémorables, on citera encore *César et Rosalie* (de Claude Sautet), *Les Valseuses* (de Bertrand Blier), *Le Juge et l'assassin* et *Coup de torchon* (de Bertrand Tavernier), *Les Soeurs Brontë* (d'André Téchiné), *Loulou* (de Maurice Pialat), *Coup de foudre* (de Diane Kurys), *La Vengeance d'une femme* (de Jacques Doillon), *La Fausse suivante* (de Benoît Jacquot, qui la dirige dans plusieurs autres films), *Les Destinées sentimentales* (d'Olivier Assayas), *Huit Femmes* (de François Ozon). Mais elle a également tourné avec Jean-François Adam, Robert Benayoun, Denis Berry, Jean-Louis Bertuccelli, Yves Boisset, Michel Deville ou Jacques Fansten, entre autres. A noter qu'Isabelle Huppert se distingue par la fréquence et la constance avec lesquelles elle a soutenu le travail de réalisatrices. Là encore, la liste en est longue, qui va de Josiane Balasko à Rachel Weinberg en passant par Nina Companeez, Laurence Ferreira Barbosa, Caroline Huppert, Liliane de Kermadec, Christine Lipinska, Patricia Mazuy, Marta Meszaros, Patricia Moraz et Christine Pascal. Signalons enfin ses derniers films en date : *Le Temps des loups*, de Michael Haneke, et *Ma Mère*, de Christophe Honoré, auxquels il faudra prochainement ajouter *I Love Huckabee's*, de David Russel, *Les Soeurs fâchées*, d'Alexandra Leclère, et *Trois soirées*, de Patrice Chéreau.

Quand le cinéma lui en laisse le loisir, Isabelle Huppert fait du théâtre. Ses apparitions y sont aussi appréciées qu'elles sont rares. Caroline Huppert l'a dirigée dans *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset ; Bernard Murat, dans *Un Mois à la campagne*, de Tourgueniev ; Claude Régy, dans *Jeanne au bûcher*, de Claudel et dans *4.48 Psychose*, de Sarah Kane. L'Odéon-Théâtre de l'Europe s'enorgueillit d'être la scène qui l'a le plus souvent accueillie. On a pu l'y applaudir dans *Mesure pour mesure*, de Shakespeare (mise en scène de Peter Zadek), *Orlando*, d'après Virginia Woolf (mise en scène de Bob Wilson), et *Médée*, d'Euripide (mise en scène de Jacques Lassalle).



Pascal Bongard

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Pascal Bongard a travaillé notamment avec Bernard Sobel (*La Ville* de Paul Claudel, *La Charrue et les étoiles* de Sean O'Casey, *Nathan le Sage* de G.E. Lessing, *La Tragédie optimiste* de Vichnevsky et *La Fameuse tragédie du riche Juif de Malte* de Christopher Marlowe), avec André Engel (*La Nuit des chasseurs* d'après Büchner, *Les Légendes de la forêt viennoise* d'Ödon von Horvath, *La Force de l'habitude* de Thomas Bernhard, *Woyzeck* de Georg Büchner), avec Patrice Chéreau (*Le Retour au désert* de B.-M. Koltès), Klaus-Michael Grüber (*La Mort de Danton* de Büchner), Benno Besson (*Cœur ardent* d'Ostrovski et *Mille francs de récompense* de V. Hugo), Matthias Langhoff (*Les Trois soeurs* de Tchekov et *Philoctète* de Sophocle), Peter Zadek (*Mesure pour mesure* de Shakespeare), Jean-Pierre Vincent (*Homme pour homme* de Brecht), Bernard Bloch (*Les Paravents* de Jean Genet), Gérard Watkins, Claude Confortès, Etienne Pommeret, Laurence Calame, Claude Stratz et Pierre-Alain Jolivet. Il a également participé à des lectures de Pierre Guyotat et Christine Angot. En 1999, il a conçu avec Eric Goudard et interprété au Théâtre de Gennevilliers *Le Chant de la carpe*, un récital de poèmes de Ghérasim Luca.

Au cinéma, il a tourné avec Delphine Gleize (*Carnages*, sortie courant 2002), Vincent Perez (*Peau d'ange*, sortie à venir), Yolande Zaubermann (*La Guerre à Paris*, sortie à venir), Olivier Assayas (*Les Destinées sentimentales*), et Caroline Huppert, Denis Amar, Claude Santelli. En préparation : *Brako* de Cédric Anger. Pour la télévision, il a notamment tourné avec Jean-Michel Carré (*La Crapaud et le sentinelle*) et Edwin Bailly (*D'une valeur inestimable*, série d'Eloïse Rome). En préparation : *Un Goût de sel* d'Hélène Marini, pour Arte.

Christophe Grégoire

Sportif de haut niveau, Christophe Grégoire a pratiqué le ski de fond et le football en compétition, ainsi que la natation ou la boxe anglaise. Educateur spécialisé, le mémoire de diplôme qu'il a soutenu à Nancy avait pour sujet "l'art dramatique et la prévention spécialisée". Son apprentissage du métier de comédien commence avec Sylvie Chenus, le Roy Hart Théâtre, Françoise Cubler et le Théâtre de l'Opprimé ; Christophe Grégoire se concentre d'abord sur les techniques de jeu, puis s'intéresse davantage aux questions d'interprétation textuelle avec Radu Pensiulescu, Sylvain Maurice, Francine Bergé, Maud Rayer, et Nicole Juy (entre autres). Enfin, après avoir acquis à Mantes-la-Jolie une formation artistique, technique et administrative au travail de compagnie et de programmation, Christophe Grégoire devient comédien tout en dispensant un enseignement d'art dramatique dans des ateliers ou des classes A3. Au Théâtre du Mantois, il explore tout d'abord le répertoire classique et contemporain (Tournier, Ruzante, Molière, Pirandello...) sous la direction de Jean-Charles Lenoir et de René Albold. Depuis, il a notamment travaillé avec Patrice Bigel, Patrick Verschueren, Michel Pierre, Kamel Abdelli, Dominique Terrier, Hervé Lelardoux ou Paul Déveaux. Eric Lacascade l'engage une première fois à l'occasion de sa mise en scène de *La Mouette*, de Tchekhov : Grégoire y interprète le rôle de Treplev (Festival d'Avignon, 2000). Deux ans plus tard, il retrouve Lacascade et Tchekhov, ainsi que le Festival, pour y jouer dans la Cour d'Honneur le rôle-titre de *Platonov*.



Norah Krief

Norah Krief a d'abord suivi les cours de Bernard Ortega au Centre Américain avant de poursuivre sa formation pendant trois ans au Conservatoire de Lille. Philippe Minyana lui confie son premier rôle dans *Les Guerriers*. Elle travaille ensuite avec François Rancillac, Yann-Joël Collin (qui la dirige dans *Homme pour homme*, de Brecht, et dans *Henry IV*, de Shakespeare), Florence Giorgetti, Françoise Delrue ou Jean-François Sivadier (qui fait appel à elle pour *Italienne avec orchestre* puis pour *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais). Mais jusqu'ici, c'est avec Eric Lacascade qu'elle collabore le plus régulièrement. Norah Krief l'a rencontré à l'époque où il codirigeait le Ballatum Théâtre avec Guy Alloucherie. Avec le Ballatum, elle joue dans *La Double inconstance*, de Marivaux, puis dans *Les Trois sœurs*, de Tchekhov. Depuis lors, Lacascade l'a dirigée dans *Ivanov*, de Tchekhov, *Phèdre ou de l'amour* de Jean Racine et Eugène Durif, *Les Sonnets* de Shakespeare, et *La Tête ailleurs*, de François Morel, avril 2005 au théâtre des Abesses.

Norah Krief a joué dans quelques téléfilms, ainsi que dans deux longs-métrages : *The Man Who Cried*, de Sally Potter, et *Basse-Normandie*, de Patricia Mazuy et Simon Reggiani.

Elisabetta Pogliani

Elisabetta Pogliani est née à Milan en 1966. Après des études à l'université de Milan (couronnées par un diplôme de philosophie), elle suit à l'école théâtrale Quellidigrok une formation de mime et de récitation, qu'elle complète auprès de Ludwik Flaszen (fondateur, avec Grotowsky, du Théâtre-Laboratoire de Wrocław). Pendant plusieurs années, elle parfait son métier au Panthéâtre, auprès d'Enrique Pardo. Quelques séminaires de training physique et vocal avec Philippe Hottier, Ariane Mnouchkine ou Mamadou Dioume lui permettent d'élargir encore sa palette. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un stage (consacré au *Platonov* de Tchekhov) qui eut lieu à Pontedera, en 2001, qu'Elisabetta Pogliani fait la connaissance d'Eric Lacascade. Elle le retrouve un an plus tard au Centre Dramatique National de Normandie, pour y participer à un laboratoire qu'il dirige avec Eimuntas Nekrosius.

Jusqu'ici, l'essentiel de la carrière d'Elisabetta Pogliani s'est déroulé en Italie. Elle y fait ses débuts en 1991, dans *Antigone della citta'* (mise en scène de Marco Baliani, qui fera également appel à elle pour un *Peer Gynt* joué et repris trois saisons de suite, de 1994 à 1996). Depuis cette date, elle n'a jamais cessé de jouer. En 1997, elle a fondé avec Paola Zecca sa propre compagnie, La Fionda Teatro ; peu après, elle en a écrit et dirigé elle-même le second spectacle, *Quasi invisibile*. Depuis lors, Elisabetta Pogliani revient régulièrement à l'écriture et à la mise en scène dans le cadre de La Fionda.

Jean-Marie Winling

Les débuts de Jean-Marie Winling sur les planches remontent à plus de trente ans, lorsque Mehmet Ulusoy le dirige dans *Légendes à venir*, de Nazim Hikmet, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (Ulusoy le distribuera dans deux autres mises en scène). Deux ans plus tard, Winling signe lui-même un premier spectacle : *La sensibilité frémissante*, suivi en 1978 de *Genséric*, tout en poursuivant son travail de comédien aux côtés de metteurs en scène tels que Claude Risac (qui le dirige une première fois dans *Hedda Gabler* en 1977), Jacques Rosner, Stuart Seide, Jacques Lassalle. Au cours des années 80, sa

> REPÈRES BIOGRAPHIQUES

carrière reste surtout marquée par un long compagnonnage avec Antoine Vitez, qui lui confie des rôles dans une dizaine de spectacles, de *Bérénice* (1980) aux *Apprentis sorciers* (1988), en passant par *Hippolyte*, *Hamlet*, *La Mouette*, *Le Héron*, *Lucrèce Borgia*, et *Le Soulier de satin*.

Depuis lors, il a joué sous la direction de Pierre Barrat, Jacques Rosny, Jean-Pierre Vincent ou Alain Françon, entre autres, tout en tournant dans des films réalisés par Jean-Paul Rappeneau, Fabrice Cazeneuve, Jacques Deray, François Dupeyron, Ariel Zeitoun, Pierre Granier-Deferre, Sébastien Graal, Alain Berberian, Xavier Giannoli (Palme d'or du court-métrage au Festival de Cannes 1998 pour *L'Interview*), Michel Hazanavicius, Gabriel Aghion, Gérard Oury, Claude Lelouch, Eric Rochant, Alexandre Jardin, Xavier Beauvois, Lorne Thyssen, Antoine de Caunes, Gérard Jugnot ou Patrick Alessandrini. Du côté du petit écran, Jean-Marie Winling figure au générique d'une cinquantaine de téléfilms ou d'épisodes de séries.