

> Peer Gynt

d' HENRIK IBSEN
mise en scène PATRICK PINEAU

12 mars > 16 avril 05

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



Photo : P. Lévy

> 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 - epelon@theatre-odeon.fr
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 exceptionnels

du mardi au samedi à 19h30, le dimanche à 15h.
relâche le lundi, et relâches exceptionnelles dimanche 27 mars et jeudi 7 avril
durée du spectacle : 3 h35, 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

> Peer Gynt

d' Henrik Ibsen
mise en scène Patrick Pineau

traduction François Regnault
dramaturgie Eugène Durif
scénographie Sylvie Orcier
en collaboration avec Hakim Mouhous
costumes Brigitte Tribouilloy
musique Jean-Philippe François
lumière Daniel Lévy

Avec

Bouzid Allam
Gilles Arbona
Baya Belal
Nicolas Bonnefoy
Frédéric Borie
Hervé Briaux
Jean-Michel Cannone
Laurence Cordier
Eric Elmosnino
Aline Le Berre
Laurent Manzoni / François Caron (en alternance)
Christelle Martin
Mathias Mégard
Cendrine Orcier
Fabien Orcier
Annie Perret
Julie Pouillon
Marie Trystram

Spectacle créé au Festival d'Avignon le 16 juillet 2004
dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

Coproduction : Odéon-Théâtre de l'Europe ; Festival d'Avignon ;
Région Haute-Normandie - Théâtre en Région ;
La Filature, Scène Nationale de Mulhouse ;
Centre Dramatique National de Normandie - Comédie de Caen ;
Scène Nationale Evreux Louviers
avec le soutien de la Région Ile-de-France et de la Ville
d'Evreux.

Remerciements : Théâtre Nanterre Amandiers -
Centre Dramatique National.

> PEER GYNT

Devenir ce que l'on est sans plus : qui voudrait perdre son temps à cela ?

KIRKEGAARD

> SOMMAIRE

<i>J'étais enfant, je lisais Peer Gyn</i> , par Antoine Vitez	> page 1
Introduction de Daniel Loayza	> page 2
À propos de <i>Peer Gynt</i> par François Regnault	> page 4

I La pièce

1 Extrait de la pièce	> page 5
2 Tentative de résumé de la pièce	> page 8
3 Petit glossaire Gyntien par Eugène Durif	> page 11

II Analyses de la pièce

1 <i>Les pelures du soi</i> par François Regnault*	> page 22
2 <i>Sur les fous</i> par François Regnault*	> page 31
3 <i>La femme et la mère</i> par Georg Groddeck*	> page 33
4 La bataille de Peer Gynt par Éric Eydoux*	> page 34
4 L'œuvre <i>Peer Gynt</i> , par La Chesnais	> page 37

III Peer Gynt et les contes norvégiens

1 Extraits de contes qui ont inspirés l'auteur par P. C. Abjøsørnsen et J. Moe	> page 39
2 Peer Gynt, le conte ? par Éric Marty*	> page 45

IV L'auteur

1 Henrik Ibsen, repères bibliographiques	> page 49
2 Henrik Ibsen, Vie et oeuvre par Bjorn Hemmer	> page 50
3 «Le docteur Ibsen» par Lugné-Poe	> page 54
4 Ma vie intérieure - Correspondances d'Ibsen*	> page 55
5 Autres correspondances*	> page 57

V Echo littéraires et philosophiques

1 «Voyage en Orient» de Gérard de Nerval*	> page 60
2 «Voyage en Orient» de Gustave Flaubert*	> page 61
3 «Itinéraire de Paris à Jérusalem» de René de Chateaubriand*	> page 62
4 «Et les avalanches comblèrent la scène» de Rainer Maria Rilke*	> page 63
5«Le droit de détresse» d'Emmanuel Kant*	> page 65

VI Équipe artistique : repères biographiques

1 Patrick Pineau	> page 66
2 Les comédiens	> page 67

* Texte extrait de "Peer Gynt", publié par le Théâtre National Populaire, avec le concours de la Fondation Maieux, à l'occasion de la mise en scène de Patrice Chéreau - Villeurbanne - 1981

J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*...

J'étais enfant, je lisais *Peer Gynt*, je m'interrogeais sans cesse sur ces mots-là : être soi-même. Mon père les répétait. Règle d'or. Etre soi-même. Je ne comprenais pas : comment faut-il en soi-même creuser pour y trouver soi-même ?

Et longtemps après, m'exerçant à l'art du théâtre, jeune acteur, j'essayais de trouver au fond de moi-même l'émotion, la vérité, le sentiment, la sensation et le sens, en vain. Je creusais profond dans moi-même. Un jour j'ai lu que Stanislavski, le vieux maître en personne, disait au débutant : que cherchez-vous en vous-même ? Cherchez devant vous dans l'autre qui est en face de vous, car en vous-même il n'y a rien. Alors j'ai compris que ma quête était mauvaise, et qu'elle ne menait nulle part, mais je n'avais toujours pas résolu cette énigme : être soi-même. Et j'ai trouvé, à présent, ce que c'est.

Echapper aux simulacres, aux représentations, s'arracher au théâtre que l'on se fait de sa propre vie, aux rôles : l'amoureux, ou le père, ou le patron, le roi, le conquérant, le pauvre, la petite fille ou la prostituée, la devineresse et la grande actrice, tout, tout ce qui nous fait tant rêver depuis notre enfance, dépouiller tout cela, déposer à terre les vêtements imaginaires et courir nu. Oter les pelures de l'oignon. Il n'y aura rien après la dernière pelure, pas de coeur, et pourtant, le sachant, je m'y acharnerai sans cesse. Echapper aux simulacres ; tu dois le faire, tu y es condamné. Tel est l'inutile travail de *Peer Gynt*, comme je l'ai vu sur la scène du théâtre [...], le retrouvant quarante ans après l'avoir connu dans un livre, qui était mon livre de contes.

Antoine Vitez, 31 janvier 1982

Au début, une mère accuse son fils de mentir. A la fin, une femme invite son compagnon à rêver. Entre ce début et cette fin : une histoire d'homme, bien entendu. Une histoire qui s'appelle *Peer Gynt*, celle d'un homme qui s'appelle Peer Gynt. Cet homme partage avec d'autres héros de la scène -Faust, Dom Juan, Baal ou Roberto Zucco- le privilège de donner son nom à la pièce qui le raconte, mais surtout une sorte d'énergie théâtrale très particulière, qui donne aux textes en question une qualité pour ainsi dire sismographique. Ecrire le théâtre paraît consister ici à enregistrer les trajectoires tremblées et pourtant si nettes de ces figures sans repos, dont la vitesse traverse le monde, ainsi qu'on le dit de Woyzeck, "comme un rasoir ouvert". Comme elles, Peer est d'abord un sillage, capté tant bien que mal sur l'écran de l'écriture. Ce n'est pas un hasard s'il appelle "sœur" une étoile filante.

Peer-sa-vie-son-œuvre, donc, si l'on y tient -mais à condition de souligner que les trois termes sont ici plus inextricablement mêlés que jamais. C'est que cette vie-œuvre-histoire se laisse lire, effectivement, comme un mensonge énorme ou un rêve sans fin - mensonge où le menteur est lui-même emporté, rêve dont le rêveur est lui-même tissé : écriture, sous nos yeux, d'une légende. Peer le hâbleur, l'orphelin de père, le moqué, commence en effet sa carrière en reprenant les meilleurs contes de son pays pour s'y donner le beau rôle. Il sait si bien le faire que la plupart de ses auditeurs s'y laissent tout d'abord prendre ou trouvent tout au moins quelque plaisir à l'écouter. D'où la question qu'on ne manque jamais de se poser à la première lecture : quand Peer, que nous quittons jeune et pauvre à la fin de l'acte II, revient riche et "bel homme d'un certain âge" dès le début de l'acte III, a-t-il vraiment vécu dans l'intervalle ? A-t-il vraiment voyagé, trafiqué, fait fortune, ou sommes-nous à notre tour victimes du savoir-faire d'un habile conteur ? Mais n'anticipons pas. Cinq actes et toute une vie plus tard, le vieux Peer est enfin de retour dans sa terre natale. Il y recroise incognito les témoins de sa jeunesse, occupés à s'en partager les dépouilles aux enchères. Et nous découvrons avec lui que les médiocres incidents dont il fut jadis le héros, par un de ces retournements ironiques dont le dieu Temps est coutumier, sont en passe de se fondre à leur tour dans le vaste répertoire folklorique de son peuple. C'est ainsi qu'à force de mentir-vrai, d'énergie et d'absence - car il en faut, et même beaucoup, puisque nul n'est prophète en son pays- Peer l'exclu, le traqué, le rêveur un peu ivrogne et un peu fou, finit par se transmuier en créature quasiment mythique. Peer circule à tous les étages de l'être, réels ou non (mais qu'appelle-t-on réel, justement ?). A-t-il "vraiment" séjourné chez les trolls, ou a-t-il juste pris un coup sur la tête ? Pour ce que l'on voit, cela revient au même. Peer se raconte, se ment, se vit, se rêve - c'est tout un. Et c'est ainsi, par cette voie, qu'il est ou qu'il devient celui qu'il est.

Cette voie est à la fois abrupte et longue : il n'y a pas de ligne droite, pas de raccourci ou de court-circuit sublime, qui conduise à "être soi-même". Elle impose un immense détour (ce qui nous vaut une des scènes les plus énigmatiques du répertoire, celle où Peer se heurte au "Grand Courbe" comme Jacob lutte contre l'ange). Elle entraîne du Nord au Sud, passe par monts et par mers, du grotesque au bouleversant, du véridique au fictif et retour - toutes étapes qui prennent côte à côte, sur l'espace commun de la page ou du plateau, leurs places respectives, égales en dignité. Elle lance Peer d'expérience en expérience, toujours plus vite, plus loin - "et plus loin encore", comme il le dit avant de quitter la Norvège. Elle communique ainsi à *Peer Gynt* une sorte d'extraordinaire élan exploratoire, une puissance d'accélération qui arrache la pièce à ses propres limites initiales. Ce n'est pas seulement Peer qui laisse derrière lui une mère furieuse et une femme séduite en s'enfonçant dans la montagne : c'est aussi toute la fiction qui se délivre des lourdeurs du "réalisme",

> PEER GYNT

comme une fusée atteignant la vitesse de libération entre dans le royaume où l'on flotte en apesanteur. *Peer Gynt* est le poème de toutes les fuites et de tous les départs - loin de la famille et du poids de ses origines, loin du mariage et de la charge de ses liens, loin de toute communauté tant chez les hommes que chez les trolls, loin de tout ce qui pourrait risquer de figer le mouvement librement erratique de cette naïve et folle ambition d'exister, de cette frénésie identitaire d'une vitalité si superbement insolente.

Qui donc est-il, ce Peer, et que vit-il ? Que se passe-t-il sur ce long chemin qui ramène de la mère à la compagne ? Ibsen a pris grand soin de ne pas apporter de réponse trop nette. Jamais l'orbite de l'existence gyntienne ne sera tout à fait refermée. "Dormir, rêver peut-être", disait Hamlet, songeant à la mort ; "Dors et rêve, mon garçon", dit Solveig à Peer qui commence peut-être à vivre. Mais s'il ne meurt pas, lui, Peer-le-mythique, il n'en est au fond que plus mortel. Car dans cette pièce de tous les possibles où les destins semblent autant de masques qui ne demandent qu'à être décrochés, où tous les recoins de l'existence s'offrent à l'appétit du héros, où le fantastique se déploie en toute liberté, il est une loi qui jamais n'est suspendue. Peer a vieilli. Le temps avance, la mort approche - et le néant qui se tient là en embuscade, et la jeunesse qui ne reviendra plus. Qu'est-ce donc qu' "être soi-même" ? Au terme de sa course, peut-être que Peer ne le sait pas. Et s'il décortique sa vie couche après couche, rôle après rôle, comme on pèle un oignon (ainsi qu'il le fait dans un monologue célèbre), son noyau substantiel paraît sans doute se réduire à rien. Pourtant, il n'a pas d'autre existence que celle-là. Et il n'en veut pas d'autre à déposer aux pieds de celle qui attendait. Paganisme et christianisme peuvent bien se jouer des tours ou se jeter à la tête leurs au-delà : lui refuse d'être pilonné, refondu, remis à la masse et à l'anonymat. Peer n'est pas encore mort. Il exige encore et toujours d'être reconnu singulier, maître et auteur de sa biographie -il exige de signer le matériau qu'aura été sa vie, opposant à tout créateur son droit inaliénable de créature : celui d'avoir laissé une marque sur la peau trop lisse du temps.

Daniel Loayza

Peer Gynt, dans la traduction de François Regnault, est publié aux éditions Théâtrales (1996).

Ce grand détour de la vie

Remis le nez dans *Peer Gynt*. Délaissé depuis plus de vingt ans (traduit pour Chéreau en 1981). Reconsidéré seulement en 1996 (mise en scène de Stéphane Braunschweig). Revisité -comme on dit- depuis cette séance de travail avec Patrick Pineau, le metteur en scène, l'excellent Éric Elmosnino, qui doit jouer Peer, et quelques acteurs - remis le nez dans *Peer Gynt*. Repris par le charme de cette pièce finie et infinie - de cette grande roue de la fortune de Peer Gynt, de ce long cycle de la vie d'un homme, qui, comme son auteur - partit un beau jour d'une Norvège indésirable pour y revenir vers la fin, sans avoir rien fait dans le monde qu'entasser des songes - une montagne de mensonges. À la différence de son inventeur, qui revint en Norvège après avoir entassé autant de pièces de théâtre ! Mais peut-être aussi un peu comme son inventeur, si les fictions de théâtre sont aussi songes et mensonges ? Ce mouvement épique -plutôt celui d'une anti-épopée- car Peer Gynt n'est pas même un héros négatif -ce grand mouvement épique profond qui se suffit à lui-même et emporte avec lui tout l'ensemble, cette espèce de grand mouvement qui précipite le héros au début dans une chute vertigineuse- verticalement -puis se transforme pour finir en un large reflux de mer horizontale qui le ramène à la fin sur ses bords, sur le rivage de la Norvège indésirable et pourtant désirée, ce grand mouvement occidental qui l'échoue en Orient et le fait remonter vers le septentrion, vers Solvejg, peut-être plus désirée que la Norvège- je me suis laissé bercer par lui, je me suis retrouvé envoûté par lui, et en même temps, je refais l'expérience combien il laisse libre, malgré les apparences, le détail qu'il semble commander. Il laisse paradoxalement ouvertes les aventures singulières dans la fermeture de son cycle. On sait qu'on reviendra toujours, car, dit Parménide : "Ce m'est tout un par où je commence, car là même à nouveau je viendrai en retour".

Mais, puisque la chute est certaine, on a tout son temps, on va s'amuser en attendant que la vieillesse vienne vous rattraper, on va se distraire de la route fixée, on va gambader, faire l'école buissonnière, courir tous les lièvres et laisser toutes les tortues vous dépasser -la mort peut attendre... Et peut-être -me dis-je aussi- peut-être qu'au travers de ce grand empire de lâcheté et de pusillanimité, la leçon de cette pérégrination -qui réfute le funeste "tout ou rien" de *Brand*- est-elle que la vie, la vie seule, la vie multiple, féconde et tumultueuse, suit la fortune, refuse les figures de la mort en les ignorant, en les évitant -en faisant le détour- en se refusant aux tentations de la mort, qui fascine tant nos contemporains. En vue des grandes choses, dit Platon, il faut faire le détour.

François Regnault,
27 janvier 2004

> PEER GYNT : EXTRAIT DE LA PIÈCE

Acte I Scène 1

Une pente boisée près de la ferme d'Åse. Une rivière bouillonne en contrebas. Un vieux moulin de l'autre côté. Chaudes journées d'été. Peer Gynt, un garçon de vingt ans solidement bâti, descend le sentier. Åse, sa mère, petite et frêle, le suit. Elle est fâchée et elle rage.

ÅSE

Peer, tu mens.

PEER GYNT *(sans s'arrêter)*

Non, je ne mens pas !

ÅSE

Alors, jure que c'est vrai!

PEER GYNT

Pourquoi jurer ?

ÅSE

Tu vois, tu n'oses pas ! Tout est faux, tout est fou !

PEER GYNT *(il s'arrête)*

Non, c'est vrai – Tout est vrai !

ÅSE *(face à lui)*

Tu n'as pas honte devant ta mère ? D'abord tu cours dans les rochers des mois entiers, au plus fort des travaux, chassant le renne dans les neiges, tu rentres à la maison la fourrure en lambeaux, sans fusil, sans gibier - et à la fin, les yeux grands ouverts, tu voudrais que je croie tes mauvais rêves de chasseur ? Alors, où l'as-tu rencontré, ce bouc ?

PEER GYNT

A l'ouest de Gendin

ÅSE *(elle se moque)*

Oui vraiment !

PEER GYNT

J'étais contre le vent, le vent perçant ; lui, caché derrière des buissons, il grattait la croûte de neige jusqu'au lichen.

ÅSE *(même jeu)*

Oui, oui, vraiment.

> PEER GYNT : EXTRAIT DE LA PIÈCE (SUITE)

PEER GYNT

Je retenais mon souffle, immobile j'écoutais ; j'entendais son sabot crisser, je voyais les bois de sa corne. Puis prudemment, parmi les pierres, sur le ventre, je me suis glissé. Je guettais caché dans les cailloux – un bouc si luisant, si gras, jamais tu n'en vis un pareil.

ÅSE

Oh ! ça, c'est sûr !

PEER GYNT

Pan ! Je tire.

Le bouc roula sur la pente.

Au moment qu'il tomba,

à cheval sur son dos,

je lui saisis l'oreille gauche,

j'allais enfoncer le couteau

près du crâne, dans l'encolure,

mais il hurla, la sale bête,

dressé sur ses quatre sabots,

me fit sauter d'un coup de tête

et mon étui et mon couteau.

Il me coinça sous la hanche,

prit mon mollet dans ses cornes,

me serra comme un étau

puis là-dessus prit son élan

droit vers la crête de Gendin !

ÅSE (*malgré elle*)

Doux Jésus !

PEER GYNT

As-tu vu,

déjà vu la crête de Gendin ?

Elle est longue d'un demi-mille,

mince aiguisée comme une faux.

Longeant la crête, lui et moi,

nous volions à travers le vent.

Qui vit jamais pareil cheval !

Face à nous quand nous passions

le soleil volait d'étincelles.

Dans le grand tourbillon de l'abîme,

moitié entre nous et les lacs,

le dos noir des aigles volait

> PEER GYNT : EXTRAIT DE LA PIÈCE (SUITE ET FIN)

en arrière, emporté par le vent.

Tout en bas se brisaient les glaces en dérive,

et pas un bruit qui en parvienne !

Seuls les démons de la tourmente

entraient dans la ronde – ils chantaient, ils tournaient

quelle danse pour la vue et pour l'ouïe !

ÅSE

Dieu me protège !

> PEER GYNT : TENTATIVE DE RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Acte I

En Norvège. A la campagne. Par une chaude journée d'été, Peer Gynt, un jeune homme de vingt ans est en pleine discussion avec sa mère Aase. Elle lui reproche de mentir, de fabuler après avoir disparu au plus fort des travaux. Lui s'obstine dans son histoire du bouc : il a tiré sur lui, lui a saisi l'oreille, mais l'animal s'est enfui et a pris son élan vers la Crête de Gendin, les précipitant tous deux dans le gouffre. Un moment, sa mère a failli se laisser prendre. Une histoire de plus. Une de ces histoires dans lesquelles elle s'est enfermée avec lui dans une complicité et une fusion poussées si loin qu'elle a parfois l'impression d'avoir mis en place quelque chose qui la dépasse... Peer apprend par sa mère qu'Ingrid, fille de riche fermier, qui avait un faible pour lui va se marier avec un garçon un peu niais, Mads Moen. Il s'en va sur l'heure. A Haegstad, dans la cour de la ferme où se prépare la noce, on danse déjà sur l'herbe. Parmi les invités, des nouveaux arrivants dans la région : un couple de piétistes et leurs deux filles : Solveig et Helga. Dès qu'il l'aperçoit, Peer est très attiré par Solveig. Il voudrait danser avec elle, elle s'absente un instant, et les autres se moquent de Peer Gynt, le poussent à boire, s'amuse à lui faire raconter des histoires. Quand elle revient, il a beaucoup bu, devient dur avec elle. Le marié demande à Peer de l'aider à convaincre sa promise qui s'est enfermée à clé. Peer enlève Ingrid et s'enfuit en la portant sur l'escarpé des monts.

Acte II

Sur un étroit sentier haut dans la montagne, on retrouve au matin Peer suivi d'Ingrid en tenue de mariée à moitié dévêtue. Il lui demande de partir et de le laisser. Elle proteste et le menace des pires représailles. Aase, Solveig, sa sœur Helga, et les parents des deux filles sont à la recherche de Peer Gynt. Après le scandale causé par l'enlèvement de la mariée, sont aussi partis à sa recherche, armés de bâtons et de fusils, les gens du village. Peer rencontre sur son chemin trois filles des pâturages qui, sous forme de comptines suggestives, l'invitent à les suivre. Ils s'en vont en dansant. Plus tard, Peer, après un monologue dans le soleil couchant, se cogne le nez contre un pan de rocher, tombe et reste à terre. Est-ce un rêve éveillé ou un cauchemar qui commence ? Il y a d'abord la rencontre avec la femme en vert, la fille du roi des Trolls, qui l'emmène à la Cour de son père. Là, Peer doit faire ses preuves et être initié pour devenir un digne gendre du roi des Trolls. Mais il continue désespérément à tout voir avec les yeux des hommes et il lui est gracieusement proposé une intervention chirurgicale destinée à le guérir de ce travers. Peer, qui vient également d'apprendre qu'il va être père, préfère tenter de s'enfuir. Il est pourchassé par une meute de jeunes Trolls qui se proposent joyeusement de le taillader et de le découper en petits morceaux. Heureusement pour lui, des cloches sonnent qui font fuir les trolls.

Il rencontre ensuite l'énigmatique Grand Courbe et son cortège d'oiseaux criailleurs. Là encore, il est délivré par des sonneries de cloches et des chants de psaumes dans le lointain. Devant la ferme de sa mère, Peer se réveille. Solveig et sa sœur Helga sont là : elles apportent des provisions au fugitif. Ce sont elles qui ont sonné les cloches et préservé Peer. Solveig cachée se sauve, sa sœur la suit. Juste avant qu'elle parte, Peer donne à la petite un bouton d'argent et lui demande de dire à Solveig qu'il ne faut pas qu'elle l'oublie.

Acte III

C'est l'automne et les premières chutes de neige. Réfugié dans la forêt, Peer Gynt abat des arbres. Il aperçoit un jeune homme venu se cacher dans la forêt afin de se couper un doigt, espérant par cette mutilation échapper au service militaire. Chez sa mère Aase tout a été saisi, seuls quelques vêtements

> PEER GYNT : TENTATIVE DE RÉSUMÉ DE LA PIÈCE (SUITE)

épars ont échappé aux créanciers. Dans la forêt, l'hiver est arrivé. Peer a terminé la construction de sa cabane et il ajuste une grande serrure de bois. Arrive, sur des skis, Solveig. Elle a quitté le domicile familial pour rejoindre l'homme qu'elle aime. Tout pourrait s'arrêter là, comme dans un conte de fées. Ils pourraient vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants. Mais c'est compter sans la fille du roi des Trolls qui ressurgit avec l'enfant supposé être celui de Peer Gynt. Elle menace de lui rendre très concrètement la vie impossible. Peer n'a d'autre solution que de s'enfuir, de prendre à la lettre la recommandation du Grand Courbe et de faire le détour. Peer Gynt revient chez Aase. Il accompagne sa mère vers la mort dans un dernier jeu, une dernière histoire enfantine à se raconter ensemble. Il part ensuite pour un long, très long voyage.

Acte IV

Peer Gynt est maintenant un bel homme entre deux âges, bien habillé. Il reçoit à sa table des businessmen européens : l'anglais, Master Cotton, le français Monsieur Ballon, le suédois Trumpersterstråle et l'allemand Von Eberkopf... On apprend que Peer a gagné beaucoup d'argent dans la traite des noirs vers l'Amérique et dans la vente d'idoles en Chine. Avec, en parallèle, le financement d'expéditions religieuses et d'envoi de missionnaires vers ce pays. Histoire de se refaire, avec profit, une conscience ! Il explique à ses invités qu'il ne désire rien moins que de devenir Empereur du Monde et en attendant, alors que la Grèce se soulève, il compte bien faire de juteuses affaires avec les Turcs. Ce qui choque les vertueux humanistes que sont ses invités qui en profitent pour faire main basse sur son yacht et sa fortune. Peer désespéré implore Dieu. Au large, explosion : le bateau coule. Peer est vengé, mais ruiné. Peer dans le désert trouve le cheval volé de l'empereur, et avec, des habits, des bijoux et des armes. Il s'enfuit au galop. On le retrouve installé dans la tente d'un chef arabe, devenu prophète, et autour de lui un chœur de filles chantent et dansent. L'une d'elles, Anitra, le dupe et s'enfuit, l'abandonnant dans le désert. En Norvège, haut dans le Nord, dans une cabane de la grande forêt, Solveig file et chante. Peer continue son périple : il écoute le chant du colosse de Memnon, s'en vient à la rencontre du grand Sphinx de Gizeh et tombe sur une caricature de philosophe idéaliste allemand, Begriffendelt, qui l'introduit dans un lieu mystérieux qui s'avère être un asile d'aliénés. Peer Gynt est annoncé comme étant l'empereur attendu, l'empereur du Soi. Parmi ses nouveaux sujets, Huhu, à la recherche de la langue originaire, le fellah qui porte une momie sur le dos, et le ministre Hussein. Tous trois prennent à la lettre l'oracle Gyntien...

Acte V

Peer Gynt, maintenant un vieillard, à bord d'un bateau dans la mer du Nord, est de retour au pays natal. Il fait la connaissance d'un mystérieux compagnon de voyage, le passager inconnu, qu'il semble être le seul à voir, et qui lui demande de lui faire cadeau de son cadavre. Une tempête arrive : le bateau coule au fond. Un canot avec deux hommes. Un coup de mer le renverse, il chavire. Une coque renversée émerge. Peer Gynt et le cuisinier du bateau s'accrochent à la quille. Il n'y a de la place que pour une seule personne. Ce sera Peer Gynt... rejoint par le passager inconnu qui flotte juste à côté.

Puis on est sur une route de montagne, tout près d'un cimetière. Peer Gynt entend le sermon du prêtre : on enterre quelqu'un qui pourrait être le jeune homme qui s'était coupé le doigt pour échapper au service. Il assiste ensuite à une vente aux enchères près d'une grande ferme. Là, on retrouve des personnages de la noce, vieilliss, et on évoque les disparus. On parle de Peer Gynt comme d'un personnage mythique : une légende est née. Au cœur des grands bois, Peer se traîne dans les fourrés et

> PEER GYNT : TENTATIVE DE RÉSUMÉ DE LA PIÈCE (SUITE ET FIN)

arrache des oignons sauvages. Ce qui donne lieu à une scène d'interrogation métaphysique devenue classique. Ensuite, dans la nuit, sur une lande de pins ravagée il y a peu par un incendie de forêt, Peer court, poursuivi par des présences de tout ce qui n'a pas été et aurait pu advenir. Le spectre de sa mère surgit pour lui reprocher de n'avoir su l'accompagner au château dont il lui avait parlé. À un autre endroit sur la lande, il rencontre le fondeur de boutons venu le chercher pour le faire aller dans la caisse à déchets et retourner à la masse de l'indifférencié. Il est si peu intéressant qu'il ne mérite même pas l'enfer et ses pompes. Il réussit à avoir un délai. Il rencontre le roi des Trolls devenu un semi-clochard décavé qui ne peut rien faire pour l'aider. Nouvelle rencontre du fondeur de boutons qui laisse un petit délai jusqu'au prochain carrefour. Sur une colline, il croit reconnaître un prêtre en la personne du maigre qui n'est autre que le Diable peu impressionné par ce que Peer pense être de terribles péchés. De toute façon, il n'a pas beaucoup de temps : il est à la recherche de Peer Gynt, un homme qui a été soi-même et qui mérite un voyage pour aller le chercher. Le fondeur de boutons est de nouveau là. Mais brille tout près une lumière dans une maison et on entend une femme qui chante. Solveig, son salut. Le fondeur de boutons donne un autre rendez-vous au dernier carrefour. Solveig mère de l'enfant qui est en Peer Gynt se promet de le bercer, de le veiller...

Ase (ou Aase)

La figure aimée de la mère. Ibsen dit s'être inspiré de sa mère (apparemment confite en dévotions mais peu aimante... Ce qui importe n'est-ce pas la façon dont se reconstruisent les figures parentales, dont on réécrit son roman familial ?).

On peut se dire que c'est une mère qui enferme son fils dans une demande double et infinie. Il doit jouer tous les rôles : réparer les folies et la dilapidation du père, la mort du frère aîné, et en même temps rester dans une relation d'enfant, au sens où elle le maintiendrait dans le jeu, dans la fantaisie, les histoires que l'on se raconte, conteur et personnage de contes dans une relation à deux ou s'entretenir sans fin dans la fascination des jeux de l'imaginaire.

Et lorsque vient la mort, l'entrée du paradis n'est pas très loin de celle du fameux château de conte de fées de *soria moria*. Lorsqu'elle revient, c'est comme un spectre à la recherche de ce château promis, jamais trouvé. (Petit détail : *aa* se prononce *au*, ce qui permet à Ase de rimer avec Brose)

Anitra

Peer mesure la boîte crânienne de la *hourri* admirative : il y aurait de la place pour une âme, mais est-ce bien utile ? (*quand on a une âme, on se perd vite dans la contemplation de soi-même* constate Gynt) À la perspective d'avoir une âme, Anitra préfère, d'ailleurs, nettement celle de recevoir une belle opale. Et pour finir, la perfide mène par le bout du nez et roule dans la farine le pauvre Peer qui n'en revient pas de s'être ainsi laissé bernier : *la plaisanterie durait cinq minutes de plus et j'étais ridicule...* Il ne fait pas toujours bon être prophète. Même en pays étranger...

Begriffenfeld

Sorte de Sorbonagre idéaliste allemand, fasciné par la profondeur sans fond de chaque mot (chacun méritant une exégèse à l'infini), il est aussi, accessoirement, directeur de l'hôpital de fous (conçu aussi comme *le club des savants*, un *cercle d'exégètes*). Son nom veut littéralement dire *champ de concepts*. Il est pédant et pontifiant à souhait. (*un homme extrêmement calé*, remarque Peer, *tout ce qu'il dit, ou presque, est incompréhensible*) et parfois inquiétant quand il constate que la raison absolue a expiré la veille aux heures du soir, ce qui a conduit à un bouleversement dans ce qui peut être considéré comme *normal* ou *pathologique*. Et Peer Gynt est salué comme l'empereur de ces temps nouveaux...

Begriffenfeldt s'est d'abord appelé dans une première version *Frasenfeldt*. Ce qui selon La Chesnais ferait référence à une pièce de Wergeland *L'aventure en montagne de vinaigre* qu'appréciait beaucoup Ibsen. Dans cette pièce, le personnage passe notamment à travers le grillage d'un asile d'aliénés et a une couronne de papier posée sur la tête.

Brumes scandinaves

Cliché beaucoup employé par certains critiques français (et notamment par Sarcey le plus célèbre d'entre eux, écrivant : *nous nous avançons à tâtons dans ces consciences brumeuses*) à propos d'Ibsen lorsque fut créée en France pour la première fois une de ses pièces *Les Revenants*. C'est Antoine dans son "THÉÂTRE LIBRE" qui, sur les conseils éclairés d'Émile Zola, s'y était essayé.

Du même Sarcey : *Nous sommes persuadés qu'il n'y a de théâtre que chez nous ; que toutes les scènes de l'univers vivent de nos miettes, que dans cet ordre d'idées, les étrangers ne comptent pas ; c'est comme on dit en politique, une quantité négligeable* (cité dans la revue *Europe*). D'autres critiques, cependant, défendirent le talent de l'auteur norvégien.

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

La polémique se poursuit avec la création du *Canard sauvage* en 1891, à propos duquel un autre critique employa l'expression de "palmipède hiéroglyphique".

Pour nombre de ces critiques la création en 1898 de *Cyrano de Bergerac* allait être un antidote idéal aux "brouillards scandinaves". Ce petit poème (cité par Sarcey) en rend ainsi compte :

*Tout le Pôle débarquait sans vergogne
Mais l'enfant du soleil, mousquetaire ou lion,
Conduisant au combat les enfants de Gascogne,
Fit enfin reculer l'obscur Septentrion*

(Voir l'article de Michel Bataillon dans le livre-programme de la mise en scène de Patrice Chéreau et celui de Joan Templeton *Cent ans d'Ibsen en France* dans la revue "Europe" consacrée à Ibsen)

Clef

Peer Gynt peut se lire (notamment dans la scène des trolls et dans le quatrième acte) comme une "pièce à clés", faisant référence à des problématiques ou des personnages précis avec lesquels Ibsen, dégoûté de la Norvège et de ses petitesesses, règle ses comptes. Ibsen s'en prend ainsi à la lourdeur folkloriste norvégienne, et aux tenants d'une langue recomposée (le néo-norvégien) qui à l'image de Huhu, un des personnages rencontrés à l'asile de fous du Caire, sont obsédés par le fantasme d'une langue "originale". Parmi les autres pensionnaires de l'asile : le fellah pourrait être la Suède, condamnée à porter la momie de son prestigieux roi Charles XII, et Hussein, le comte Manderstrom, un insupportable ministre suédois des affaires étrangères connu pour ses notes diplomatiques que Ibsen détestait tant qu'il le pendit un jour, en effigie (selon La Chesnais qui cite un article de journal éclairant, où l'on se demande s'il "n'est qu'une plume habile, ou un véritable homme d'état").

Cloches

On les fait sonner pour faire revenir une personne disparue retenue par les trolls dans la montagne (selon La Chesnais). Ce sont les cloches qui délivrent Peer enseveli sous un tas de trolls. De même, un coup de feu tiré au dessus de la tête (voir l'histoire du "Grand Courbe"), ou l'invocation du nom du Christ sont supposés faire fuir les trolls : par exemple sous forme de pelotes de fil qui roulent...

Courbe (Grand)

Il vient du conte initial de Asbsjörnсен sur Peer Gynt mais est plus mystérieux et complexe que son modèle.

Dans le récit extrait de "Chasse au renne dans les Rondanes", celui qui est défini comme un "forgeur de fables et d'histoires" bute dans le noir contre "un obstacle, et lorsqu'il y toucha, c'était froid, et glissant, et grand, et comme il pensait bien ne pas s'être trompé de chemin, il ne pouvait savoir ce que c'était ; mais c'était fort déplaisant..."

"C'est le Courbe", répond-il à la question de Peer Gynt qui ne peut faire un pas ni rien toucher "sans rencontrer le cercle du Courbe" qui est aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de la cabane où s'est réfugié le chasseur (un immense serpent aux replis infinis). Peer finit par tuer de trois balles dans la tête celui qui est appelé aussi le "grand Troll". Dans la pièce, après l'indication suivante : "on entend Peer Gynt frapper et cogner autour de lui avec une grosse branche", à la question "qui es-tu ?", ce qui est nommé

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

comme "une voix dans l'obscurité" répond "moi-même". Et à la question "Tu es quoi ?", il répond "Le Grand Courbe". Suis le conseil "fais le tour, Peer, fais le détour" et un combat épuisant contre celui "pas mort, pas vivant. Visqueux. Brumeux...", un combat contre le sans forme, sur battement d'ailes de grands oiseaux (peut-être de femmes trolls qui avaient la réputation de se métamorphoser ainsi...). "En avant, en arrière, c'est toujours aussi loin. Au dedans, au dehors, c'est toujours aussi court". Lorsqu'il s'effondre, Le Grand Courbe le laisse, ne l'emmène pas avec lui. Est-ce parce qu'il y a eu des "sonneries de cloches et des chants de psaumes dans le lointain" ou parce que Solveig et Helga le protégeaient de leur présence.

Il y a un très grand nombre d'interprétations de cette figure mythique. Certains ont vu dans cette "voix dans l'obscurité" une voix intérieure, la voix de Peer, d'autres (comme le Comte Prozor, premier traducteur) le symbole d'une hypocrisie ou d'une veulerie sociale qui inviterait à se dérober à ce qui est en face, à faire le tour et le détour, à être dans le compromis... une apologie de la lâcheté ? Ou littéralement le Courbe n'est-il que le Courbe, une figure qui serait là pour citer celle de la légende initiale ? Résistant à toutes tentatives d'approche, cette scène considérée comme "centrale" reste très énigmatique.

La profondeur de la scène, relève François REGNAULT, est que ce monstre irrésistant et multiforme comme le moi est aussi tout ce qui n'est pas Peer : son non-moi. Et l'on en vient à l'hypothèse que le Courbe serait tous les Norvégiens sauf un seul, qui les combat, l'excepté, l'exilé. Jamais Ibsen n'aura été plus Peer que dans cette scène.

Créatures surnaturelles

Parmi les créatures et êtres surnaturels du folklore scandinave, citons le *nokken* (ou nixe) ou le *draugen* (le fantôme des sagas islandaises). C'est à eux que Ase fait allusion dans la scène de l'acte II de *Peer Gynt*, au cours de la poursuite qui suit l'enlèvement. Une spécialiste du folklore norvégien, Mme Birgit Hertzberg Johnsen, définit le *Draugen* comme un *Spectre annonciateur de la mort qui passe pour le fantôme d'un noyé, ou la personnification de tous les disparus en mer*. Elle précise que ce *Draugen* est décrit sous l'apparence d'un marin pêcheur décapité et de cuir vêtu. Il navigue sur une moitié d'esquif et se lamente chaque fois qu'une personne est sur le point de se noyer.

Quant au *nokken*, habitant des lacs et des rivières, *il est dangereux car il essaye de séduire les gens pour les attirer dans l'eau et, à l'instar de Draugen, il avertit lorsque quelqu'un est sur le point de se noyer. Il personnifie le danger et les désagréments que réserve l'eau*. Le peintre Theodor Kittelsen, précise Mme Birgit Hertzberg Johnsen, *a magistralement représenté l'être malfaisant qu'est l'ondin. Inspiré par plusieurs légendes qui décrivent ses apparitions sous cette forme, il l'a peint notamment sous l'apparence d'un cheval blanc*.

Début prometteur

... Mon nouveau travail est en pleine marche, et si rien ne vient à la traverse, il sera terminé au commencement de l'été. Ce sera un grand poème dramatique, dont le personnage principal est une des figures du peuple norvégien à demi légendaires et mythiques de l'époque moderne. Ce sera sans aucune ressemblance avec Brand, sans polémique directe, etc... - J'ai eu depuis longtemps ce sujet dans l'esprit ; maintenant le plan est établi, mis par écrit, et le premier acte est commencé. Cela grandit à mesure que j'avance, et je suis sûr que vous en serez content. Je vous prie, d'ailleurs, de tenir ceci secret jusqu'à nouvel ordre (...).

Lettre à Hegel (son éditeur), le 5 janvier 1867

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

Décorations

Ibsen était très fasciné par les honneurs et les décorations. Comme nombre d'artistes rêvant d'une reconnaissance sociale... Ainsi, à l'occasion de son voyage à Suez (il fut invité à l'inauguration du canal), il se félicite que le Sultan lui remette la Croix du Commandeur, l'ordre turc le plus prestigieux. Et il en profite pour se plaindre qu'on ne lui ait pas encore accordé l'Ordre de Saint-Olav dans son propre pays. Ce qui sera fait plus tard. Il termina sa vie bardé de décorations et docteur honoris causa de l'université (avec obligation faite à tous de mettre ce titre devant son nom...). Grandeurs et petitesesses des hommes illustres...

Démoniaque et destruction

(...) *La Norvège, pays de la bonté, n'a toujours pas entièrement accepté Ibsen, poète du démoniaque. Pour le rendre acceptable, on l'a transformé en un porte-parole bien sage de diverses "causes", comme le féminisme, alors qu'il n'y a pas de poète moins édifiant qu'Ibsen. On ne peut imaginer malentendu plus profond. Car chez Ibsen, c'est de destruction pure et simple qu'il s'agit. D'une destruction libératrice, qui nous rend meilleurs et plus intelligents dans la mesure où elle nous arrache à l'état d'hébertude où nous plongent le moralisme et la prétendue bonté, qui ne peuvent qu'aggraver le mal. L'affirmation il est typiquement norvégien d'être bon, lancée par un ancien Premier ministre Norvégien, pourrait parfaitement figurer dans une pièce d'Ibsen. Mais ceux qui feraient l'effort de comprendre découvrirait alors son vrai sens, qui est l'exact contraire : il est typiquement norvégien d'être mauvais.*
Jon Fosse, traduction de Terje Sinding (dans Lexi/textes 6, L'Arche)

Égoïsme

Ce qu'avant toute chose je voudrais vous souhaiter, c'est un authentique égoïsme pur-sang, qui puisse devenir pour vous le motif, pendant une période, de n'attacher valeur et signification qu'à vous-mêmes et à votre cause, et de considérer tout le reste comme non existant. Ne prenez pas ceci comme le signe d'une certaine brutalité dans ma nature ! La meilleure façon dont vous puissiez être utile à vos contemporains n'est tout de même que de battre monnaie du métal que vous portez en vous.

(extrait d'une lettre à Georg Brandes, citée dans le livre de Binswanger)

Écrire

*Vivre, c'est lutter contre les démons du cœur et du cerveau.
Écrire, c'est prononcer sur soi le jugement dernier*

(dédicace d'Ibsen sur un ouvrage, citée dans une lettre à son traducteur allemand)

Européens (les)

Ce *chœur d'amis*, ces hommes d'affaires dansant devant l'autel de mon veau d'or sont des spécimens un rien caricaturaux de leur pays d'origine : le français Monsieur Ballon a un langage fleuri et précieux qui s'oppose à celui, très pratique, de son alter ego anglo-saxon Master Cotton. L'allemand Von Eberkopf (*Tête de cochon*) s'embrouille dans des circonvolutions métaphysiques et le suédois Trumpeterstraale (*éclat de trompette*) est pétri de son importance et sa fierté nationale (Ibsen n'avait pas beaucoup, c'est le moins qu'on puisse dire, de sympathie pour les Suédois...).

Ces représentants du monde du business international ne manquent pas d'âme et d'humanisme : entre

french doctors, soucieux du sort et du statut de la Grèce, et présidents de conseils d'administration en mal de jetons de présence...

Fantaisie nationale ?

Son intention première n'était pas, je crois, de faire de Peer Gynt un drame philosophique. Ce qu'il comptait écrire, c'était une pièce populaire, une sorte de féerie-satire, teintée d'idéal, comme il sied à toute invention scandinave, fût-elle humoristique ou satirique (témoins les contes d'Andersen). Au fond, son principal dessein, en se mettant au travail, était de se délasser par quelque folie (pour me servir de sa propre expression) de la grande tension que lui avait imposée Brand écrit l'année précédente. Il arriva cependant que le poète n'eut pas plutôt lâché la bride à sa fantaisie que cette fantaisie elle-même le ramena aux sources naturelles de sa pensée. Peer Gynt devint, comme ses autres drames, un miroir des idées ibseniennes. Seulement, en les reflétant, il les illumina d'un rayon plus spécialement norvégien, si bien que Peer Gynt est, peut-être, la moins personnelle et la plus nationale des œuvres d'Ibsen. Il s'y émancipe, en quelque sorte, de la tyrannie de son propre moi. Entrant en communion avec la masse, il cesse, pour un instant, d'être l'homme seul, qu'il redeviendra bientôt. Il va jusqu'à railler ce principe d'être soi-même qui demande souvent tant de sacrifices et de souffrances à qui veut strictement s'y conformer.

(Préface du Comte Prozor à sa traduction de *Peer Gynt*)

Folklore

Il y a dans *Peer Gynt* une charge polémique féroce contre l'imagerie éculée du folklore, contre le côté étroit et satisfait de ceux qui n'aiment que ce qui a été fabriqué chez eux et pensé dans les limites assignées à la pensée (ainsi dans la scène de la Cour du roi des Trolls qui a son siège dans la région montagneuse de Dovre, Dovre symbole de la Norvège auquel on accolait fréquemment, nous dit La Chesnais, les épithètes *fier, fidèle, inébranlable*). Et aussi contre ceux qui pensent recomposer une langue qui n'existe plus depuis quatre siècles, position que caricature le personnage de Huhu.

En même temps, c'est la haine que l'on peut éprouver dans les histoires de famille, où l'on ne peut s'empêcher de ressentir, un peu malgré soi, de l'amour ou de la fascination pour ce qu'on prétend ou pense dénoncer. Ainsi dans la façon dont surgissent contes, mythes, chansons populaires (qu'Ibsen avait beaucoup étudiés) il y a autant de charge polémique que de force poétique, qui est là, présente, malgré tout... C'est cette ambiguïté que nie la musique de Grieg qui magnifie de façon purement romantique cet univers et masque ce qu'il peut y avoir de paradoxe et d'humour...

Fondeur de boutons

Un personnage tout ce qu'il y a de plus énigmatique. Il ne semble pas avoir de référence immédiate à des mythologies ou contes nordiques. Cette figure fait référence à un souvenir d'enfance rapporté par la mère quand elle retrouve une vieille cuillère de fondeur (*avec ça, il jouait au fondeur de boutons, il fondait, il moulait et mettait un poinçon*, souvenir qui renvoie à la prodigalité du père). Peer Gynt le prend tout d'abord pour le Diable (et quand il rencontre le Diable, il le prend pour un prêtre...) Mais il est bien pire que le diable qui emmène chez lui les grands pêcheurs, les vrais... Lui se contente des tièdes, des médiocres qui sont voués au néant, à la dissolution. Quel pire destin ? Il livre à Peer Gynt un secret d'importance : *Etre soi-même, c'est soi-même se tuer*. Évidemment, toutes les interprétations, suppositions

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

et autres tentatives d'explication restent possibles et ouvertes.

Extrait d'une discussion rapportée par Bergsoë, compagnon de promenades au moment où s'écrivait *Peer Gynt*.

- Peut-on représenter sur la scène un homme courant avec une cuillère à fondre ? (lui demande Ibsen)
- Oui pourquoi pas ?
- Mais il faut que ce soit une grande cuillère... Où l'on peut fondre des gens.
- Ça aura l'air un peu cocasse.
- Oui, je le crois aussi ; mais je ne pense pas qu'on le joue.

Frère caché de Peer Gynt

Peer a eu un frère aîné, prénommé Niels, mort à la guerre. C'est Ase qui le révèle dans un brouillon, texte non conservé dans la version finale. Ainsi après la mort du père et du frère, ne sont plus restés face à face que Peer et sa mère, dans une drôle de relation de jeu et d'amour. Dans une situation de fusion et de fabulation à deux...

Gyntania

Colonie gyntienne idéale et lointaine conçue sur le modèle de Oleana en Pennsylvanie, projet pour la réalisation duquel se ruina le grand violoniste Ole Bull, qui avait également été à l'initiative de la fondation du Théâtre Norvégien de Bergen, sa ville natale. Dans ce théâtre où l'on jouait, pour la première fois (de façon professionnelle) en langue norvégienne (jusqu'à maintenant c'était en Danois), Ibsen fut dramaturge pendant six ans, et avait, notamment, dans son contrat la mission d'écrire chaque année une pièce. Ce pourquoi il était assez remarquablement mal payé...

Halling

C'est une danse folklorique norvégienne à laquelle il est fait allusion dans la scène du mariage. Son nom fait référence à celui d'une province (le Hallingdall). C'est une danse très vive, dynamique et athlétique. Le cavalier est supposé lancer très haut la jambe. Idéalement jusqu'à la poutre du plafond. ce qui explique la réplique *haut est le grenier et loin sont les murs* : quand l'on danse dehors, on peut sauter très haut. Bien plus haut...

Huhu

Un des "fous" qui tournent en rond dans la cour de cet asile dont Peer Gynt est le provisoire empereur. Il raconte une histoire où les colonisateurs portugais et hollandais avaient confondu et mêlé leurs langues à celle des natifs Malabars. Dans un passé plus lointain, le grognement des singes avait prévalu. Huhu veut que l'on fasse retour à ce cri primal et primaire, il mène un combat *pour notre vieil idiome des forêts, le seul, le vrai*. Ce personnage prend tout son sens par rapport à la situation de la langue norvégienne. En effet, en Norvège, on parlait une langue où se mêlait le Norvégien et le Danois, depuis que ces derniers, quatre siècles auparavant, avaient envahi le pays. Au 19^{ème} siècle, se produisit une réaction, et le désir, dans le monde littéraire, d'un retour à cette langue originale et originelle parlée au 12^{ème} siècle, mêlé, tout de même, d'emprunts à la langue orale (le *landsmal* ou *Norsk* élaboré par Ivar Asen). Ibsen très passionné et très à l'écoute de ce qu'il pouvait y avoir de vivant dans la langue était en même temps très rétif à cette reconstitution d'une langue *originale* et *pure* et à ce qu'elle pouvait avoir

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

d'artificiel et de dogmatique. Le personnage de Huhu prend son sens dans cette polémique : il est une caricature des tenants de cette langue et dans son fantasme d'origine voudrait faire retour à une expression première qui ne serait plus qu'un cri, ou un grognement.

Jarry (Alfred)

L'auteur de *Ubu roi* fut aussi homme à tout faire, acteur, secrétaire, régisseur, conseiller littéraire de Lugné-Poe qui créa sa pièce *Ubu Roi* la même saison que *Peer Gynt*. Il travailla apparemment sur la version de *Peer Gynt* en laquelle il voyait *la pièce la plus intéressante du XIX^{ème} siècle* (il fit une traduction de la scène des trolls, d'après la version allemande, qui malheureusement n'a jamais été retrouvée). Il joua le rôle du *Vieux de Dovre* et y fut, selon Lugné-Poe, *hénaurme*.

(Voir l'article de Michel Bataillon dans le livre-programme de la mise en scène de Patrice Chéreau)

Lande

Peer Gynt, au cours de l'acte V, court sur une lande qui a été ravagée, il y a peu, par un incendie. *Des brumes blanches flottent ça et là au-dessus du sol.*

Pêle-mêle : des voix d'enfants, entre pleurs et chants, des pelotes de fils emmêlés, des feuilles fanées, des soupirs dans l'air, des gouttes de rosée, des brins de paille, la voix lointaine de la mère morte. Toutes le harcèlent, comme des Errynies qui le poursuivraient pour lui reprocher, non pas quelque crime, mais simplement de n'avoir rien fait, d'être passé à côté de son existence sans rien en avoir fait.

Lugne-Poe

Formé par Antoine à l'école du réalisme, le jeune acteur et metteur en scène passe à l'ennemi : le symbolisme de Paul Fort et surtout Maeterlinck. Il avait assisté aux fameuses représentations des *Revenants*. Il constate : *ce jour là, Antoine jeta une pierre dangereuse au plein été du jardin naturaliste. Il monte La Dame de la mer d'Ibsen en 1891 avec une troupe d'amateurs*, (à propos du dialogue de Wangel et Ellida, un critique note que cela fait penser à une conversation *d'une stalactite et d'une stalagmite dans la blanche crevasse d'un fjord*). *Il crée, ensuite, le Théâtre de l'Oeuvre où plusieurs des pièces du dramaturge norvégien sont créées entre 1893 et 1897 dans le plus pur style symboliste, auquel il renoncera plus tard, apparemment sur les conseils d'Ibsen. C'est lui qui a créé Peer Gynt en France en 1896.*

Memnon

Vers 1350 avant JC, un monument funéraire immense fut construit pour célébrer le Pharaon Aménophis III. Deux très grandes statues (une vingtaine de mètres) étaient placées à l'entrée du lieu. Un tremblement de terre détruisit en partie l'ensemble et les deux statues, fissurées, produisirent des sons perceptibles le matin au lever du soleil (ce qu'on attribue à la dilation de la pierre sous l'effet du soleil et qui cessa, plus tard, lorsqu'un empereur décida de restaurer ces statues). Les gens y virent un signe et un lien avec Memnon, fils de l'Aurore, tué à Troie par Achille sous les murs de la ville. Selon la légende, en effet, la mère de Memnon avait obtenu de Zeus qu'il chante chaque jour à l'aube. Toujours selon la légende, sur la volonté de Zeus, du feu du bûcher où Memnon avait été incinéré sortaient, une fois par an, mille oiseaux (les compagnons de Memnon ainsi transformés) qui se divisaient en deux groupes, se combattaient et s'anéantissaient en poussant des cris atroces pour finir par retomber sur la cendre. Ainsi tous les ans, les Memnonides renaissaient pour combattre et mourir sur la tombe de Memnon. Par

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

un mystérieux système de correspondance, Memnon évoque rétrospectivement à Peer Gynt les figures des rois des Trolls *assis comme eux tout raide et tout guindé, le cul posé sur un tronçon de colonne* (le sphinx lui faisant penser au Grand Courbe).

Les hiboux à la sagesse desquels il est fait allusion dans ce passage de *Peer Gynt* renverraient à ces drôles d'oiseaux que sont les savants et universitaires norvégiens, tout à leur sagacité, qui serinent la *musique du passé* et ne s'intéressent qu'à elle.

(Pour la petite histoire, on peut penser qu'Ibsen visait précisément un universitaire, spécialiste de l'Égypte, qui avait écrit un article très violent contre *Brand*, sa précédente pièce)

Mythomane

Celui qui rêve sa vie, la réécrit sans fin et en même temps crée du mythe. On peut dire que Peer Gynt est un mythomane dans ces deux sens. Il est aussi, un peu, le monsieur Loyal de lui-même dans la parade du pur présent perpétuel...

Le passager inconnu

Sur le bateau, un étrange compagnon de voyage (seul Peer Gynt l'a vu...) lui demande de lui faire cadeau de son cadavre, il voudrait pouvoir le disséquer ; il se livre à des travaux scientifiques : il est à *la recherche du siège des rêves*. Il le retrouve sur le canot où il a pu se réfugier après la lutte pour la vie avec le cuisinier. Ce n'est pas sans de bonnes raisons que l'on peut penser qu'il est un envoyé du diable. Ce que ne manque pas de faire Peer à qui le passager répond fort justement : *est-il dans ses manières de venir éclairer, la nuit du voyageur quand il le voit errer*. On n'en saura pas beaucoup plus sur lui, sinon qu'il est l'éveilleur énigmatique, celui qui vient réveiller l'endormi, entre formules oraculaires et boutades (*tout ce que vous dites a toujours plusieurs sens*, remarque Peer Gynt). On peut penser à un psychanalyste ou à un double de l'auteur venant voir ce que son personnage a dans le ventre ou la tête. C'est sur une ultime boutade, une dernière pirouette qui pourrait être une blague de potache qu'il disparaît en rassurant ainsi Peer qui a peur de mourir : *Oh, pour cela, n'aie crainte, car il y a un pacte : on ne meurt pas au beau milieu d'un cinquième acte*. Un critique (détesté par Ibsen et répondant au nom de Clémens) avait vu, en lui, la représentation du *concept de l'angoisse* ce qui avait beaucoup exaspéré l'auteur norvégien : *Si j'étais sur l'échafaud, et pouvais sauver ma vie par cette explication, l'idée ne m'en serait pas venue ; jamais je n'y ai pensé ; j'ai brossé la scène comme un caprice (...)* se justifie-t-il. Donc, le mystère reste entier...

Personnage maigre

Peer Gynt croit d'abord avoir affaire à un prêtre. Mais c'est le Diable (ou un de ses sbires) qu'il a rencontré. Pas de doute : il a même un traditionnel sabot de cheval à sa jambe gauche et des ongles très longs. Un diable revenu de tout. On n'a plus grand chose à attendre de lui, l'enfer n'est plus ce qu'il était et tout fout le camp. Il n'a pas de temps à perdre avec le menu fretin des pêcheurs, mais pas très malin se laisse balader et envoyer à l'autre bout du monde par celui-là même qu'il cherche. Peer, lui, voudrait pouvoir être reconnu comme un pêcheur de grand standing devant l'Éternel. Un qui ne manquerait pas de style. Mais aussi inconstant dans la mort, il ne veut pas payer, juste avoir un pied dans les profondeurs, un meublé en enfer, un droit de séjour qui ne soit pas éternel. Le *Maigre* a cependant le temps de faire un beau développement (le mot dans ce cas s'impose) sur *être soi-même* dans le rapport au négatif et positif de la photographie naissante. Régis Boyer rappelle, à propos de ce personnage et de son

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

dialogue avec Peer Gynt, l'amour d'Ibsen pour Voltaire et son humour.

Piétisme

Le piétisme est né avec un pasteur luthérien Philip Jacob Spener (1635-1705). C'est un mouvement spirituel qui insiste sur une approche personnelle et affective du religieux. Avec une grande importance donnée notamment à la lecture de la Bible, la prière ensemble, la piété et la pratique du sacerdoce universel. Cette tendance plus ou moins tolérée du protestantisme s'est particulièrement développée en Allemagne et dans les pays scandinaves. On surnommait ceux qui s'en réclamaient *les gens calmes* (ou *placides*) parce que détachés des plaisirs et de l'existence. On les appelait aussi les *justes* ou les *liseurs* en raison de leur rapport à la Bible. Ils allaient la tête penchée en signe d'humilité.

Poésie et photographie

Un critique littéraire renommé trouvait que *Peer Gynt* manquait d'idéal et n'était pas vraiment de la poésie (*on n'y trouve ni enchaînement logique rigoureux et clair dans la construction, ni une parfaite sincérité dans l'exécution*). Ibsen : *mon livre est poésie, et s'il ne l'est pas il le deviendra. Il faudra que la conception de la poésie, dans notre pays, s'adapte à ce livre. (...) Je suis d'ailleurs content de l'injustice qui m'est faite ; il y a là un coup du ciel et un renfort divin, car je sens mes forces croître dans la colère. Si l'on veut la guerre, soit ! Si je ne suis pas poète, je n'ai rien à perdre. Je tenterai ma chance comme photographe. Mes contemporains du Nord, je m'en emparerai, un par un...*

Point de vue

Il faut les essayer tous et choisir le meilleur dit, quelque part, Peer Gynt.

Psychanalyse

Ibsen a parfois été surnommé *le Freud du théâtre* (bien qu'apparemment, il semble qu'il n'ait jamais lu une ligne du fondateur de la psychanalyse). Ce qui n'est pas le cas de Freud qui a écrit une étude à partir de sa pièce *Romersholtm*. D'autres théoriciens de la psychanalyse, certains en rupture ou en délicatesse avec le maître, ont aussi été très passionnés par le monde du dramaturge norvégien. On peut citer les noms de Groddeck (auteur du *Livre du ça*), de Reich, et aussi celui moins connu de Ludwig Binswanger, créateur de la *Daseinanalyse*, *l'analyse existentielle* : avec une très belle postface du philosophe Henry Maldiney qui fut son introducteur en France.

Rencontre (Peer Gynt/ Solveig)

Question que l'on peut (éventuellement) se poser : Solveig a-t-elle déjà entendu parler de Peer Gynt et, au cours de leur première rencontre, lorsqu'il lui dit son nom et qu'elle se retire précipitamment pour resserrer sa jarretière, est-ce un simple prétexte, une réaction de fuite de quelqu'un qui connaîtrait la réputation du jeune homme ? Nous en avons discuté un jour : à jouer, a précisé quelqu'un, ce n'est pas du tout la même chose pour un comédien. Bien sûr, a dit quelqu'un d'autre, mais dans notre approche d'une pièce de théâtre faut-il forcément chercher un hors-texte, un sous-texte ou se contenter de ce qui est écrit ? En laissant, évidemment, tout cela ouvert sur de multiples perspectives et possibilités de jeu. L'idéal serait, on en convient, que chaque spectateur puisse, dans un tel cas, se raconter sa propre histoire... (et si Ibsen avait voulu que quelque chose soit précisé ou souligné, ne l'aurait-il pas fait lui-même ?) Après, on peut aussi se dire que dans cette scène, si Peer se met à boire, c'est parce que lui,

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE)

le loqueteux, a pensé (et il le dit explicitement plus tard) qu'elle s'enfuyait parce qu'elle avait honte de danser avec lui. Ce serait lui, donc, qui nous aurait amené à penser que la jarretière n'était qu'un simple prétexte...

Scorpion

(voir Norvégien et néo-norvégien)

Pendant qu'il écrivait *Brand*, Ibsen explique qu'il avait sur sa table un scorpion vivant. L'animal semblait parfois aller mal. Il lui jetait alors un morceau de fruit tendre sur lequel le scorpion se précipitait pour y injecter son venin. Il allait tout à coup beaucoup mieux. *N'en est-il pas de même pour nous les écrivains* se demande Ibsen (et c'est une question qui appelle une réponse certaine).

Singes

Il leur arrive de recouvrir Peer Gynt de fruits et même de merde. Où celui-ci regrette de n'avoir pas de queue (*ou quelque chose qui me fasse ressembler à une bête*). Une constatation qu'il avait déjà pu faire chez les trolls, à la Cour du Vieillard de Dovre... Ainsi l'homme, ce roi de la création, peut-il, en certaines circonstances, tout à loisir réfléchir sur la relativité de qu'il est.

Les trolls

Créatures mythiques qui vivent dans un monde parallèle à celui des hommes, qui ressemble à celui des hommes. Une sorte de double dans lequel toutes les valeurs sont inversées et où *noir paraît blanc, laid semble beau*. Ces deux mondes parfois se rencontrent, s'interpénètrent. Ils peuvent être énormes (tomtegubber) ou gnomes (hougfolk). Ils peuvent avoir une queue touffue, un seul œil ou plusieurs têtes, ils se métamorphosent assez facilement et ont quelques autres particularités physiques tout ce qu'il y a de plus sympathiques et charmantes. À la lumière, parfois ils deviennent pierres et se confondent avec les rochers. Le son des cloches, le nom du Christ et un coup de feu tiré au dessus de la tête les font, paraît-il, illico, décamper... Les trolls sont lubriques, proches de l'animalité, et leur devise est la suivante : *Troll, suffis-toi toi-même !* par opposition à celle des hommes : *Homme, sois toi-même !*. Peer qui se pose tout au long de sa vie la question de ce qu'est *être soi-même* a-t-il été *trollisé* lors de sa visite à la Cour du roi des trolls ? C'est ce que celui-ci semble indiquer quand il lui explique qu'il a quitté cette cour, il avait ce maître-mot gravé derrière l'oreille, comme on dit, dans un proverbe, que l'on a son destin gravé derrière l'oreille (ce qui d'ailleurs, rétablirait cette notion de destin et redonnerait un sens au périple gyntien, celui de quelque chose qui ne pouvait être autre puisque profondément déterminé par ce maître-mot... Les trolls étant alors l'équivalent bouffon et carnavalesque des dieux de la tragédie grecque...

Versification, traduction

Sur la traduction de *Peer Gynt*, poème dramatique, par François Regnault : "*nous avons traversé l'œuvre selon une alternance de prose et de vers, allant de la prose la plus réaliste aux vers les plus strictement nombrés, en passant par la prose soutenue, la prose dite poétique, les versets, les vers libres, les irréguliers, non rimés, rimés, etc. Pour suivre une langue somme toute assez souple, et dont les vers, au dire de Bjornson, étaient négligés et sans harmonie, plus dramatiques que poétiques, nous avons utilisé des suites de vers à nombre de pieds variables, avec dominantes d'octosyllabes et d'alexandrins, mais on peut trouver parfois des ensembles contenant des vers de 6, 7, 8, 10 et 12 pieds (plus rarement de 11). Autant dire que souvent le vers est une entité autonome dont il faut trouver le rythme interne et qu'il*

> PETIT GLOSSAIRE GYNTIEN (SUITE ET FIN)

ne se signale que par son décalage typographique et son entre-deux-blancs. Nous avons, pour les chansons, oracles, etc., utilisé des schémas réguliers (par exemple les chansons alternent vers de 10 et vers de 5 pieds) et donné à deux ou trois récits l'apparence et l'alternance métrique propres à quelque fable de La Fontaine oubliée.

Vertige

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

Vie culturelle

Je doute que la vie culturelle chez nous puisse se développer dans de meilleures conditions aussi longtemps que le terrain intellectuel moral et marécageux ne sera pas radicalement défriché, assaini et drainé ; aussi longtemps qu'une population comme la nôtre trouvera plus important de construire des lieux de culte que des théâtres, aussi longtemps qu'elle sera plus disposée à soutenir les missions d'évangélisation des Zoulous que les musées d'art. Ibsen, 1879 (extrait d'une lettre citée dans la biographie de Hans Heiberg, " Editions Esprit Ouvert ")

Vieux de Dovre (Le roi des Trolls)

Lorsque Peer Gynt retrouve celui qui avait été, très fugitivement, son beau-père, il est tombé dans la plus noire des panades. Comme si Peer avait désormais sa propre légende qui avait rendu caduque la figure du souverain déchu. Celui-ci, vieux mendiant sur le retour, n'aurait plus d'autre possibilité que d'aller vendre son image au Disneyland local, au musée des vieilles images folkloriques. Comme un vulgaire indien désabusé allant faire de la figuration dans un western hollywoodien. Les personnages de contes n'ont plus d'autre destin... Comme il est dit ou écrit quelque part : *sic transit gloria mundi.*

Eugène DURIF

Ce petit glossaire s'est élaboré à partir des notes et travaux de François Regnault, La Chesnais, Régis Boyer, Hans Heiberg, de la revue "Europe" consacrée à Ibsen (et autres que j'ai pu oublier de mentionner, je m'en excuse à l'avance).

Quelques livres et revues sur Henrik Ibsen

- *Outre Scène* (revue du Théâtre National de Strasbourg), mars 2003, numéro 2 (avec notamment un article de Jan Kott, Ibsen une relecture)
- Numéro spécial de la revue "Europe"
- Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, Editions Esprit Ouvert
- Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art* (traduction Michel Dupuis). De Boeck-Wesmael
- Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, L'Esprit des Pénières

> ANALYSES DE LA PIÈCE : “LES PELURES DU SOI” PAR FRANÇOIS REGNAULT

Il faut repartir de la question de Hamlet : être ou ne pas être. Et supposer qu'une fois qu'on y a répondu, en décidant d'être par exemple, la deuxième question se pose : être quoi ? Peer Gynt répond : être soi-même. De là suivrait l'idée d'une grande pièce métaphysique, sur des questions très cartésiennes : *Or je sais déjà certainement que je suis... Mais qu'est-ce donc que je suis ?*

Mais, dit Descartes, ces méditations *sont si métaphysiques et si peu communes qu'elles ne seront peut-être pas du goût de tout le monde*. Il faut donc revenir à une expérience antique : si la métaphysique entre dans le théâtre, ce qui n'est pas nouveau, ni depuis les Grecs, ni depuis Shakespeare, c'est toujours dans l'espace et dans le temps d'une représentation. Il n'est donc pas question de requérir pour l'explication du « Soi gyntien » autre chose que ce qui se dit dans la pièce, et dans l'ordre. Mais à partir de là, tout est permis, de la déduction la plus stricte à la rêverie la plus ouverte. La déduction au théâtre consiste presque toujours à savoir à quel moment qui sait quoi et qui ne le sait pas encore. La rêverie va des grands mythes universels retrouvés dans les figures du jeu jusqu'aux fantasmes les plus singuliers.

Ainsi, dans *that happens in Hamlet (Ce qui se passe dans Hamlet)*, ouvrage d'une grande perspicacité dramaturgique et d'une profonde érudition historique, John Dover Wilson se pose des questions simples mais essentielles : Hamlet est-il sûr de voir le fantôme de son père ? Pourquoi y a-t-il une pantomime muette montrant le crime de l'usurpateur avant sa représentation parlée ? Pourquoi le Roi ne sourcille-t-il pas lorsqu'il voit son crime ? etc. C'est ainsi qu'il faut procéder.

Le Soi ou le mensonge

Sur la question du *Sois toi-même* de Peer Gynt, avant de savoir si c'est de l'égoïsme, de l'égotisme, du nietzschéisme ou le culte du moi, nous partirons des évidences suivantes, et dans l'ordre où le spectateur les reçoit.

- 1 - La question n'apparaît pas avant la scène 6 de l'acte II, chez les trolls, c'est-à-dire assez tard.
- 2 - Elle transpire dans la réponse du Grand Courbe, dans la scène suivante (II, 7), mais il n'en est plus question du tout dans l'acte III (rencontre de Solveig et mort d'Ase).
- 3 - À partir de l'acte IV et dès le début de la première scène (*L'homme doit être quoi ? Soi-même !*), elle reparait pour ne plus quitter pratiquement la scène. Pour être exact, elle figure dans 8 scènes sur 13 de l'acte IV (soit toutes les scènes sauf 2, 3, 4, 8 et 10), et dans *toutes* les scènes de l'acte V. Les dernières scènes de cet acte (avec le fondeur de boutons, avec l'homme maigre) finissent même par ne plus traiter que ce sujet-là.

On a le sentiment que plus il va vers la fin, plus Ibsen, de façon quasi-maniaque, s'oblige à donner à chaque fois une *nouvelle* réponse à la question. Considérer cela, c'est éviter, notamment, de croire que, dans la deuxième scène avec le fondeur de boutons, (V, 9), la réponse du fondeur : *Eh ! bien, être soi-même, c'est soi-même se tuer*, soit la seule interprétation de la question. C'est au contraire l'ensemble des réponses données au cours des scènes qui permet de comprendre cette réplique : le Soi doit se supprimer pour advenir.

Mais alors, de quoi s'agit-il avant que la question ne se pose dans la scène des trolls ? On pourrait répondre que la pièce, racontant simplement la vie de Peer Gynt depuis son adolescence jusqu'à sa mort *non comprise*, se suffit à elle-même. Il n'en est rien, car si on interroge maintenant un autre thème, ou plutôt *l'autre* thème de la pièce, celui sur lequel elle s'ouvre : « Peer, tu mens ! », on trouvera que dans *toutes* les grandes scènes où il n'est pas question du Soi, la pièce ne demeure pas pour autant sans sujet, puisqu'il y est question du mensonge et de l'affabulation : en gros, tout l'acte I avec le récit du bouc, emprunté à un conte qu'Åse avait oublié, toute la noce avec le récit du diable dans la noix, les scènes de

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

vantardise avec les filles au début de l'acte II, et toutes les scènes de l'acte III (sauf la seconde, où Peer Gynt n'est pas là) – la première, où, abattant des arbres, il souhaite que finissent ses mensonges ; la troisième, où il lutte contre les cauchemars et les visions fantastiques en clouant une serrure ; et la quatrième, où il emmène Åse au pays de la mort et des contes.

En résumé, et à quelques exceptions de détail près :

- il est plutôt question du mensonge et de l'affabulation dans la première partie de la pièce ;
- il est plutôt question du Soi dans la seconde partie ;
- c'est dans la grande scène avec Solveig à l'acte III et dans la retrouvaille finale qu'il ne serait question ni du mensonge, ni du Soi. En effet, à l'acte III, c'est Solveig qui le délivrerait des songes et des mensonges : *Alors adieu les clous et les planches. Plus besoin de barricades contre les noires pensées des gnomes et des trolls*. Et à la fin de l'acte V, il ne demande nullement à Solveig : *Qui suis-je ?*, non plus que : *Étais-je moi-même ?*, mais : *Où étais-je moi-même ?*, ce qui est une autre question.

La question du mensonge et celle du Soi sont donc pratiquement exclusives l'une de l'autre. On pourrait même imaginer l'hypothèse suivante, sans doute exagérée (affabulée par nous, en somme), mais qui ferait image. Ibsen serait parti du conte d'Asbjornsen sur *Peer Gynt : C'était un vrai forgeron de fables et d'histoires*, et, en cours de route, il aurait trouvé plus intéressant de passer de la vérité dans les récits à la vérité dans le moi. Il aurait substitué au précepte *Il ne faut pas mentir* le précepte *Il faut être soi-même*, il aurait quitté le monde paysan du conte pour le monde urbain de l'angoisse (V, 2), et les veillées le soir dans les chaumières pour la solitude dans la foule : *Il n'y a jamais personne qui pense à moi*.

En tout cas, on altère grandement le sens général de la pièce si on en fait l'histoire d'un hâbleur. On débouche vite sur la question assez courte de la mythomanie, ou bien on en reste au conte bleu. On rattache alors la pièce aux problèmes folkloriques, à Frazer et au *Rameau d'or*, on en fait une pièce du 19^{ème} siècle où la mythologie l'emporte sur la poésie. Au contraire, l'histoire d'un exilé qui part à la recherche de soi-même, ou plutôt qui se demande s'il a été soi-même, bien qu'il ne sache jamais en quoi cela consiste, s'ouvre sur la subjectivité moderne, celle du 20^{ème} siècle, et sur la question de son assujettissement ou de son annihilation : *Inéluctable quantité de pelures ! Le noyau va-t-il enfin paraître ?* On quitte Grimm pour Joyce.

Encore faut-il ne pas faire de cette recherche du Soi le symptôme typique d'un comportement bourgeois ou petit-bourgeois comme y tendait la dernière grande production de l'oeuvre (Berlin, 1971), du moins dans son programme publié. Certes, la complaisance à soi, le narcissisme, la reconnaissance de soi dans des images sont des traits qu'on peut attribuer à l'être-bourgeois, de même que l'égotisme ou le culte du moi. Mais on devrait reconnaître que Peer Gynt n'en est nullement atteint. Il pose la question *Qui suis-je ?* seulement dans l'asile de fous (IV, 13), et il y a bien de quoi, devant le fou qui cherche la langue des singes, celui qui porte sa momie sur son dos et celui qui se prend pour une plume. Mais la plupart du temps, il s'adapte à tout sans s'aimer lui-même, et recherche sa gloire (ou la gloire de son nom) sans la reconnaissance. Il y a chez Peer Gynt peu de complaisance et beaucoup d'extraversion, et il faudra montrer comment, dans la scène même de l'oignon, chaque pelure arrachée, pour être un avatar du moi, n'en est pas pour autant une *propriété* : il énumère exactement les phases de sa vie, les aventures qui lui sont arrivées, et non les traits de son caractère : qu'on imagine à sa place Jean-Jacques Rousseau, ou mieux encore Chateaubriand ou Amiel, et on percevra la différence.

Et si l'on veut y voir encore un trait de classe, qu'on ne dise pas, alors, que la recherche de l'identité est le symptôme de son être bourgeois – car le bourgeois la trouve. Éplucher un oignon et n'y trouver rien,

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

j'insiste pour y voir plutôt le trait de ceux qui font du rien la marque et l'emblème de leur universalité : le juif, l'intellectuel, l'artiste. D'ailleurs Peer Gynt, chez les paysans qu'il a quittés, a laissé la réputation non d'un parvenu, ou d'un capitaliste, mais d'un poète vagabond (V, 4), et ce qu'il leur revend aux enchères, ce sont des riens, c'est du vent. Qu'on se promène dans les cimetières du 19^{ème} siècle, sur la tombe de quel bourgeois petit ou grand lit-on : *Ici ne gît personne ?* (V, 10). On peut donc démontrer que le passage de la question de l'affabulation à celle du Soi ordonne l'ensemble même de la pièce, que l'on retienne ou non l'hypothèse d'un Ibsen changeant de sujet en cours de route. Car il faut distinguer ici : la *fable*, qui est l'histoire, l'errance et le retour d'un homme au pays natal, une espèce d'*Iliade* comique suivie d'une *Odyssee* touristique - et même Solveig, comme Pénélope, file (IV, 10), bien qu'aucun prétendant ne rivalise avec cet Ulysse, et que cet Ulysse ne la cherche pas ; le *thème*, qui est *être soi-même*, comme Peer Gynt le dit après le sermon du prêtre : *Et le thème, oui, être soi-même imperturbablement* (V, 3), comme si ce sermon n'était qu'une allégorie de la pièce elle-même ; et enfin ce que j'appellerai le *sujet* de la pièce : comment un homme délaisse les mensonges et les affabulations dans lesquels il eût pu se cantonner toute sa vie pour se laisser traverser par le néant de la subjectivité moderne : un voyage extérieur et sans limites doublé d'un voyage intérieur et sans recours.

En avant, en arrière...

Mais pour saisir ce thème du Soi, il faut de nouveau reprendre la question dans l'ordre où le spectateur le découvre. Nous procéderons encore à partir des seules données de la pièce, comme si d'un fauteuil de spectateur nous nous bornions à comprendre au passage, sans trop réfléchir.

Acte II, 6 - Chez les Trolls. Première apparition du thème du Soi sous la forme : *Homme, sois toi-même*, par opposition au *Suffis-toi* des trolls. Premier sentiment : l'auteur semble livrer là la clef de la pièce, et de façon solennelle. Second sentiment : l'ironie. Il va de soi que l'auteur préfère le *Sois toi-même* au *Suffis-toi* (à) *toi-même* (dont nous avons à dessein fait un raccourci légèrement incorrect). Suffisance, complaisance, chauvinisme des trolls, d'où l'on déduit que l'homme doit être autre chose. On ne sait encore quoi.

Acte II, 7 - Le Grand Courbe. Laissons de côté le conte d'Asbjornsen d'où ce monstre est tiré. Appuyons-nous sur les seules données de la scène.

- La voix se nomme *moi-même* et demande à Peer Gynt s'il peut en dire autant. On peut déduire qu'on n'a pas affaire à un troll, puisque le troll se suffit, n'est pas soi. Peer, donc, est-il comme un troll, ou comme la voix ?

- La voix se nomme *Le Grand Courbe*. D'où le détour à faire de l'existence, et l'idée de l'existence comme détour.

La voix se décrit : elle vient d'être contradictoire, mort et vivant. Peer Gynt, qui la prend pour un troll, trompe, et ne peut l'atteindre. Invisible intouchable, mais audible.

- Le Courbe l'emporterait, mais les cloches le font se dissiper.

Des femmes sauvent Peer Gynt. L'énigme reste entière et le doit. Il serait vain de la *traduire* (par exemple : un monstre, l'homme, la société, ou le Sphinx, auquel il est cependant identifié dans la scène 12 de l'acte IV). Mais on peut au moins en déduire qu'il est d'abord *tout ce que n'est pas* Peer Gynt : *Il est ici ! Il est là ! Et tout autour de mes tours !*. Et aussi qu'il est tout ce *qu'est, ou que pourrait être* Peer Gynt : *Dès que j'en suis sorti, je suis en plein milieu*. Il est le non-Peer être Peer, le moi et le non-moi. Il est cette dialectique même qui n'est autre que celle de toute la pièce. Mais on le saura plus tard. Il est donc l'énigme que la pièce a pour tâche de déchiffrer.

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

L'acte III (rencontre de Solveig et mort d'Ase) laisse de côté la question Soi. Nous rencontrons plusieurs des personnages féminins de la pièce. La vertu des femmes semble bien être de faire oublier le Soi : de faire qu'on s'oublie ?

L'acte IV (le *voyage en Orient*) réattaque la question en force, comme Peer Gynt rappelait au spectateur que la question va être traitée : *L'homme doit être quoi? Soi-même.* ((IV, 1).

La *scène 1* donne une première réponse, que je dirais freudienne au premier degré : *Le soi gyntien, c'est l'armée des désirs, etc...*, un monde de pulsions. Dans sa pénétrante conférence sur *Peer Gynt*, Georg Groddeck souligne d'ailleurs ce passage comme étant d'un Peer Gynt encore riche, et grossier. C'est la version de l'égoïsme strict : *être soi, c'est avoir de l'argent Sir.*

Scène 2, le naufrage du yacht. Pas question du Soi. Peer Gynt dialogue avec Dieu et jure d'être humble. Le naufrage a lieu. Dieu aime donc la *personne* de Gynt.

Scène 4, les singes. Après Dieu, l'animal. Retombée au-dessous du troll : l'absorption de la merde, le désir d'avoir une queue. Pas question de soi.

L'homme, ce roi de la création, forcé de... et Peer Gynt ne peut même pas terminer la phrase.

Scène 5, le voleur au receleur : « *Sois toi et tais-toi* ». La version selon l'hérédité : voleur de père en fils. Entre Dieu et l'animal, l'espèce humaine se reproduisant indéfiniment la même. Scène suivie aussitôt d'une version tout aussi déterministe, quoique émerveillée, du Soi : chaque créature suit sa propre loi. Ici, se suffire à soi-même et être soi-même *s'identifient* rigoureusement. Un crapaud est un crapaud, dans son trou de pierre. Peer Gynt mange des racines. Mais *il chasse de telles pensées* en contemplant le désert. Opposition entre le déterminisme de la nature et la nullité du désert, lieu où tout est possible à l'homme. L'idée de liberté surgit (fin de la scène).

Scène 6, Anitra. De nouveau une femme, donc peu de choses sur le Soi, sauf deux allusions : renoncement à « *être soi-même par la puissance de l'argent* ». Désir d'être aimé, considéré pour *soi*.

Scène 7, toujours Anitra. Seule allusion de la pièce non au Soi-même, mais à un *nous-même*, car Peer fait un collectif avec un rossignol qui chante : *Chanter, c'est être nous*. Autre version : être soi, c'est être sans masque, dans l'intimité érotique : là, on se retrouve. On n'est soi-même qu'au lit, dirions-nous. Autre version, plus loin : être soi, c'est être le sultan de sa belle, le maître de sa maîtresse. Toute la scène donne donc du Soi une version amoureuse. Le moi, c'est le mâle.

Scène 8, Anitra s'en va. Plus un mot sur le Soi. Comme si la femme l'avait de nouveau dissipé.

Scène 9, Peer Gynt se dépouille de ses vêtements. Être soi, c'est être sans habits, sans fard, *tel qu'on est*. Version que j'appellerais psychologique : moi je suis moi, toi tu es toi, etc. Le moi sans problème. Finies les affaires, fini l'amour. Le moi coïncide alors avec tout homme, avec l'homme en général. Le moi gyntien est ici coextensif à l'Histoire universelle, qu'il peut descendre et traverser à son tour, sous la forme d'une grande récapitulation. Dépouillé de ses vêtements, il peut les revêtir tous. *J'ai résolu l'énigme de ma destinée.*

La *scène 10*, chanson de Solveig, introduit sans doute une faille dans la certitude de soi :

Mais si par malheur le premier tu meurs...

Tout l'acte tourne autour de ce gond.

Toute la fin de l'acte IV a pour effet de briser de plus en plus l'assurance acquise après la fuite d'Anitra : la statue de Memnon pour réveiller Peer Gynt (11), le Sphinx pour l'intriguer (12), l'asile pour l'égarer (13).

La statue de Memnon chante, mais Peer Gynt ne comprend pas. Il croit y reconnaître un Roi des Trolls. Le Sphinx inquiète Peer, mais il le prend pour le Courbe. L'opposition du colosse et du Sphinx reproduit

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

donc celle du *Suffis-toi* et du *Sois toi-même*, ou encore celle du troll et de l'homme, d'autant que la clef de l'énigme de l'autre Sphinx (celui qui n'est pas à Gizeh), déchiffrée par Oedipe, est bien aussi : *l'homme*. Peer nous dit d'ailleurs par deux fois que le Sphinx, lui, est soi-même -et Peer aussi a tâché d'être lui-même. On est passé de Hamlet à Oedipe.

Mais le Sphinx cache -et donc aussi engendre- le directeur de l'asile qui va donner une nouvelle version du Soi : être soi, c'est être *hors de soi*. Il suffit de changer le sens de la raison. Tout fou est alors un homme raisonnable, tout homme raisonnable est un fou. On peut dire aussi : le Soi c'est la folie, et Peer Gynt en devient le suprême psychiatre : l'empereur des Commentateurs. La religion punissait, ou sauvait. La psychiatrie *commente*, sans guérir.

La *scène 13* développe longtemps ce nouveau thème, non sans une gradation entre les trois fous. (Nous en avons parlé plus haut). En effet, on peut être hors de soi de plusieurs façons : en s'égarant dans l'origine (Huhu et la langue primitive qui n'est que cri), en séjournant à côté de soi-même (le fellah sans nom qui s'identifie à la momie de son roi, qu'il porte sur son dos), en se perdant totalement au fond de soi-même (Hussein qui se prend pour une plume). Cette gradation conduit Peer Gynt au sommet de la gloire en même temps qu'au comble de l'égarement. On le couronne hors-de-soi.

L'acte V n'en finit pas de traiter la question. Mais, désormais, à *l'intérieur* du seul Peer Gynt. Il est devenu l'enjeu et comme le seul théâtre de l'acte V. Plus de singes, plus de fous, plus de femmes, mais lui seul aux prises avec des *figures* (le passager inconnu, le fondeur de boutons, l'homme maigre) qui ne sont peut-être suscitées que par lui. Tout désormais ne se joue plus qu'en lui, il est entré, selon une expression de Chateaubriand, *dans la région du profond silence*.

Scène 1. Comme un prologue, la mer. *En mer, on ne peut jamais être soi-même*. A noter que c'est la première fois qu'on a quitté la terre ferme, haute montagne ou désert. La mer mouvante, perverse, ne permet pas d'être soi. Le moi y vacille.

Scène 2. Le cuisinier, lui, est resté soi-même. Sur la coque renversée où un seul pouvait tenir, le cuisinier n'a pas tenu. C'était lui ou Peer Gynt. Si Peer est resté, n'en pouvons-nous pas déduire que Peer, lui, n'est pas resté soi-même ? La coque, comme une balance de justice, a fait tomber au fond le plus soi-même des deux.

La *scène 3*, nous l'avons dit, est un sermon dont le thème est celui même de *Peer Gynt*. Il donne en même temps la version chrétienne du Soi-même : être soi en accord avec la doctrine. Mais, dirait Zarathoustra, cette figure à son tour doit être dépassée. Le modèle du jeune homme au doigt coupé est insuffisant, ce que laisse entendre l'ironie mordante du prêtre, qui fait l'éloge ambigu d'un héros casanier et silencieux. Un Peer Gynt qui n'aurait pas quitté la Norvège. Mais est-il meilleur, est-il pire que Peer Gynt? Comment savoir ?

Vient ensuite l'étrange vente aux enchères (4), où Peer Gynt se dépouille non plus de ses vêtements, mais de ses souvenirs, et apprend de la bouche d'un vieux qu'il est resté soi-même jusqu'au bout... dans la légende. Scène suivie aussitôt de la prodigieuse scène de l'oignon (5), la scène-clef de l'acte V sinon de toute la pièce, où il se dépouille de toutes les pelures de son passé, de ce qu'il *a été* ; puis de la scène 6, où vient le hanter tout ce qu'il *n'a pas été*. Long trajet anagogique qui le fait remonter de ses souvenirs jusqu'à l'essence de son moi et de son non-moi, sorte d'ascèse bouddhique d'un prophète qui n'est pas entendu, qui se retire dans la forêt et qui a des hallucinations. Il y a bien lieu de parler du Soi, ici, en termes bouddhiques, pour en découvrir l'évanouissement et l'annihilation. Ou, pour parler comme Freud, on invoquerait à bon droit cette *refente* du sujet, cette division, cette Ich-Spaltung dont ses derniers écrits témoignent. Et même, paraphrasant la formule de Freud qui désigne comme tâche à la

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

psychanalyse l'avènement du sujet : *Wo Es war, soll Ich werden*, (Là où c'était je dois advenir), je dirais que le mouvement de Peer Gynt depuis les neiges de la Norvège jusqu'à cette scène de l'oignon sans noyau pourrait s'intituler : *Wo Eis war soll Ich werden* (Là où glace était je dois advenir). Mais ce *noyau de notre être*, comme dit encore Freud, n'existe pas, et *Ici ne gît personne* est bien l'épithète de toute subjectivité. Il s'agit ensuite de décider du sort de ce déchet. Qu'en fera-t-on ? Les scènes 7 à 10 y répondent longuement. Nous nous en tiendrons à l'essentiel.

A la *scène 7*, rencontre du fondeur de boutons. Il refond tous ceux qui n'ont pas été eux-mêmes. Méprise de Peer Gynt qui le prend d'abord pour le diable, se défend d'avoir péché, puis, comprenant son erreur, préfère l'enfer à la refonte et prétend avoir été soi-même. Le fondeur le lui dénie.

A la *scène 8*, rencontre du Roi des Trolls décafé. Reprise de l'opposition *Suffis-toi, Sois toi-même*. Le Roi croit que Peer Gynt a observé la maxime troll. Peer Gynt se défend d'avoir jamais *conclu* en ce sens : *C'est le dernier vers qui compte*. Le Roi lui reproche alors son hypocrisie : il a vécu en troll, mais en faisant croire qu'il était soi-même. On demeure *incertain* sur ce que Peer fut vraiment.

A la *scène 9*, interrogation de Peer sur *l'être soi-même*. Réponse du fondeur : *C'est soi-même se tuer*, qui a l'apparence d'une *énigme*. Le sens est ici : c'est se tuer *en tant que moi*, pour accomplir sa prédestination, ce que le Maître veut. Incertitude de Peer au sujet de cette prétendue vocation d'un chacun. Il pourrait alors dire comme Rousseau : *Personne ne sait ce que notre nature nous permet d'être*. Le meurtre de soi, c'est la fuite en avant du soi, son courage et sa marche. Peer Gynt, tant qu'à faire, préfère avoir été un pécheur. On revient donc au point de départ de la scène 7, à la version religieuse, chrétienne, et non plus existentialiste, moderne.

A la *scène 10*, seconde méprise de Peer, qui croit que le personnage maigre est un prêtre. Il comprend que c'est le diable. Nouveau souhait d'avoir été un grand pécheur, et de mériter l'enfer, lieu où l'on reste au moins soi-même. Le maigre lui démontre que ses péchés n'en sont pas. Théorie de la photographie : on intéresse le diable si l'on est positif ou négatif, non pas si l'on est gris, fade, tiède, moyen. Nouvelle subtilité dans la conclusion : le diable cherche un Peer Gynt qui jure avoir été soi-même, mais il juge que l'homme qu'il a devant lui s'est effacé, n'est ni noir ni blanc, mais gris. Peer Gynt éloigne donc celui qui ne le reconnaît pas.

Force est de conclure que Peer n'a pas été soi, ce qu'il conclut. Mais justement, et là est tout le nerf de cette dialectique : il n'a pas pour autant été un troll, il n'a été personne. Tel est le sens du monologue final. Comme l'homme perdu dans le monde d'aujourd'hui, il n'a été rien, il a été absent de lui-même : *Le maître n'était jamais chez lui*. Mais n'est-ce pas la seule façon d'être soi-même, si être soi, c'est justement n'être assigné à aucune propriété, à aucune détermination ? A vrai dire nous n'en savons rien. Tout se joue dans le revirement absolu par lequel Peer, renonçant à faire un nouveau détour, monte tout droit vers la cabane. Serait-il sauvé par l'amour, comme Faust ? Nous ne saurons pas s'il a été ou non soi-même ou un troll, mais seulement qu'il était tout blanc dans l'amour d'une femme (génitif subjectif ou objectif ?). La question en effet ne porte plus sur le fait d'avoir été soi, mais sur le *lieu* de ce soi. Et ce soi a toujours été hors de lui. Tout errant qu'il fût, il est resté dans la grande Autre. C'est en même temps la rencontre d'une vieille femme qui se trouve enfin mère (*Je la suis, je la suis !*) et de ce vieillard qui se trouve enfin un père (*Celui-là qui pardonne...*).

Un soupçon cependant termine la pièce, car le fondeur, fui, n'a pas encore conclu. Tout peut-être de nouveau remis en question, à moins qu'on ne consente au *tout dernier* mot de la pièce, qui rejoint le thème de l'affabulation : que l'enfant rêve qu'il ne cesse de rêver dans le rêve où s'abolit toute différence.

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

Au dedans, au dehors...

Telle est l'odyssée du Soi dans *Peer Gynt*. Nous avons utilisé ce mot *Soi*, ou *soi-même*, pour traduire le norvégien *sig sels*, et nous n'avons employé le mot *moi* que pour commenter quelques passages de l'acte IV, où le moi gyntien est égoïste et sûr de soi. D'ailleurs Ibsen lui-même, comme le remarque Groddeck, n'utilise que rarement l'expression « le moi » ; Peer dit par exemple au Roi des Trolls : *mon moi princier* (V, 8). Le moi est une figure particulière, fermée ; le soi ouvre la question de la subjectivité. Le Soi s'aliène en *moi* particuliers.

Cette longue description du Soi nous fait passer de figures réalistes, humanistes (*Homme, sois toi-même*, devise à résonance virile), dans l'acte IV, à des figures irréelles, impossibles, nulles, dans l'acte V (être soi = n'être plus rien). De la certitude de la conscience à l'angoisse du sujet. De la réussite terrestre à l'incertain salut métaphysique. Du désert que l'on doit coloniser au pays calciné du brouillard. Par où l'on rejoint la théorie freudienne de la division du sujet, non pas du sujet comme partagé entre des intérêts divers, mais comme essentiellement contradictoire, impossible et refendu. Car il faut être refendu si l'on ne veut être refendu !

Une double conclusion s'impose donc. Il y a d'abord cent versions du soi-même. Chaque scène donne la sienne, comme ces Salons de peinture où chaque peintre a dû traiter le thème de la saison. Il y a mille pelures et toutes se valent. La pièce pourrait durer indéfiniment. Horizontalité : droite infinie.

Mais il y a aussi une traversée du Soi. De l'acte IV à l'acte V, on approfondit, on intériorise, on s'enroule. Trajectoire courbe, descente aux profondeurs ou remontée vers l'Essence de soi, des choses, et de Dieu. La pièce ne pourrait durer davantage. Tout est consommé.

Si, selon le parcours horizontal, *Peer Gynt* a la forme du roman picaresque, ou à la rigueur d'un roman de formation –sauf que c'est ici le roman d'une déformation–, de l'autre point de vue, la galerie parcourue est une galerie des glaces circulaire où, femmes et trolls mis à part, Peer Gynt ne rencontre guère que ses doubles. Il faut conclure là-dessus, parce que cela permet de trouver une clef (purement structurale, non forcément scénique) pour bien des énigmes de la pièce.

Il est sûr alors que Peer Gynt ne change pas de lieu, ni d'étoile, ni de miroir. Il reste dans un théâtre où, comme des nuages, passent devant lui les toiles que se peint son soi rêvant.

En voici la vérification, comme si démontrions maintenant la *réiproque* de ce théorème du Soi, à savoir que les figures précédentes sont des figures de Peer Gynt.

1. *Le Roi des Trolls, ce n'est pas lui*. En effet c'est ce qu'il fuit à tout prix, refusant qu'on lui greffe la vision grande Suffisance. Mais partout où il est lâche, se lave les mains, se satisfait de ce qui lui arrive, il est troll, sent qu'il craint de l'être. Donc, à la fin (V, 8), vieillard qu'il voit passer, et qui plus qu'une figure de carton-pâte pourrait être lui. Lui aussi est d'une légende en son pays (V, 4).

2. *Le Grand Courbe, c'est lui et ce n'est pas lui*. Ce point est de structure, puisque, comme le soi, c'est ce qu'est infiniment inatteignable et en même temps plus proche que tout. *Plus intime à moi-même que moi-même*, selon l'expression de Saint Augustin. Comme sur la bande de Moebius, le recto et le verso

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE)

s'identifient, ou, la définition topologique d'Ibsen :

*En avant, en arrière, c'est toujours aussi loin.
Au-dedans, au-dehors, c'est toujours aussi court*

Voilà en quoi consiste le *détour* par le soi.

3. Mais qui ne voit déjà que c'est aussi la définition de l'oignon, à la fois compact et indéfini ? Et l'oignon, c'est Peer Gynt. Le Grand Courbe a donc structure de l'oignon, et le plus petit accessoire qu'on puisse voir sur la scène de *Peer Gynt* coïncide avec le plus grand espace, ou le plus grand décor. Car deux sont Peer Gynt comme sujet -aussi grand qu'un Empereur, aussi que rien.

4. Dans l'acte IV, on retrouvera toute la série de ses identifications.

- Aux hommes d'affaires, d'abord (IV, 1), dont il est le maître et le modèle, et qui se font même doubler par lui dans tous les sens du mot lorsqu'il décide de combattre les Turcs. Alors eux aussi retournent leur veste. Mais ces doubles sont vite liquidés dans un naufrage (IV, 2).

- Aux singes ensuite (IV, 4), la version la plus basse du soi, laquelle conduit à bouffer des excréments. Les singes sont des trolls à leur façon, donc Peer Gynt est et n'est pas singe à la fois.

Au voleur et au receleur (IV, 5) qui le sont de père en fils. Peer Gynt est lui aussi comme son père, Jon Gynt, le gaspilleur. Il est aussi comme eux, un voleur et un receleur de paroles.

- Puis vient l'épisode d'Anitra, qui comme femme n'est pas un double de Peer Gynt. Dans *Peer Gynt*, les femmes viennent d'ailleurs (Anitra, Solveig), ou vont ailleurs (Ase), ou sont ailleurs (Solveig, la Femme en vert).

- La statue de Memnon est comme le Roi des Trolls. Le Sphinx est comme le Grand Courbe. Le Sphinx est donc aussi un double de Peer Gynt (*une vieille connaissance*).

Pour les trois fous, nous avons montré qu'ils étaient trois versions du Soi, et aussi (voir l'article plus haut) trois abîmes où Peer Gynt pourrait tomber par identification.

5. Les doubles de Peer Gynt dans l'acte V sont le cuisinier et le jeune homme au doigt coupé.

Le cuisinier est l'alternative de Peer Gynt. C'est ou toi ou moi, dans l'épisode de la coque renversée. Ou un père de famille qui a été soi-même, ou un célibataire qui n'a jamais rien été. Le cuisinier est donc un négatif de Peer.

De même, le jeune homme au doigt coupé, qu'on enterre à la scène 3 (et qui est peut-être celui que Peer Gynt a vu se couper le doigt à la scène I de l'acte III), à qui Peer Gynt s'identifie : *Si je n'étais pas debout, je pourrais croire que c'est moi qui dors là...* ; c'est un Peer Gynt qui serait resté en Norvège, *imperturbablement soi-même*, mais Peer Gynt fut un hors-la-loi d'un autre style, abattant un arbre au lieu de se couper un doigt pour échapper, au service militaire. Encore un cliché négatif de Peer Gynt.

Enfin, la scène 6 nous montre concrètement, figuré par des pelotes, des feuilles, des gouttes, des brins, etc. *tout* ce que Peer n'a pas été, les pensées qu'il n'a pas eues, les actes qu'il n'a pas accomplis. Scène allégorique au sens des *autos sacramentales* espagnols, ou des pièces italiennes de la Renaissance, où l'Ame, le Corps, la Vertu, etc., paraissent sur le théâtre. Cette figuration scénique du néant est proche de celles du Courbe et de l'oignon, car tout ce qu'il a été, c'est par là-même ce qu'il a tout le temps cessé

> ANALYSES : “LES PELURES DU SOI” (SUITE ET FIN)

d'être. On ne reconnaît des pensées qu'on aurait pu avoir qu'à ce qu'on les a encore.

6. Que sont alors Begriffenfeldt dans l'acte IV, et le passager inconnu, le fondeur de boutons et le maigre dans l'acte V ? Ni vraiment des trolls, ni tout à fait des doubles. Des sortes de figures paternelles ou magistrales, qui tiennent à la fois du conte, de l'allégorie et du double. Ibsen rechigne fortement dans une ou deux lettres à voir transformer ses personnages en allégories (voir plus loin la lettre à Bjornson du 28 décembre 1867).

Il faut donc affirmer que Peer Gynt rencontre bien des personnages réels, à ceci près que l'un est fou, et *sort* du Sphinx, que l'autre vient de nulle part et ne va nulle part, que le troisième refond les âmes et que le quatrième est le diable (il a le pied fourchu). Tous quatre ont affaire au Soi de Gynt : Begriffenfeldt à sa raison ; l'inconnu voudrait faire l'examen du siège de ses rêves ; le fondeur et le diable en veulent à son âme. Sa raison, son esprit, son corps et son âme sont l'enjeu de ces quatre personnages (car le passager inconnu veut aussi son cadavre pour pratiquer sur lui une dissection critique).

On peut donc considérer, du point de vue du soi, que Peer Gynt dialogue avec lui-même au travers d'eux quatre, et comme s'il s'adressait à des instances psychiques en lui. Que ces instances revêtent, par ailleurs, une figuration légendaire (ou réaliste dans le cas du Directeur d'asile) ne fait que confirmer la vacillation fondamentale du sujet de la pièce entre les figures fermées, *trolls*, qui font image, écran, et se suffisent à elles-mêmes, et ces mêmes figures qui, lorsqu'elles s'ouvrent et dialoguent, font au contraire énigme.

Car l'énigme est le dernier mot du sujet lorsque, ayant déchiffré courageusement celle du Sphinx et répondu : *C'est l'homme*, il ne sait toujours pas ce que c'est que l'homme.

François REGNAULT

> ANALYSES DE LA PIÈCE : “NEUF REMARQUES SUR LES TROIS FOUS” PAR F. REGNAULT

Tous dehors! Le temps futur est annoncé. La raison est morte.

Acte IV scène 13

1. Les trois fous que Begriffenfeldt, dont le nom évoque l'idéalisme allemand et dont le haut poste psychiatrique annonce Mabuse, présente à Peer Gynt dans l'asile du Caire, ne sont pas choisis au hasard. Il y a progression, aggravation d'un cas à l'autre. Huhu est un utopiste qui rêve d'une langue originelle dont l'essence serait le cri. Le fellah qui porte sur son dos la momie du roi Apis est un paranoïaque typique. Le ministre Hussein, qui se prend pour une plume, penche du côté de la schizophrénie. Tous trois ont cependant des points communs avec le cas du Président Schreber, analysé par Freud : Schreber songe à une régénération de l'humanité et à l'usage d'une langue spéciale (celle des nerfs), comme Huhu. Il est en relation directe avec le Soleil, comme le fellah avec le dieu Apis. Il se croit *foutu à la six-quatre-deux* et féminisé par son psychiatre, comme Hussein, l'homme-plume, désire qu'on le *prenne* (prendre la plume).

2. La progression va dans le sens suivant : animal (orang-outang) -momie-objet. Huhu rêve d'hommes à langage animal, mais ne se prend pas pour un animal. Le fellah tantôt croit être Apis et tantôt désespère de l'être. Il a avec *son* mort le même rapport que Nijinski entretenait avec Dieu, écrivant dans son *Journal* tantôt *Je suis Dieu* et tantôt *Je ne suis pas Dieu*. Hussein enfin *est* une plume, son désespoir est seulement qu'on le prenne pour un sablier (la boîte à sable servant à faire sécher l'encre et non pas l'instrument à mesurer le temps). Les trois fins des personnages sont d'ailleurs de pire en pire : le premier s'en va en exil, le second s'en va... se pendre, le troisième se saigne sous nos yeux.

3. Trois façons d'être hors-de-soi, trois structures subjectives différentes. Huhu est hors-de-soi dans l'humanité primitive, le fellah est hors-de-soi dans un mort, Hussein hors-de-soi dans une chose. L'animal, la mort, la chose, trois destins funestes de la subjectivité. Nous reprenons ce thème ailleurs à propos du Soi.

4. Mais trois rapports différents, aussi, au langage : la langue primitive -la langue archéologique- l'écriture même. Ou encore : la langue à retrouver -l'énigme à déchiffrer- le papier à remplir. (*Voici des notes qui demandent réponse*, dit Hussein). Ou encore : le monde préhistorique, le monde antique, le monde moderne.

5. Les trois fous se font posséder par Peer Gynt. Et si l'on rappelle le lien démontré par Freud de la paranoïa avec l'homosexualité (ici passive), on notera que le fellah porte son tyran sur son dos et que Hussein (qui a aussi des traits paranoïaques) demande à être *pris*. L'expression norvégienne *en på holden pen* signifie *une plume en main*, dans la main d'un autre, c'est-à-dire une plume d'emprunt. Logeman, dans son exhaustif commentaire de *Peer Gynt*, explique que le personnage de Hussein vise le diplomate Manderstrôm, secrétaire aux Affaires Étrangères entre la Suède et la Norvège. Mais peu importe, et j'ai, forçant sans doute le texte, rendu la connotation passive par *emplumé*.

6. Mais Peer Gynt, qui envoie si aisément ces fous en exil ou à la mort, a lui-même côtoyé de près les singes jusqu'à s'identifier à eux (IV, 4) ; dialogué avec l'Égypte ancienne (la statue de Memnon, le Sphinx) ; a failli devenir un érudit, un plumitif (la tirade sur l'Histoire de Becker, IV, 11).

> ANALYSES : NEUF REMARQUES SUR LES TROIS FOUS (SUITE ET FIN)

Il est en outre contaminé par la folie des trois : dialoguant peu avec Huhu, davantage avec le fellah, puis polémique avec Hussein par stichomythies et s'identifiant quasiment à lui (*je suis un livre*). Il est ici enfermé avec les fous, et sombre à la fin dans l'égarement.

7. Le génie d'Ibsen est d'avoir fait aussi de ces trois cas des figures politiques repérables, historiques : Huhu représente le rêve d'une langue populaire primitive, caricaturant la prétention des tenants du Nynorsk à revenir au vieux norvégien antérieur à la domination danoise. (Voir *La Norvège et ses langues*). Le fellah est le rêve d'un passé glorieux dont il est le déchet, l'excrément d'Apis : sont visés par là les Suédois, qui n'ont que leur roi Charles XII à la bouche, mais aussi les Norvégiens, qui ont la nostalgie mais non la valeur des vieux Vikings. Hussein, enfin, représente la diplomatie d'un État moderne et sa bureaucratie, car le Manderstrøm en question croyait tout régler par ses notes diplomatiques. Comme si, *mutatis mutandis*, un dramaturge moderne visait respectivement le retour *écologique* à la nature (ou linguistique à certaines langues effacées), les pays pauvres dont la dictature s'appuie sur un passé glorieux (l'Iran du Shah), les bureaucraties sanglantes (l'URSS) dont cette plume est le symbole.

8. Le monde asilaire dont Begriffenfeldt est le fou suprême -le Mabuse qui a dérégulé à 11 heures l'horloge de la raison- c'est le monde moderne lui-même, puisque les fous y sont les normaux. Comme si c'était le monde où le maître-penseur décidait du sens des mots et de l'essence de la raison et de la folie, le monde de la psychiatisation ou de la médicalisation généralisées. La fin atroce de l'acte IV dans l'asile fermé est le triomphe de la folie sanglante aux mains de l'homme médiocre, du dernier commentateur.

9. Si l'on remarque enfin que l'Empereur du monde psychiatrique est aussi celui des Commentateurs (IV, 12 fin) et que le monde moderne a sombré dans le bavardage et le pourparler, comme l'indiquent dans l'acte IV l'allusion aux journaux (scène du Roi des Trolls) et la référence, si fréquente chez Ibsen, à la photographie (scène du prêtre maigre), on aura achevé le portrait de ce monde par ce que Mallarmé appelait *l'universel reportage*.

François REGNAULT

> ANALYSES DE LA PIÈCE : “LA FEMME ET LA MÈRE” PAR GEORG GRODDECK

Il y a un endroit, dans la pièce d'Ibsen, qui éclaire bien ce qui se passe entre eux deux [Peer Gynt et Solveig, II, 8]. Solveig l'a rejoint là-haut, dans son refuge de fuyard, pour lui apporter un panier avec de quoi manger, ainsi que sa petite soeur nous le laisse entendre. Mais ce n'est pas la vraie raison; car sans aucun motif, elle commence par dire :

Si tu approches, je me sauve

Et Peer Gynt répond :

Veux-tu dire que tu es en danger auprès de moi?

Elle lui lance ces mots :

Honte à toi!

Pourquoi devrait-il avoir honte? Parce qu'il exprime ce qu'elle désire, elle. C'est pourquoi à la fin de la scène elle se sauve à toutes jambes -mais pour revenir. Elle revient et Peer demande encore une fois [III, 3] : *Tu n'a pas peur d'être venue si près?*

Pourquoi donc cette sottise question ? Il sait bien, il voit bien qu'elle veut rester près de lui. C'est parce qu'il a peur, nulle autre raison; c'est un stratagème de ceux qui ont peur, que de dire non pas : j'ai peur, mais: toi, tu as peur. Et ne devrait-il pas avoir peur, car la voici jeune et belle, celle qui est sa mère et qu'il ne doit pas désirer? Il est effrayé, et il fuit.

Nous y voici de nouveau : la mère et l'enfant. Peer erre de par le monde, il fait des tours et des détours -*udenom*- et là-bas il en est une qui l'attend, à la fois mère, femme, épouse : c'est le contenu d'une vie. A ceci près que l'homme ne rencontre pas toujours la Solveig qui est à la fois sa mère et sa femme. D'ordinaire, l'homme rencontre la seconde mère, la mère éternelle, seulement dans le pays du brouillard où nous descendrons tous, car elle est notre patrie à tous. Peer le sait :

*Peux-tu me dire où Peer Gynt était tout ce long temps?
Peux-tu le dire? Sinon je dois rentrer Et descendre au pays du brouillard.*

Il appelle cela rentrer chez soi. La naissance, le tombeau, c'est une seule et même chose. L'Esprit de la Terre le dit à Faust à sa manière, comme Peer Gynt le dit à la sienne :

*En avant, en arrière, c'est toujours aussi long.
Au-dedans, au-dehors, c'est toujours aussi court.*

Nous sortons de l'obscurité maternelle, nous rentrons dans l'obscurité maternelle. Et la vie? Pourquoi vit-on? Quelle est la fin? Toujours la même : devenir des enfants. Qui vieillit devient enfant, en tout, en tout. Il devient d'autant plus comme un enfant qu'il tombe en enfance. Au mieux, il est celui pour qui résonne la berceuse de la femme dans l'éclat du jour :

Je te bercerais, je te veillerai - Rêve, mon enfant

Georg Groddeck

Peer Gynt, conférence prononcée le 30.1.1927, reprise notamment dans *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst* (voir plus loin textes de Reich et Groddeck)

> ANALYSES DE LA PIÈCE : “LA BATAILLE DE PEER GYNT” PAR ÉRIC EYDOUX

La Norvège des arts et des lettres a fastueusement célébré en 1997 le centième anniversaire de la naissance de Hans Jacob Nilsen (1897-1957), une des figures les plus marquantes du théâtre norvégien de ce siècle. A cette même occasion, sa fille Sidsel Marie Nilsen lui a consacré une importante monographie, *Helst mot urolig vicer* (De préférence dans la tempête), Aschehoug, 1997, où elle s'arrête tout spécialement à la *Bataille de Peer Gynt*, sans doute un des plus beaux titres de gloire de son père. Car, malgré de farouches oppositions, celui-ci sut talentueusement imposer une nouvelle lecture de la pièce qu'il fit transcrire en néo-norvégien et accompagner d'une autre musique. C'est la genèse de cette petite révolution qui est retracée ci-après sous la plume de Sidsel Marie Nilsen dont, après un court texte d'introduction, nous présentons deux passages en version française.

Œuvre phare de la littérature norvégienne, *Peer Gynt* (1867) marqua l'éclatante rupture d'Ibsen avec un romantisme national illusoire et mensonger auquel l'auteur avait lui-même cédé. Dans sa pièce, celui-ci fustige allègrement ce Peer, rêveur et fanfaron, symbole d'une certaine norvégianité, l'homme du compromis et de la demi-mesure qui n'affronte jamais l'obstacle, refuse tout acte irréversible et n'est jamais *lui-même*. Pourtant, dès la première, qui eut lieu en 1876 au Théâtre de Christiania, et quelque soixante-dix années durant, les représentations successives semblèrent vouloir faire de ce poème dramatique le conservatoire des traditions norvégiennes, tandis que Peer se voyait élevé au rang de héros national. D'évidence, un tel malentendu n'aurait pu s'installer et se prolonger aussi longtemps si plusieurs facteurs d'importance n'avaient joué, en tout premier lieu la musique d'Edvard Grieg. Pressé par Ibsen, Grieg, que le livre choquait, n'accepta qu'à contrecœur de composer une musique de scène. Et celle-ci, exceptionnellement réussie mais romantique à l'extrême, faussa d'emblée le sens profond de la pièce, imposant son style propre aux différentes représentations.

A la musique de Grieg s'ajouta, principalement dans les trois premiers actes de la pièce, un recours au folklore norvégien qui contribua à dénaturer les intentions de l'auteur. Alors qu'il souhaitait le tourner en dérision pour mieux débarrasser la Norvège de ses oripeaux romantiques, Ibsen lui donna une parure colorée qui, loin d'avoir un effet dissuasif, ne pouvait qu'exercer un fort pouvoir de séduction. Quel Norvégien n'aurait retrouvé les émotions de son enfance à l'évocation si prenante des alpages, des trolls, des montagnes du Dovre ou des histoires tirées des contes populaires d'Asbjornsen et Moe ? D'autant que, dans la plupart des cas, les décors ne péchaient pas spécialement par manque de réalisme.

D'emblée, la satire devint ainsi féerie, et on en vint, dès lors, à porter un autre regard sur Peer. Le personnage, blâmable entre tous pour son inconsistance et son manque de conviction dans le bien comme dans le mal, devint le héros des contes de fées servi par la ruse, la débrouillardise et la chance qui triomphe des obstacles et arrive en toute circonstance à ses fins.

Dans l'ensemble, en Norvège comme à l'étranger, c'est cette conception romantique de la pièce qui prévalut jusqu'à la fin de la dernière guerre. Certes, au fil des ans, d'aucuns s'interrogèrent parfois sur le bien-fondé d'une telle approche, et certaines mises en scène plus ou moins hardies suscitèrent de vifs débats sur la nature profonde de la pièce. Mais c'est en 1947 seulement que Hans Jacob Nilsen osa rompre avec cette tradition et représenter la pièce dans son esprit originel : *Peer Gynt*, une oeuvre anti-romantique, pour reprendre le titre d'un opuscule qu'il écrivit à cette occasion.

À cette époque, Hans Jacob Nilsen avait déjà une réputation solidement établie d'acteur, de metteur en scène et de directeur de théâtre. Né en 1897 à Fredrikstad, il avait obtenu un diplôme d'ingénieur avant d'opter pour la carrière théâtrale où il avait pu donner toute la mesure d'un tempérament généreux et

> ANALYSES : “LA BATAILLE DE PEER GYNT” (SUITE)

engagé -à la fois professionnellement et politiquement- d'une énorme capacité de travail et d'un goût de l'innovation doublé d'un très grand perfectionnisme. Refugé en Suède pendant le dernier conflit, il avait été un des plus ardents zéloteurs de la cause de la Norvège occupée. Entre autres, parcourant le pays de long en large, il avait joué *Peer Gynt* dans le plus pur esprit du romantisme national, exaltant le héros qui, aux yeux de tous, était le symbole même de la norvégianité.

Dès cette époque il était cependant conscient que, si elle servait la cause du patriotisme norvégien, cette interprétation de *Peer Gynt* n'était pas conforme à l'esprit de l'oeuvre. Et, à la fin de 1945, une fois les hostilités terminées, il envisagea de monter la pièce dans un esprit plus conforme à l'esprit de l'auteur. Le 22 décembre, il écrit ainsi à Sandro Malmquist :

Donc, un Peer Gynt sans musique ou avec le moins de musique possible, en quel cas il serait préférable d'avoir une musique entièrement nouvelle (par exemple, La Danse d'Anitra est absolument impossible dans sa forme actuelle). Certes, La Mort d'Ase et La Halle du Vieux du Dovre sont remarquables... Mais je ne suis pas sûr qu'un compositeur moderne ne puisse faire quelque chose d'entièrement nouveau et d'encore plus puissant que la composition de Grieg. Dans l'ensemble, sa musique est beaucoup trop lyrique. Et -peut-être en partie pour cette raison- on joue Peer Gynt de manière beaucoup trop lyrique. Il ne faudrait pas oublier que Peer est une virulente satire de ce qu'Ibsen aimait le moins chez les Norvégiens : leur amour de la rêverie, leur propension à préférer les contes aux réalités, à repousser les décisions, à fabuler et se vanter. Certes, on voit bien que, secrètement, l'auteur se laisse peu à peu séduire par le héros. Pour autant, il ne faudrait pas que la représentation occulte tout ce qu'il y a dans l'oeuvre de satire cinglante. Et puis, il faut qu'on renonce, qu'on renonce enfin à ménager entre leurs différentes parties des pauses remplies d'une musique plus ou moins distrayante qui, chaque fois qu'une de ces parties commence, empêche le spectateur de se mettre tout de suite dans l'ambiance.

Et donc : le premier acte (jusqu'à La Mort d'Ase) se déroule dans un paysage de montagne qui constitue un décor fixe. C'est là que le héros erre d'une scène à l'autre, et seule une vacillante petite lumière d'aventure marque la séparation entre les différentes parties.

Deuxième acte : L'Afrique -donc le désert- une simple oasis, le sphinx et, à l'arrière, l'asile d'aliénés, le tout relié par une musique de tam-tam qui évoque la halle du Vieux du Dovre. Anitra, qui n'a plus rien d'une agile beauté, est maintenant une putain nègre difforme -la femme en vert sous une nouvelle apparence- qui effectue sa danse du ventre au son d'une sauvage musique nègre ; elle est laide et sensuelle, effrayante et attirante. A l'instar de la femme en vert, elle est la femelle en rut à l'état pur. L'asile d'aliénés doit apparaître, en pire, comme une nouvelle version rêvée de la halle du Vieux du Dovre, une débauche de terreur avec des gens fous qui se tranchent la gorge, un rappel de la scène du premier acte où le garçon se coupait le doigt. Le directeur : identique au Vieux du Dovre, la même vision déformée, le même noir sur blanc, mais en pire et plus sinistre encore. Le rêve et la réalité étroitement imbriqués.

Dernier acte. Peer revient à la maison. Lande et forêt désertes. Son interminable périple nocturne au cours duquel l'assaillent ses anciennes pensées, le Vieux du Dovre, le forgeron Aslak, la mariée et puis, au beau milieu du conte, non pas saint Pierre comme dans La Mort d'ifse mais le diable en personne, non pas Notre-Seigneur mais le Fondateur de boutons.

> ANALYSES : “LA BATAILLE DE PEER GYNT” (SUITE ET FIN)

A certains moments, on ne voit que le visage de Peer, et l'on entend les gouttes qui tombent, les feuilles qui volent au vent, les pelotes qui roulent par terre -tout ce qui ne peut se lever pour fuir- on les entend qui chuchotent leur malédiction, leur condamnation de sa vie gâchée. Et puis, enfin, Solveig : non pas une chanteuse d'opéra, mais une vieille femme dont la voix brisée tremblote en essayant de fredonner le chant de sa jeunesse. Quel événement dans l'histoire théâtrale du Nord !

Éric EYDOUX,
revue Europe

> ANALYSES DE LA PIÈCE : LES SOURCES PAR LA CHESNAIS

Björnson, en 1857, après avoir entendu la lecture des *Guerriers à Helgeland*, écrivit à son ami Clemens Petersen :

Écris-moi donc enfin sur Ibsen. Rappelle-toi sa Fête à Solhoug. Malheureusement il faut qu'il change encore sa voie pour que je puisse avoir foi en lui. Dans La Fête à Solhoug il a joué de telle sorte sur la chanson héroïque qu'il a fini par devenir pour moi une chanson héroïque toute vive. Tout en est passé en lui, jusqu'à la langue. Puis, il a sauté la saga, et le voilà qui en arrive avec ses expressions, sa langue calquée, ses moindres tournures et toute sa poésie périmée. Il est un plus grand virtuose que Oie Bull, pour ne pas parler de Henrik Hertz... Dans Les Guerriers à Helgeland il a refait Sigurd vainqueur de Fafner et tout forme un cycle de légendes sur lui et autour de lui. C'est imité ou mis en forme dramatique à la perfection. Je dois le reconnaître et l'en louer, et pourtant j'écume de colère...

En écrivant *Peer Gynt*, Ibsen a été de nouveau un virtuose du même genre. Il est devenu non plus une chanson héroïque, ni une saga, mais un conte populaire. Dans son poème, Absjörnson et Moe sont imités ou mis en forme dramatique à la perfection. Ce n'est pas l'histoire de *Peer Gynt* qui est mise en forme dramatique, il ne lui a emprunté, en réalité, que très peu de chose. Surtout dans le plan primitif, où ne figurait pas le Grand Courbe, les emprunts se réduisent à l'idée d'un paysan vantard, et à la scène des trois filles de pacage, où la légende est singulièrement transformée. Il n'exagérait certes pas, lorsqu'il écrivait à Hegel que son poème était écrit sur une base assez mince, et qu'il a été d'autant plus libre. En réalité, c'est tout ce qu'il connaissait des contes norvégiens et aussi de la vie paysanne, qu'il a mis à contribution, Andreas Faye et Peter Fylling, et des réminiscences de la chanson héroïque et de la saga, et *Les Noces de la Houldre* de Botten Hansen, et des histoires qu'il avait entendu conter par Botten Hansen ou par Vinje, et des souvenirs personnels.

Il lui est arrivé de dire que sa connaissance du paysan norvégien ne provenait guère que des contacts qu'il avait eus avec lui pendant les quelques années qu'il avait vécues à Venstöb, aux environs de Skien. Le premier acte de *Peer Gynt*, indiqué comme se passant dans le haut Gudbrandsdal, semble bien, en effet, avoir été écrit en pensant au paysage de Venstöb. Mais à Grimstad il avait aussi été en relation familière avec des paysans, ainsi qu'au cours de son excursion de 1862, et bien qu'il fût généralement assez fermé en société avec des inconnus, il était, au contraire, volontiers causant avec les gens du peuple.

Mais c'est avant tout d'Asbjörnson et Jörgen Moe qu'il s'est constamment servi. On ignore s'il a eu leurs volumes à Rome et à Ischia, mais il n'en avait certes pas besoin, car il en était tout pénétré. On peut observer toutefois que c'est tout particulièrement les *Contes de Houldres* d'Asbjörnson seul (1845 et 1847) qui lui sont revenus en mémoire.

Il rendait hommage à tous les deux, et c'est bien à 1842, date de leur première publication en commun, qu'il faisait remonter *l'ère nouvelle*. Mais Asbjörnson avait apporté un élément de plus, qui ne se trouvait pas dans les contes détachés des premiers recueils. Il avait donné de véritables tableaux de vie populaire, et les légendes y sont contées par les paysans qu'il nomme, et accompagnées des réflexions de leur auditoire. C'est de ces *Contes de Houldres* qu'Ibsen s'est surtout inspiré, et c'est à eux qu'il a fait de continuels emprunts, tantôt en leur donnant forme dramatique ou par simple allusion, ou en les contant à son tour, et à sa façon.

Ces emprunts sont nombreux et manifestes, et cependant ils ne sont pas ce qui caractérise le plus *Peer Gynt* : c'est la couleur générale, le mouvement, le ton, la langue toute simple et familière, et tout cela

> ANALYSES DE LA PIÈCE : LES SOURCES PAR LA CHESNAIS (SUITE ET FIN)

aussi est inspiré d'Asbjørnsen. L'œuvre du conteur est ainsi non pas simplement utilisée dans ses détails, mais assimilée pour une expression nouvelle et imprévue.

Il est un autre écrivain auquel Ibsen a certainement pensé lorsqu'il a construit son premier plan. C'est Bjørnson qui avait obtenu son premier grand succès littéraire précisément avec ses *Nouvelles paysannes*. Ibsen les appréciait, mais ne voyait pas les paysans norvégiens sous le même angle. En 1875, au cours d'une conversation sur le peintre Adolf Tidemand, qui s'est fait une spécialité des scènes de la vie paysanne, il a établi une comparaison entre ses tableaux et les nouvelles paysannes de Bjørnson. A son avis, tout cela était *du romantisme national, qui veut idéaliser au lieu de faire vraiment comprendre. Tidemand et Bjørnson nous ont tous deux montré le paysan endimanché et en fête. Le jour gris quotidien et le travail pénible, ils ont oublié de les décrire. Peer Gynt* prouve suffisamment que son sentiment sur les *Nouvelles paysannes* devait être, en 1866-67, peu différent de celui-là. Il n'a pas montré, lui non plus, le jour gris quotidien et le labeur, parce qu'il n'y avait pas place pour cela dans son poème, comme dans un roman, mais il n'a pas idéalisé les paysans, au contraire. Il s'est évidemment fort bien rendu compte du contraste entre sa façon de considérer le monde paysan et celle de Bjørnson, mais il n'a pas eu l'idée de mettre ce contraste en évidence, pas plus que de l'atténuer. Les nouvelles et le drame sont des oeuvres d'inspiration totalement différente. On peut dire que les nouvelles, tout en ouvrant la voie à une littérature plus moderne, appartiennent encore au genre romantique, tandis que *Peer Gynt* est comme un feu de joie où Ibsen a brûlé tout son attirail romantique. *Nul poète n'a donné plus brillamment congé à une forme d'art périmée.*

Rompre avec le romantisme n'était pas toutefois pour Ibsen une pensée dominante, lorsqu'en octobre 1866 il a choisi son sujet. La rupture était déjà un fait accompli dès 1858, lorsqu'elle avait suggéré la première idée de *La Comédie de l'Amour*, et elle était devenue, à la fin de 1864, une condamnation sévère, exprimée dans le poème *Aux complices*, pour servir d'introduction au *Brand épique*. Il est clair que le folklore ne devait pas être ici utilisé de la façon traditionnelle, mais, au contraire, être condamné comme le mensonge, et comme la tare de Peer Gynt. Et l'essentiel était de peindre ce représentant du peuple norvégien.

Ibsen voyait sûrement l'analogie de son héros avec l'Adam Homo de Paludan Müller. Il a pu songer aussi à Don Quichotte. L'analogie existait d'abord uniquement dans le fait de créer un type national. Mais il fallait une intrigue, une femme qu'aimerait Peer Gynt, et ce rêveur sans volonté ne pouvait pas avoir une histoire amoureuse profonde autrement qu'en rêve. Une véritable intrigue était impossible. Il n'est pas besoin de beaucoup réfléchir pour se rendre compte que la simple logique devait amener Ibsen à concevoir un personnage qui ne pouvait différer beaucoup de Solveig, c'est-à-dire dont l'amour fidèle attendrait Peer Gynt, tandis que lui ne conserverait son souvenir que dans l'arrière-plan de sa conscience. Or, Adam Homo, en sa jeunesse, s'était fiancé avec la jeune Alma, fille de condition modeste ; ensuite, par ambition et vanité, il avait fait un beau mariage et semblait presque avoir oublié son seul véritable amour ; il ne retrouve Alma qu'à son lit de mort, où elle est appelée par hasard, comme garde-malade, lorsqu'il la reconnaît, il se dit prêt à écouter ses reproches, mais elle répond : *Tu as été ma joie en toutes ces années.*

LA CHESNAIS

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS

Les contes qui suivent sont traduits d'après les recueils d'Asbjørnsen et J. Moe.

> Peer Gynt

Ce récit est extrait de *Chasse au renne dans les Rondanes*, où des chasseurs, après une longue journée de marche, causent en attendant de se coucher.

Je pourrais conter des histoires que les vieilles gens croient vraies, et qu'ils disent s'être passées autrefois. Mais tu croirais peut-être que c'est faux ; c'est pourquoi je te conterai une aventure qu'ici les gens croient aussi fausse.

Il y avait autrefois à Kvam un chasseur qui s'appelait Peer Gynt. Il était tout le temps au fjeld et y tuait ours et élan, car en ce temps-là il y avait plus de forêts au fjeld, et c'est là que se tenaient ces bêtes sauvages. Un jour, tard dans l'automne, longtemps après le temps du pacage, Peer devait aller au fjeld. Tous les gens en étaient revenus, sauf trois vachères. Lorsqu'il fut parvenu à la hauteur de Hövingen, où il devait passer la nuit dans un chalet, il faisait si sombre qu'il ne pouvait voir son poing devant lui, et les chiens se mirent à aboyer si furieusement que c'était à faire peur. Tout à coup, il buta contre un obstacle, et lorsqu'il y toucha, c'était froid et glissant, et grand, et comme il pensait bien ne pas s'être trompé de chemin, il ne pouvait savoir ce que c'était, mais c'était fort déplaisant.

- Qui est-ce? dit Peer, car il sentit que ça remuait.

- Hé, c'est le Courbe, fut la réponse. Peer Gynt n'en fut pas ; plus avancé ; il fit quelques pas au long de cet être, car il se disait qu'il pourrait bien passer quelque part. Tout à coup, il rencontra de nouveau une résistance, et lorsqu'il y toucha, c'était encore grand et froid et glissant.

- Qui est-ce? dit Peer Gynt. - Hé, c'est le Courbe, fut de nouveau la réponse.

- Bon, que tu sois tors ou droit, il faut que tu me laisses passer, dit Peer, car il comprenait qu'il tournait en rond, et que le Courbe s'était enroulé autour de la cabane. Alors le Courbe s'écarta un peu, et Peer arriva au chalet. Lorsqu'il n'entra, y faisait pas plus clair que dehors, et il allait, tâtant les murs, et voulait déposer son fusil et son sac ; mais soudain comme il avançait ainsi à l'aveuglette, il sentit de nouveau cet obstacle froid et grand et glissant.

- Qui est-ce donc, voyons? cria Peer.

- Hé, c'est le grand Courbe, fut la réponse, et Peer ne pouvait faire un pas et ne pouvait rien toucher sans rencontrer le cercle du Courbe. L'endroit n'est pas bon, se dit Peer, puisque ce Courbe est à la fois dehors et dedans, mais je viendrai à bout de cette mauvaise tête. Et il prit son fusil et ressorti et il tâtonna jusqu'à ce qu'il eût trouvé le crâne.

- Quelle sorte d'être es-tu? dit Peer.

- Hé, je suis le grand Courbe d'Etnedal, dit le grand Troll. Et Peer Gynt lui tira aussitôt trois coups en plein dans la tête.

- Tires-en un de plus ! dit le Courbe. Mais Peer savait fort bien que, s'il avait tiré un coup de plus, le coup aurait ricoché contre lui. Cela fait, Peer et les chiens saisirent le grand Troll et le traînèrent dehors, afin de pouvoir entrer aisément dans la cabane. En même temps, avec des ricanements et des rires, toutes les hauteurs d'alentour disaient :

- Peer Gynt en a traîné beaucoup, mais les chiens encore plus.

Le lendemain, il devait aller à la chasse. Lorsqu'il fut sur le fjeld, il vit une femme qui appelait du petit bétail sur Tverhø. Mais lorsqu'il arriva là-haut, la fille avait disparu et le bétail aussi, et il ne vit rien d'autre qu'un grand troupeau d'ours.

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS (SUITE)

Je n'ai jamais encore vu d'ours en troupeau, songea Peer ; mais lorsqu'il approcha, ils avaient tous disparu, sauf un. Et d'une hauteur voisine venait cet appel :

Veille à ton verrat
Peer Gynt est en route
avec son bâton.

- Oh, Peer sera quinaud, et non mon verrat, car il ne s'est pas lavé aujourd'hui, dit-on dans la hauteur. Peer se lava les mains avec l'eau qu'il avait et tua l'ours. Ricanements et rires sur la hauteur.

- Tu aurais pu veiller sur ton verrat !

- Je ne me suis pas rappelé le pot à eau qu'il a entre les jambes, répondit l'autre.

Peer écorcha l'ours et enfouit le corps sous les pierres de l'éboulis, mais emporta le crâne et la peau. Sur le chemin du retour, il rencontra un renard bleu.

- Regarde mon agneau, s'il est dodu, dit une voix sur une hauteur.

- Regarde le bâton de Peer, bien à l'affût, dit une voix sur une autre hauteur, lorsque Peer visa et tira. Il l'écorcha et l'emporta, et quand il arriva au chalet, il fixa les têtes au dehors, gueules béantes. Puis il fit du feu et mit une marmite de soupe dessus, mais il y eut une fumée si effroyable qu'il pouvait à peine tenir ses yeux ouverts et dut ouvrir une lucarne qui était là. Tout à coup, arriva un troll qui introduisit dans la lucarne son nez si long qu'il atteignait jusqu'à la cheminée.

- Regarde-moi ce museau ! dit une voix.

- Tiens, goûte-moi ce gruau ! dit Peer Gynt, qui versa toute la marmite de soupe sur le nez. Le troll s'enfuit en poussant des cris, tandis que de toutes les hauteurs d'alentour on entendait des éclats de rire et ces cris :

- Gyri museau de gruau ! Gyri museau de gruau !

Puis, il y eut un moment de silence, mais bruit et vacarme ne tardèrent pas à recommencer au dehors. Peer regarda, et vit une voiture attelée d'ours ; ils dépecèrent le grand Troll et s'en allèrent avec lui dans le fjeld. Soudain, un seau d'eau jeté dans le tuyau de la cheminée éteignit le feu, et Peer fut dans l'obscurité. Alors des rires éclatèrent dans tous les coins, et l'on disait :

- Maintenant, ça n'ira pas mieux pour Peer que pour les vachères de Val.

Peer ralluma le feu, prit ses chiens, ferma la cabane, et se dirigea au nord, vers le chalet de Val, où étaient les trois vachères. Lorsqu'il eut marché un moment vers le nord, il vit un incendie comme si le chalet de Val était en flammes. En même temps, il rencontra un troupeau de loups, et il en tua quelques-uns à coups de fusil, quelques-uns en les assommant. Lorsqu'il arriva au chalet de Val, il faisait noir comme dans un four, et pas le moindre incendie, mais il y avait là quatre gars inconnus qui tenaient compagnie aux vachères et c'étaient quatre trolls des hauteurs qui s'appelaient Gust en l'Air, Tron Valfjeld, Tjôstol la Berge et Roll Bourse à Feu. Gust en l'Air se tenait à la porte et devait faire le guet pendant que les autres courtoisaient les vachères. Peer tira sur lui, mais le manqua, et Gust en l'Air s'en alla. Lorsque Peer entra, les trolls étaient fort pressés auprès des vachères, et deux de ces filles étaient épouvantées et priaient Dieu de les sauver, mais la troisième, qui s'appelait Kari la Folle, n'avait pas peur ; elle disait qu'ils pouvaient venir, elle avait envie de voir si ces gars-là étaient solides. Mais quand ils virent que Peer était entré, ils se lamentèrent et dirent à Bourse à Feu d'activer le feu. A ce moment les chiens s'attaquèrent à Tjôstol et le renversèrent dans l'âtre, si bien que cendre et braises volaient autour de lui.

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS (SUITE)

- As-tu vu mes serpents, dis, Peer? dit Tron Valfjeld. C'est ainsi qu'il appelait les loups.
- Tu vas prendre le même chemin que tes serpents, dit, Peer, et il l'abattit d'un coup de fusil ; puis il assomma la Berge avec la crosse ; mais Bourse à Feu était parti par le tuyau de la cheminée. Cela fait, Peer accompagna les vachères au pays, car elles n'osaient plus rester là.

Mais à l'approche de Noël, Peer Gynt fut de nouveau en route. Il avait entendu dire que dans une ferme à Dovre, il venait tant de trolls, tous les soirs de Noël, que les gens devaient la quitter et aller dans d'autres fermes; il avait envie de voir ça, car les trolls l'attiraient. Il se vêtit affreusement et emmena un ours blanc apprivoisé qu'il avait, ainsi qu'une alène, de la poix, et un bout de fil poissé. Quand il arriva, il entra dans la maison et demanda à loger.

- Dieu nous assiste, dit l'homme, nous ne pouvons te donner à loger, nous-mêmes devons partir, car tous les soirs de Noël, il arrive ici des trolls en masse.

Mais Peer Gynt pensait qu'il pourrait bien débarrasser la maison des trolls, et il eut permission de rester, et reçut même une peau de truie. Alors l'ours se coucha derrière la cheminée, et Peer prit alène, poix et bout de fil, et se mit à faire de toute la peau de truie un grand soulier. Il y mit un fil solide comme lacet de façon à pouvoir serrer le soulier entier tout autour; il avait aussi deux gourdins tout prêts. Tout à coup, ils arrivèrent avec violon et ménétrier, et les uns dansèrent et d'autres mangèrent des plats de Noël qui étaient sur la table ; quelques-uns grillèrent du lard, d'autres rôtièrent grenouilles, crapauds et autres mets rebutants, victuailles de Noël qu'ils avaient eux-mêmes apportées. Et plusieurs virent le soulier que Peer avait fait ; ils trouvèrent qu'il était pour un grand pied, et voulurent l'essayer, et lorsque chacun d'eux eut mis un pied dedans, Peer tira sur la corde, et y introduisit un des gourdins et donna quelques tours, en sorte que tous étaient bien pris dans le soulier. Alors l'ours montra son nez et flaira le rôti.

- Veux-tu des tripes, Chat blanc? dit un des trolls, et il lui jeta une grenouille brûlante en pleine gueule.
- Griffes et assomme, Martin, dit Peer Gynt. Et l'ours fut tellement furieux qu'il bondit et les frappa et les griffa tous, et Peer Gynt tapa dans le tas avec le second gourdin, comme s'il voulait leur défoncer le crâne dans le corps. Alors les trolls durent décamper, et Peer resta là et vécut à son aise des plats de Noël toute la durée des fêtes, et l'on n'entendit plus parler des trolls pendant de nombreuses années. Or, l'homme avait une jument à robe claire, et Peer lui conseilla d'en tirer des poulains qui gambaderaient sur les hauteurs d'alentour.

Et bien des années plus tard, vers le temps de Noël, l'homme était dans la forêt en train de couper du bois pour la fête, lorsqu'un troll vint à lui et cria :

- As-tu encore ton grand Chat blanc?
- Oui, il est chez moi derrière la cheminée, dit l'homme, et il a maintenant sept petits, beaucoup plus grands et plus méchants que lui.
- Alors on ne viendra plus jamais chez toi, cria le troll.
- Ce Peer Gynt était un homme singulier, dit Anders. C'était un vrai forgeron de fables et d'histoires qui t'auraient amusé : il racontait toujours que lui-même avait pris part à toutes les aventures que les gens disaient arrivées autrefois.
- C'est bien vrai ce que tu dis là, dit Peer Fugleskjelle, ma grand'mère l'avait connu ; elle m'a souvent fait des récits qui venaient de lui.

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS (SUITE)

> Les filles de pacage

La scène se passe dans un chalet de pacage qu'une remplaçante de la vachère vient de quitter parce qu'elle y a vu un troll (Huldre-Ev., p. 168).

On envoya la vraie vachère ; elle s'appelait Rønnaug la Tourbière ; et il y en avait une autre, qui s'appelait Kari la Folle. Elles disaient qu'elles n'avaient pas peur des gens des montagnes ; ils pouvaient venir, s'ils voulaient. A ce moment était venue aussi une vachère au chalet de Lom. Ces trois filles accoururent et firent paître les bêtes, et prirent leurs ébats sans mesure ; elles coururent sur toutes les hauteurs et se mirent à tuer les petits des gelinottes, et lorsqu'elles arrivaient au fjeld de Val, elles criaient à Tron du fjeld, disant qu'il pouvait venir les trouver le samedi soir, et qu'il pourrait dormir dans leurs bras, et lorsqu'elles arrivaient à la vallée du Moulin, elles criaient à Tjöstul du Coteau, et lorsqu'elles arrivaient au ballon qui est près de Slethö et s'appelle Bourse à Feu, elles criaient à Kristoffer la Bourse et lui disaient la même chose. Lorsqu'elles avaient fini leur travail, le soir, elles allaient à la barrière et criaient : «Tron Valfjeld, Kristoffer Bourse à Feu, Tjöstul du Coteau, venez, nous allons nous coucher !» car ces filles ne croyaient pas ce que les gens disaient, qu'il existait des gens des montagnes, et que ces gaillards habitaient ces fjelds-là. Mais elles purent s'en apercevoir. Car un jeudi soir, tard en automne, si tard que tous les autres avaient quitté les chalets pour rentrer chez eux, les filles avaient achevé leur ouvrage et, assises autour de l'âtre, causaient ensemble, — de leurs amoureux, je suppose. Soudain la porte s'ouvre, et trois petits gars entrent. Ils ne dirent pas un mot, et les filles ne dirent rien non plus, mais elles les regardèrent bien, car les gars arpentèrent la pièce et s'assirent sur les bancs. Ils portaient d'amples vestes bleues et ils avaient des yeux rouges et de longs nez. Au bout d'un moment ils sortirent, mais le soir suivant ils revinrent, et commencèrent à s'agiter davantage, et Rønnaug la Tourbière et la fille du chalet de Lom en furent effrayées ; elles priaient Dieu de les sauver, mais Kari la Folle n'avait pas encore peur. Le samedi soir ils vinrent encore, et se démenèrent tellement avec les filles que ce fut un beau vacarme, car c'étaient des gars vigoureux, bien qu'ils fussent si petits. Mais alors arriva un chasseur qui s'appelait Peer Gynt. Il tua le Coteau d'un coup de fusil et assomma Tron Valfjeld, mais Bourse à Feu se sauva par le tuyau de la cheminée.

> Le renne de Gjendin

Un des premiers récits de *Chasse au renne dans les Rondanes (Huldre-Ev., p. 195)*, où se trouve la légende de Peer Gynt, est le suivant, utilisé par Ibsen dans les premières pages de son poème :

... Au renne il faut briser les jambes ou toucher le coeur, sans quoi il n'est pas abattu. Il y avait un chasseur dans les fjelds de l'ouest, qui s'appelait Gudbrand Glesne, et qui était marié avec la grand'mère du garçon que vous avez vu hier soir dans le chalet, et on dit qu'il était excellent chasseur. Un automne il eut prise avec un grand bouc (renne mâle). Il le tira, et ne put que tenir pour certain que l'animal était tué raide, à voir comme il était tombé. Il alla donc, comme on le fait souvent, s'asseoir à califourchon sur le dos de la bête, et voulait prendre son couteau pour séparer le crâne de la vertèbre du cou, lorsque soudain le renne bondit, couche ses cornes en arrière et le tient serré entre elles, en sorte qu'il était assis comme dans un fauteuil, et les voilà partis. La balle avait seulement glissé sur le crâne du renne, qui s'était évanoui. Jamais homme n'a fait sans doute une course pareille à celle de Gudbrand. Il courait comme le vent à travers les pires névés et champs de pierres. Puis ce fut la crête de Gjendin, et alors il pria Notre-Seigneur, car il croyait bien qu'il ne verrait jamais plus le soleil ni la lune. Mais le renne finit

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS (SUITE)

par se mettre à l'eau, et traversa le lac avec le chasseur sur le dos. Gudbrand, cependant, avait dégagé son couteau, et aussitôt que le bouc eut mis pied à terre, il le lui enfonça dans le cou, et l'animal tomba mort, et Gudbrand Glesne n'aurait sûrement pas voulu recommencer pareil voyage pour toute la richesse du monde.

> La femme Troll

(*Huldre Ev.*, p. 31)

L'oncle Mads habitait Knae dans la vallée de Hur. Il était souvent dehors, dans la montagne, à couper du petit bois et des arbres, et quand il était dehors, il avait l'habitude d'y rester coucher ; il se construisait une cabane de branchages, allumait un feu devant, et dormait dedans, la nuit. Une fois, comme il était ainsi dehors en forêt, lui et deux autres, il venait d'abattre un gros tronc, et il était assis pour se reposer un peu, lorsque soudain une pelote vint rouler du haut d'un rocher plat jusqu'à ses pieds. Cela lui parut singulier ; il n'osait la ramasser, et il eût mieux valu pour lui de ne pas le faire. Mais il regarda en haut pour voir d'où elle venait. Hé mais, là-haut sur la roche était assise une fille qui cousait, et elle était si jolie et ravissante qu'on était ébloui.

- Apporte-moi cette pelote de fil, dit-elle. Oui, c'est ce qu'il fit, et il resta longtemps à la regarder, et il ne se lassait pas de voir combien elle était charmante. Il dut enfin prendre sa hache et se remettre au travail ; et lorsqu'il eut frappé des coups pendant quelque temps et leva les yeux, elle avait disparu. Il réfléchit toute la journée à cet incident ; cela lui semblait bizarre, et il ne savait qu'en penser. Et le soir, lorsque l'on fut pour se coucher, lui et ses camarades, il voulut absolument se mettre au milieu ; mais cela ne servit pas à grand-chose, je crois bien ; car, la nuit s'avançant, elle vint et le prit, et il dut aller avec elle, bon gré, mal gré. Ils arrivèrent dans la montagne, où tout était si beau qu'il n'avait jamais encore vu rien d'aussi beau, et il n'a jamais pu bien dire combien c'était beau. Il demeura chez elle trois jours pleins. Lorsque la troisième nuit fut près de finir, il se réveilla, et il était alors de nouveau couché entre ses camarades. Ils croyaient qu'il était rentré chez lui chercher de nouvelles provisions, et c'est aussi ce qu'il leur dit qu'il avait fait. Mais depuis ce temps-là il a perdu son équilibre ; assis bien tranquille, il lui arrivait tout à coup de bondir et de se sauver ; il était ensorcelé (huldrin), je dirai.

Et voilà qu'après un certain temps, il était en train de fendre des perches de clôture en haut des champs. Au moment où il venait d'enfoncer un coin dans un tronc, en sorte qu'il y avait une fente tout le long, voilà que sa femme arrive lui apporter son dîner, à ce qu'il lui semble ; c'était de la bouillie de crème caillée, bien grasse, et servie dans un seau si luisant qu'il brillait comme de l'argent. La femme s'assit sur le tronc, tandis qu'il déposait sa hache, et s'assit sur une souche tout à côté ; mais alors il vit qu'elle glissait dans la fente une longue queue de vache. Et, bien entendu, il ne voulut pas toucher à son plat ; mais de sa place il manoeuvra tout doucement, et parvint à retirer le coin, en sorte que le tronc se ferma, et la queue y fut prise, puis il écrivit le nom de Jésus sur le seau. Oh, comme alors elle trouva des jambes, elle bondit si brusquement que la queue se brisa et resta dans le tronc, et elle disparut ; il ne vit pas où elle était partie. Le seau et la bouillie n'étaient qu'un panier d'écorce avec un peu de bouse de vache. Depuis ce temps il n'osa presque jamais aller en forêt, car il craignait qu'elle se vengeât.

Mais cinq ou six ans plus tard, comme un cheval s'était enfui, il dut aller le chercher lui-même. Il marchait dans la forêt lorsque soudain il fut chez des gens dans une cabane ; et il n'avait pas la moindre idée de la façon dont il était venu là ; une femme fort laide faisait le ménage, et dans un coin était assis un enfant qui pouvait avoir à peu près quatre ans. La femme prit le pot de bière, alla vers l'enfant et dit :

> EXTRAITS DE CONTES NORVÉGIENS (SUITE ET FIN)

- Va offrir à ton père de la bière à boire.

Lui fut tellement effrayé qu'il prit ses jambes à son cou, et par la suite il n'a jamais entendu parler ni d'elle ni de l'enfant ; mais il a toujours été bizarre et un peu timbré.

> **Le garçon et le diable**

(Folke-Ev., II , p. 135) .

Il y avait une fois un garçon qui marchait sur une route et cassait des noisettes ; il en trouva une pourrie, et à ce moment il rencontra le diable.

- Est-ce vrai, ce qu'on dit, demanda le garçon, que le diable peut se faire aussi petit qu'il veut, et passer par le trou d'une aiguille?

- Oui, dit le diable.

- Oh, fais-moi voir ça, et fourre-toi dans cette noisette, dit le garçon.

Et le diable le fit. Lorsqu'il se fut bien recroquevillé et fut entré par le trou de ver, le garçon y mit un bout de bois.

- Je te tiens maintenant, dit-il, et il le mit dans sa poche.

Plus loin sur la route il arriva devant une forge ; il y entra, et pria le forgeron de bien vouloir lui casser la noisette.

- Ce sera vite fait, répondit le forgeron, qui prit son plus petit marteau, posa la noisette sur l'enclume et frappa, mais la noisette résista.

Il prit alors un marteau un peu plus grand, mais celui-là non plus n'était pas assez lourd ; il en prit donc un encore plus gros, mais qui ne suffit pas davantage, et le forgeron se mit en colère et saisit le grand martinet.

- Je t'écraserai bien tout de même, dit-il, et il frappa de toutes ses forces ; et la noisette fut en miettes, si bien que la moitié du toit de la forge fut emportée, et il y eut un fracas à croire que la maison allait s'écrouler.

- Il faut que le diable ait été dans la noisette, dit le forgeron.

- C'est bien ça, il y était, dit le garçon.

> PEER GYNT : LE CONTE ? PAR ÉRIC MARTY

Le Roi des Trolls : *C'est dur de passer pour un conte, pour une légende.*

Peer Gynt : *Cher homme, vous n'êtes pas le seul à qui ça arrive. (V, 8)*

I - Ainsi, Peer Gynt est un personnage de légende ; c'est d'un conte norvégien intitulé précisément *Peer Gynt*, comme la pièce, et qui se trouvait dans les recueils d'Asbjørnsen et Moe, qu'Ibsen a repris le personnage. Et puis, si l'on se penche davantage encore sur le drame, on s'aperçoit qu'il est en fait tissé d'une multiplicité de contes, ou plutôt de bribes, de lambeaux, de fragments, d'atomes de contes prélevés çà et là - on sait ce que tout prélèvement comporte de nécessairement hétérogène, de diaprure. « S'inspirer » de textes divers pour composer une oeuvre originale suppose un art du déguisement et du travesti : on obtient alors une plus-value de plaisir, tout à la fois grâce au caractère *inattendu* de la reprise et à son *évidence*. C'est bien le cas dans Ibsen ; on est en train de lire son *Peer Gynt*, et soudainement on bute sur un mot et l'on cille : c'est le premier d'un fragment que l'on reconnaît et que l'on parcourt. D'un conte Ibsen a pris (seulement) la fleur, c'est-à-dire l'essentiel détail : un épilogue, le nom d'un personnage, d'un lieu, un simple trait anecdotique, toute une partie. Dans tous les cas, la justesse du prélèvement tient à la réussite de deux opérations : un déplacement (le contigu, le métonymique), une condensation (la substitution, la métaphore) ; ainsi, du Grand Courbe du conte, il ne reste, dans la pièce, que le nom, les courbures précisément, le fait de faire cercle tout autour de Peer Gynt ; le Grand Courbe reste l'être de l'obstacle, du détournement, mais lorsque, chez Ibsen, Peer lui demande qui il est, il répond obstinément : *moi-même*. Par là, nous retrouvons la formule, le leitmotiv de la pièce (condensation) ; puis nous entendons de sa bouche un nouveau motif (qu'il faut lire en regard du premier) : *Fais le tour, Peer, fais le détour*, thème absent du conte mais contigu au nom du personnage (déplacement). On imagine Ibsen, de petits ciseaux à bout rond à la main, coupant et découpant des fragments de conte, découpant des figurines, c'est-à-dire des *sujets* de carton, et composant un *Peer Gynt* dont la cohérence et l'homogénéité tiennent de ces déplacements incessants, de ces perpétuels en avant, de cet art double de l'arlequin.

II - Dans la pièce, Peer peut être le conteur ou le personnage ou les deux à la fois. Déjà, dans l'original, Peer était double : « *Ce Peer Gynt était un être singulier*, dit Anders. *C'était un vrai forger de fables et d'histoires qui t'auraient amusé : il racontait toujours que lui-même avait pris part à toutes les aventures que les gens disaient arrivées autrefois*. Dans la pièce d'Ibsen :

Ce morceau que tu me refiles, ça y est, je me souviens l'avoir appris jeune fille, quand j'avais vingt ans. C'est à Gudbrand Glesne que c'est arrivé, tiens, pas à toi! (I, 1).

Ce double statut induit à de multiples lectures : Peer Gynt serait, à *sa manière*, un Don Quichotte ; ce serait l'histoire de quelqu'un qui aurait trop lu de contes : ainsi, à certains endroits, le conte, au même titre que le roman de chevalerie, produit un décalage entre illusion et réalité très proche de Cervantès - Peer prend des troncs d'arbres pour des jambes de géants, se voit chevalier toisant le prince d'Angleterre, perçoit dans un pan de rocher la ferme de son grand-père « remise à neuf » et il court, il s'élançait vers elle : *Il saute en avant, mais se cogne le nez contre un rocher, tombe et reste à terre (II, 4)*. Comme dans *Don Quichotte*, le monde de référence de Peer est un monde qui a déjà été raconté ; mieux encore, Peer est à ce point blotti et comme cloué à l'étroit point de partage entre réel et imaginaire qu'il est, comme Don Quichotte à la seconde partie de ses aventures, perçu par les gens qu'il a laissés en

> PEER GYNT : LE CONTE ? (SUITE)

Norvège, après le quatrième acte, comme un personnage de conte, mort et légendaire. Alors défilent à ses oreilles et aux nôtres les aventures qui lui sont arrivées au premier acte, mais dans une pure perspective de conte :

Un autre (avec une tête de renne) : *Le voilà, le bouc qui a porté Peer Gynt sur la crête de Gendin!...*
Un quatrième (les mains vides) : *Mads Moen, eh ! Mads Moen, le voilà, le manteau qui rend invisible. C'est bien là-dedans, non, que Peer Gynt et Ingrid se sont envolés ! (V,3)*

Plus fascinant encore, le Peer Gynt de théâtre récupère à ce moment-là les exploits et les objets magiques du Peer Gynt d'Asbjørnsen :

Un garçon (avec une peau d'ours) : *Je l'ai le chat de Dovre ! Enfin j'ai sa peau. Les chat qui faisaient fuir les trolls le soir de Noël...* Un troisième (avec un manteau, criant à l'homme en deuil) : *Eh! Aslak, Tu le reconnais le manteau ? Ce n'est pas celui que tu avais quand le diable a fendu le mur? (V, 3)*

A contrario, en tant que conteur - lecteur, Peer Gynt est aussi un déchiffreur, un décrypteur de contes :

*Non ! Mais c'est sûr que j'ai rencontré ce croque-mitaine quelque part. Mais où ? C'est comme un vague souvenir... Est-ce que c'est une personne?... L'autre, Memnon - ça m'est revenu depuis - ressemblait à nos soi-disant rois de Dovre... Mais cette tête bizarre, hybride, cette fausse couche moitié lion, moitié femme j'ai dû la tirer d'un conte de fées?
Ou d'un souvenir réel ? D'un conte ? Ça y est je le remets, ce type, c'est tout à fait Courbe à qui j'ai cogné le crâne. (IV,12)*

Lecteur, décrypteur, c'est-à-dire critique du conte, Peer Gynt peut soit dénier toute réalité aux situations magiques dans lesquelles il s'est trouvé pris comme simple personnage sur la scène en disant qu'il ne s'agissait que d'un rêve, d'une fièvre (IV, 10), ou encore, plus directement, formuler une critique du conte. Dans les deux cas, comme énonciateur du conte dans le conte ou comme critique et renégat, il y a en quelque sorte une présence du conte, une « mise en abyme » dans et par le théâtre — il y a à l'évidence, une présence problématique du code du conte dans *Peer Gynt*.

III - Donc, deux codes se chevauchent mais il y a plus complexe : à dire vrai et à y bien regarder, Peer Gynt est encore plus souvent traité de *menteur* qu'il n'est caractérisé comme *conteur*. On y voit plus clair lorsque Peer se voit plongé dans le monde du conte sans qu'il en maîtrise le fil narratif : la première fois, c'est précisément après qu'il se fût heurté au pan de rocher, le prenant pour sa maison, à l'acte II — il y rencontre *La Femme en vert*, fille du Roi de Dovre, Roi des Trolls. La différence entre la parole mensongère (Peer) et la parole fabuleuse (la femme) réside dans le fait que la première croit ne pas être tenue aux exigences du réel, c'est-à-dire qu'elle est sans code, se croit tout permis, se croit sans retombées, sans conséquences, croit à son impunité, tandis que la seconde est une parole performative (qui accomplit ce qu'elle dit), c'est-à-dire *une parole qui tient au réel*: entre les deux va se nouer un dialogue étrange et complexe, eu égard au statut du conte dans *Peer Gynt*. D'un côté la Femme en vert, qui perçoit bien la différence des deux mondes, de l'autre un système anarchique de signes, qui ne prolifèrent que par la

> PEER GYNT : LE CONTE ? (SUITE)

surenchère : la série des abjurations de Peer Gynt (« *Un faux serment ça peut toujours se digérer* », II, 6). Le drame, pour Peer, c'est évidemment que les personnages de conte ont toujours raison et que des paroles et des pensées dont il était irresponsable il va devenir, pour le coup, *le Père*, témoin l'enfant que sa seule convoitise a fécondé dans le ventre de la Femme en vert. *Tu l'as convoitée en pensée, et tu voudrais que ça compte pour du beurre ?* (II, 6), lui réplique le Roi des Trolls lorsqu'il s'étonne et se scandalise.

Ainsi, et de nouveau, deux extrêmes du langage sont tressés, noués dans *Peer Gynt* ; c'est ici que se pose pertinemment la nature du statut du conte dans la pièce, puisque cet entrelacs de langages suppose, sinon un double système de représentation, du moins la présence d'un type de représentation dans un autre. Lorsque la Femme en vert s'écrie « *Mon cheval ! Mon cheval ! Viens, cheval de mes noces !* » et que sur scène « *un cochon géant arrive en courant avec un bout de corde en guise de licou et un sac en guise de selle* » (II, 5), on a là, sur le plateau du théâtre, l'essence même du conte, qui est toujours de poser et passer les limites de la représentation, c'est-à-dire de toujours supposer l'impossible de la représentation. Mais, de fait, *Peer Gynt* n'est-il pas une grande pièce en ce qu'il incarne structurellement et réalise l'impossible du théâtre ? Cet impossible (ou cette limite) ne tient pas, évidemment, aux seuls problèmes matériels contingents de représenter telle ou telle scène difficile, il tient à une donnée structurelle de la pièce (du poème dramatique, devrait-on dire) : ce mouvement infini du drame qui ne cesse jamais de bondir et rebondir, cette dynamique supérieure, sentiment d'une expérience des limites du théâtre (durée, succession, rapidité...).

IV - Que se passe-t-il alors, du point de vue théâtral, lorsque Peer se fait conteur, lorsqu'il est celui qui délivre la parole du conte, lorsqu'il n'est plus un simple personnage ? Il est, à cet égard, deux scènes fondamentales dans la pièce d'Ibsen, deux scènes dans lesquelles Peer raconte une histoire à sa mère. La première (I, 1) peut être divisée en deux parties : une où Peer conte qu'étant allé à la chasse il a volé dans les airs sur le dos d'un bouc, une autre où il joue ce qu'il vient de raconter, faisant de son corps celui du bouc et celui de sa mère devenant le sien. Dans la seconde scène, la mère va mourir (III, 4), Peer vient la revoir, et ils se remémorent les contes de son enfance : ils vont, là encore, jouer ces histoires. Nous assistons alors à une réconciliation de la parole du conte et de celle du théâtre : la parole théâtrale se fait conteuse et la parole du conte devient théâtrale. Par quel mystère ? La parole y devient acte, acte sur l'autre ; ainsi les réactions de Ase, la mère, ou mieux les indications scéniques qui marquent l'effet théâtral de la parole conteuse : *malgré elle Ase chancelle et s'appuie à un tronc, reprend son souffle, elle s'arrête tout à coup, le regarde la bouche ouverte avec de grands yeux, ne peut plus trouver ses mots*. Les deux autres exemples se répètent en tant que le théâtre passe par la simulation du merveilleux, c'est-à-dire par la reprise à un degré microscopique de ce qui est à un niveau macroscopique dans le monde magique : le chat est un cheval, la fourrure c'est la couverture du traîneau, le parquet c'est le fjord gelé, le bâton trouvé dans l'armoire vaut comme fouet, les ficelles font les rênes. Ainsi, tout comme la Femme en vert pouvait faire surgir un cochon géant par une parole magique, Peer fait surgir sur la scène un bouc, un renne, un traîneau, par une parole théâtrale. Ce qui est dès lors proprement fascinant, c'est que la parole, la seule parole est à la lettre *dramaturgique*.

On conclut alors que la force du conte (son intention, sa puissance) tient à ce qu'il *travaille* perpétuellement le théâtre : le conte serait le principe de contradiction de la pièce, c'est-à-dire l'élément tout à la fois accueillant et corrodant à partir duquel le théâtre multiplie les systèmes de représentation, affiche leurs limites, les dépasse, en suppose de nouveaux...

> PEER GYNT : LE CONTE ? (SUITE ET FIN)

En dernière instance, on s'aperçoit d'ailleurs de cette qualité *extrême* de la théâtralité, qui sait toujours récupérer les signes à son profit en exhibant sa présence :

Peer Gynt :

Arrière, fantôme ! Détale, arrière !

Je ne veux pas mourir, je veux aller à terre !

Le Passager :

Oh! pour cela n'aie crainte, car il y a un pacte :

On ne meurt pas au beau milieu d'un cinquième acte (il se dissipe).

Peer Gynt :

Ce dernier trait nous met donc sur la piste :

Il est ennuyeux, c'est un moraliste. (V, 2)

Ou encore lorsque Peer rencontre le vieux de Dovre qui prétend maintenant qu'on le fait passer pour un être fabuleux et qui part pour la ville :

Je vais y faire l'acteur. J'ai vu dans le journal, ils recherchent des types nationaux dans les théâtres (V,7)

V - *Être soi-même, Fais le tour* : si le conte est finalement le lieu de la philosophie, c'est bien parce que, simulant une parole originelle, une parole première, il est à même de formuler un discours sur *l'essence* - *Peer Gynt*, au travers de ses leitmotives, débat continuellement de l'essence. Les deux formules parcourent la pièce *en tout sens* de telle sorte qu'on ne peut jamais leur en attribuer un : ces formules ont ceci d'opaque qu'elles sont *à la fois* closes et claires - leur transparence première, déjà source d'aveuglement, est rapidement torpillée par l'immutabilité de leur énonciation (la clôture) et la variabilité infinie de leurs significations.

Alors, grâce au théâtre (la multiplicité des lieux de paroles), on ne sait jamais si *être soi-même* est une formulette de conte à la manière de *Tire la chevillette et la bobinette cherra* ou un impératif catégorique à la manière de Kant.

Éric MARTY

> HENRIK IBSEN REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 1828 : Naissance à Skien, au sud-ouest de Christiana (Oslo depuis 1925). Le père est négociant en bois. Premières années dans l'aisance, puis revers de fortune.
- 1844 : Ibsen apprenti chez un pharmacien. Il a un fils illégitime d'une servante.
- 1849 : *Catilina*, première pièce, refusée au théâtre de Christiana.
- 1850 : Ouverture à Bergen d'un théâtre national. Semi-échec d'Ibsen à l'Université, qu'il abandonne. Sympathie avec le mouvement révolutionnaire; à la suite de l'arrestation d'un de ses amis, il s'abstient de toute manifestation ou appartenance politiques. *Le Tertre du guerrier*, première pièce jouée.
- 1851 : Engagé pour cinq ans au Théâtre de Bergen, comme auteur.
- 1852 : Voyage d'études théâtrales à Hambourg, Copenhague, Dresde. Retour à Bergen, où il montera cent quarante-cinq pièces.
- 1853 à 1857 : *La Nuit de la Saint-Jean*, *Dame Inger d'Oestraat*, *La Fête à Solhaug*, *Olav Liljekrans*. Ibsen directeur au Théâtre Norvégien de Christiana. *Les Guerriers* à Helgeland.
- 1858 : Polémique autour des *Guerriers*. Mariage avec Suzanne Thoresen.
- 1859 : Naissance d'un fils, Sigurd.
- 1861 : Polémique dans la presse, qui accuse Ibsen d'inefficacité. Il répond. Projet d'un livret d'opéra pour le compositeur Udby.
- 1862 : Voyage dans l'ouest de la Norvège pour recueillir chants et contes populaires. *La Comédie de l'Amour*.
- 1863 : Emploi temporaire au Théâtre de Christiana. Nouvelle bourse pour étudier le folklore. *Les Prétendants*. Poème *A la Norvège* contre l'apathie norvégienne dans la guerre prusso-danoise.
- 1864 : Bourse pour un séjour d'un an à Rome et Paris. Ibsen quitte son pays pour vingt-sept ans. Sa femme et son enfant le rejoignent à Rome.
- 1865 : Subvention pour terminer son drame *Brand*.
- 1866 : *Brand*. Ibsen recevra régulièrement une pension viagère du gouvernement norvégien.
- 1867 : *Peer Gynt*, commencé à Frascati et à Rome, achevé en été à Ischia et Sorrente. Toutes les pièces d'Ibsen sont désormais publiées dès leur achèvement.
- 1868 : Troubles en Italie. Ibsen gagne Berchtesgaden, Munich. Il se fixe à Dresde.
- 1869 : Suède. Deux mois en Egypte, où il est invité pour représenter la Norvège à l'ouverture du canal de Suez. *L'Union des Jeunes*.
- 1873 : *Empereur et Galiléen* (deux drames sur Julien l'Apostat).
- 1874 : Ibsen demande à Grieg d'écrire une musique pour *Peer Gynt*. Premier retour en Norvège.
- 1875 : Ibsen quitte Dresde pour Munich.
- 1876 : Création de *Peer Gynt* à Christiana en une soirée (sans le quatrième acte, avec la musique de Grieg).
- 1877 : *Les Soutiens de la Société* (création à Copenhague et dans cinq autres théâtres à Berlin).
- 1879 : *Maison de Poupée* (Copenhague, puis USA). Polémique autour de la pièce.
- 1881 : *Les Revenants* (joué à Copenhague et à Chicago l'année suivante). *Un Ennemi du Peuple*.
- 1884 : *Le Canard sauvage*.
- 1885 : Ibsen passe l'été en Norvège.
- 1886 : *Rosmersholm*.
- 1888 : *La Dame de la mer*.
- 1890 : *Hedda Gabler*.
- 1891 : Ibsen se réinstalle à Christiana.
- 1892 : *Le Constructeur Solness*.
- 1894 : *Le petit Eyolf*.
- 1896 : *Peer Gynt* à Paris. *John Gabriel Borkman*.
- 1898 : Début d'éditions complètes d'Ibsen en norvégien et en allemand.
- 1899 : *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*.
- 1900 : Attaque d'apoplexie, Ibsen incapable d'écrire.
- 1906 : Mort le 23 mai. Cette saison-là, neuf cent trente-deux représentations d'Ibsen en Allemagne. Le soir des funérailles, le Théâtre national de Christiana donne *Peer Gynt*.

> VIE ET OEUVRE D'HENRIK IBSEN PAR BJORN HEMMER

"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*.

La biographie d'Ibsen est pauvre en événements extérieurs d'envergure ou d'importance. Sa vie, en tant qu'artiste, pourrait apparaître comme un long combat obstiné pour parvenir à la renommée et à la victoire. Pendant vingt-sept ans, il vécut à l'étranger, en Italie et en Allemagne. Il avait quitté son pays natal à 36 ans, et ce n'est qu'à 63 ans qu'il revint à Christiania où il mourut à l'âge de 78 ans.

Dans son dernier drame, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, Ibsen dépeint l'existence d'un artiste qui, à bien des égards, pourrait être comparée à la sienne. Le professeur Rubeck, sculpteur dont le nom est mondialement célèbre, rentre en Norvège après de longues années à l'étranger. Il est las de la vie qu'il mène en tant qu'artiste, la célébrité et le succès ne lui apportent plus aucun bonheur. Dans son oeuvre majeure, il a modelé une image de lui-même qu'il a intitulée: "Regret d'une vie perdue". Il est contraint de reconnaître qu'il a gâché non seulement son bonheur, mais celui des autres. Il a tout sacrifié à son art, il a abandonné la femme qu'il aimait dans sa jeunesse ainsi que son idéal, et en même temps, il a aussi trahi ce qui était l'essence même de son art. C'est alors que celle qui avait été son premier amour, en même temps que son modèle, Irène, vient lui rendre visite à ce moment décisif de sa vie et lui dit la vérité, c'est-à-dire que ce n'est que "lorsque nous nous réveillons d'entre les morts que l'irréparable se fait jour", c'est-à-dire que nous n'avons, en fait, jamais vécu.

C'est ce même sentiment tragique de la vie qui a donné à l'oeuvre dramatique d'Ibsen son caractère particulier, le sentiment vécu d'avoir une vie impersonnelle, d'être un mort vivant. En contrepoint flam-

> VIE ET OEUVRE D'HENRIK IBSEN (SUITE)

boie le rêve d'une existence de liberté, de vérité et d'amour, en un mot d'une vie heureuse. Dans l'univers ibsénien, le personnage principal s'efforce d'atteindre un but, mais cet effort aboutit à rester en marge, à la solitude glacée. Cependant, la possibilité de choisir une autre voie existe toujours, la possibilité de choisir une vie pleine de chaleur et de présence humaines. Le problème, pour les personnages d'Ibsen, est que les deux voies se présentent comme une alternative heureuse, et que l'individu ne voit pas les conséquences de son choix.

Dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, la froideur de l'art s'oppose à la chaleur de la vie. Dans cette perspective, l'art peut apparaître comme une prison dont l'artiste ne peut ni ne veut briser les barreaux. Ainsi que le dit Rubeck à Irène :

Je suis un artiste, Irène. Et je n'ai pas honte de la faiblesse qui colle à moi. Car je suis né pour être artiste, vois-tu. - Et ne serai jamais autre chose qu'un artiste.

Mais pour Irène qui est délaissée, ceci n'est nullement une excuse valable. Sa vision des choses est tout autre. Elle dit qu'il est un "poète", c'est-à-dire quelqu'un qui crée son propre monde, un monde fictif, et par là même trahit à la fois et lui-même et celle qu'il aime. C'est exactement la même accusation que porte Ella Rentheim, dans «John Gabriel Borkmann» (1896) contre l'homme qui l'a sacrifiée à sa carrière. Le tragique, aux yeux d'Ibsen, semble être que pour le type d'hommes qui l'intéresse, le conflit apparaît comme insoluble. Mais ils n'en sont pas moins responsables des choix qu'ils ont faits.

Même si *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* recèle l'aveu de l'égoïsme propre aux artistes, ce drame ne saurait être interprété comme vision de l'art. Rubeck n'est nullement un autoportrait, mais cependant, un certain nombre d'exégètes d'Ibsen l'ont regardé comme le porte-parole de ses idées personnelles sur l'art. Rubeck dit en effet, quelque part, que le public ne s'attache qu'à la "vérité" extérieure réaliste de ses caractères. Ce que les gens ne voient pas, c'est la dimension cachée de ses portraits, toutes ces forces vitales et fausses qui se dissimulent derrière les respectables façades bourgeoises. Dans sa jeunesse, Rubeck avait été inspiré par une forme supérieure d'existence humaine. L'expérience a fait de lui un observateur désabusé de l'homme, qui décrit la vie telle qu'elle est, à son avis, dans la réalité. Le bestial gouverne l'homme, c'est la *bête humaine* de Zola, version Rubeck, et il explique la nouvelle orientation de son oeuvre de la manière suivante:

"J'ai décrit ce que j'ai vu de mes propres yeux autour de moi. Je l'ai inclus (...) Et des entrailles de la terre tournoient des êtres aux visages de bêtes dissimulés. Femmes et Hommes, tels que je les connaissais dans la vie."

On comprend que les chercheurs aient succombé à la tentation de tracer un parallèle entre la vie et l'oeuvre, et considéré ainsi ce drame comme un aveu, sans pitié, de l'auteur. Mais, comme nous l'avons dit, «Quand nous nous réveillerons d'entre les morts» ne repose sur aucune base autobiographique. La parenté entre Rubeck et le dramaturge semble devoir être recherchée sur un plan plus profond - dans le conflit que, vers la fin de sa vie, Ibsen regardait comme le problème majeur et existentiel de toute vie. [...]

> VIE ET OEUVRE D'HENRIK IBSEN (SUITE)

Les grandes pièces d'actualité

Les deux grands poèmes épiques, *Brand* (1866) et *Peer Gynt* (1867), ont, à la vérité, leur point de départ dans les rapports ambigus d'Ibsen avec son pays. Les événements politiques de 1864 lui firent perdre sa foi dans l'avenir de sa patrie, il en vint même à douter que ses compatriotes aient un droit historique à exister en tant que peuple indépendant.

Ce qu'il avait auparavant traité comme un problème d'identité nationale se mua en problème de l'intégrité personnelle de l'individu. Il ne s'agissait plus de représenter les grandes heures de l'histoire et de rendre sensible la continuité nationale. Ibsen se détourne de l'histoire et s'attache dorénavant à ce qu'il considère alors comme le problème majeur de son temps: un peuple ne peut se hausser culturellement que grâce à l'effort de volonté de chacun. «Brand» est d'abord et surtout le drame de l'individu qui doit toujours suivre sa volonté pour devenir lui-même, en tant que véritable être humain. C'est aussi la seule voie qui permette d'atteindre à la véritable liberté - pour l'individu et par conséquent pour la société.

Dans les deux pièces "jumelles" assez différentes, *Brand* et *Peer Gynt*, c'est toujours le problème de la personnalité qui est mis en lumière. L'auteur choisit comme thème le conflit entre le fait d'endosser un rôle dans un but opportuniste et celui de remplir les exigences que sa vocation lui impose. Dans *Peer Gynt*, l'auteur a créé une scène qui reflète magnifiquement cette situation conflictuelle. C'est celle où Peer Gynt, vieilli, est contraint de régler ses comptes avec lui-même - sur le chemin le ramenant à son point de départ norvégien. Il commence à se voir lui-même tel qu'il a été toute sa vie, et dans la scène en question, il ramasse par terre un oignon. Tout en revoyant sa vie gâchée, il se met à peler l'oignon. Chaque pelure évoque les différents rôles qu'il a endossés. Mais le coeur, il ne le trouve pas. Il lui faut reconnaître qu'il est devenu "personne" et qu'il n'a pas de "moi".

"Pauvre, indiciblement, une âme peut s'en retourner dans le gris des brumes. Terre délicieuse, ne te fâche pas si j'ai en vain piétiné ton herbe. Soleil délicieux, tu as gaspillé ta lumière pour une cabane déserte. Il n'y avait personne à réchauffer et à ragaillardir. Le maître, m'avait-on dit, n'était jamais chez lui."

Peer est bien cet homme faible, sans volonté - le contraire de Brand. Mais justement dans la description que fait Ibsen de la "décomposition" de la personnalité dans des rôles différents, certains historiens du théâtre ont vu, pour l'homme moderne, un signal d'alarme. C'est ainsi que le chercheur anglais Ronald Gaskell peut dire : *Peer Gynt inaugure le drame de l'esprit moderne*, et il poursuit : *En vérité, si l'on peut dire qu'au théâtre le surréalisme et l'expressionnisme n'ont qu'une source, cette source est sans aucun doute Peer Gynt.*

Ainsi donc, ce drame des débuts d'Ibsen dramaturge -aussi "norvégien" et romantique qu'il soit- pouvait prétendre à une première place dans l'histoire du théâtre-même s'il n'avait pas été écrit pour la scène. *Peer Gynt* a en effet montré, à notre époque, qu'Ibsen n'a jamais cessé d'être perçu comme un auteur vivant et actuel. Aussi ne sont-ce pas seulement les drames contemporains qui ont fait de lui l'un des personnages les plus considérables de l'histoire du théâtre, même si c'est justement à ces oeuvres-là que songeait le grand essayiste suédois Martin Lamm lorsqu'il écrivait: *"Le drame d'Ibsen est la Rome*

> VIE ET OEUVRE D'HENRIK IBSEN (SUITE ET FIN)

des drames modernes: tous les chemins y mènent et tous en reviennent.

Même si, dans la décennie 1870, Ibsen s'éloigna de son point d'attache norvégien pour devenir "européen", il était, comme on l'a déjà dit, profondément marqué par son pays qu'il avait quitté en 1864 et qu'il ne devait retrouver qu'une fois devenu une célébrité vieillissante. Ce n'était pas chose facile pour lui de rentrer en Norvège. Les longues années passées à l'étranger, et le long combat qu'il avait mené pour conquérir la renommée, avaient laissé des traces nettes. A l'époque où il mettait un terme à son activité littéraire, il déclarait que le fabuleux destin qu'il s'était forgé ne lui avait en fait pas apporté de bonheur. Il se sentait apatride, même dans son pays.

Mais c'est justement cette tension entre ce qui est norvégien et ce qui est étranger (les apports d'une culture plus libre) qui, semble-t-il, a plus que toute autre chose marqué Ibsen, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Sa position indépendante vis-à-vis de ce qu'il appelait "la grande, la libre situation culturelle" lui a donné la distance et la liberté. Mais en même temps, ce qui est norvégien en lui lui a laissé le désir nostalgique d'une existence plus libre et plus heureuse. C'est "l'aspiration au soleil" dans l'univers poétique et grave de l'écrivain. Il n'a jamais renié sa "norvégitude". Vers la fin de sa vie, il disait à un ami allemand:

Celui qui veut me comprendre vraiment doit connaître la Norvège. La nature grandiose mais austère qui entoure les hommes, là-haut, dans le Nord, la vie solitaire, retirée - les fermes sont à des kilomètres les unes des autres - les contraignent à ne pas s'occuper des autres, à se replier sur eux-mêmes. C'est pourquoi ils sont introvertis et graves, c'est pourquoi ils réfléchissent et doutent - et souvent perdent courage. Chez nous, un homme sur deux est philosophe! Et puis il y a les longs et sombres hivers et les brouillards qui enferment les maisons en elles-mêmes. Oh! Comme ils aspirent au soleil!"

Bjorn HEMMER.
Le dramaturge Henrik Ibsen

> “LE DOCTEUR IBSEN” PAR LUGNÉ-POE

Sous une apparence sauvage et révoltée, une douceur presque tendre, de la pitié, de l'amour. Et le même contraste se retrouve en sa personne : les photographies ont rendu légendaire cette originale physiologie... Des cheveux, beaucoup de cheveux, une vraie broussaille, de longs favoris épais s'éventailant en une barbe à collier qui encadre une bouche amère ; des yeux, ses yeux, dont la nuance indécise et fuyante s'abrite derrière les lunettes à branches d'or... Le front est magnifique et large aux vastes pensées. De petite taille, au-dessous de la moyenne, assis dans un fauteuil, on ne voit plus derrière le journal que la semelle de ses bottes et le sommet de son chapeau... A première vue, l'impression est ingrate : l'aspect farouche, sauvage, déconcerte les approches, mais bientôt on s'aperçoit de l'illusion menteuse. Les pommettes roses de sa petite figure toute ronde, la mélancolique bonté du regard très doux, atténuent la rudesse de l'ensemble, on songe vaguement à quelque pomme d'api qui se serait fanfreluchée de blanche neige... La voix, elle, est lointaine, toute jeune, si fraîche...

Ibsen est d'une ponctualité fataliste. L'emploi de chaque minute est irrévocablement tracé ; par tous les temps, toujours, après avoir travaillé la matinée, il part au café, à petits pas tranquilles, méthodiquement comptés, indifférent au spectacle de la rue ; il choisit un endroit tranquille, se verse un grog, s'accote en une chaise, et lit les journaux, tous les journaux, entièrement, jusqu'aux annonces. Le café de la rue Maximilien, à Munich, le grand café de l'Université, à Christiania, ont été ainsi ses cabinets de lecture et de réception, car c'est au café que le docteur Ibsen -il ne veut point qu'on l'appelle autrement : le docteur Ibsen- reçoit ses admirateurs. Depuis longtemps il a définitivement adopté la véranda du Grand Hôtel : chaque matin, à l'heure militaire, il arrive lire les journaux du matin ; il repart pour le déjeuner de trois heures, et après avoir travaillé, s'être reposé quelque peu, vers six heures, il revient lire les journaux du soir, en prenant son whisky... Sa vie se passe au café : on lui remet son courrier, des lettres de jeunes demandant des conseils, des encouragements. Des lettres de femmes qui lui confessent leurs misères et leurs détresses morales. Ibsen répond toujours, et bien aimablement, à chaque correspondant, très aimablement à chaque correspondante... puis il signe des dédicaces, plus difficilement par exemple : il répond avec un sourire d'ironie malicieuse qu'il n'a pas les lunettes spéciales pour écrire ; si on insiste, il réplique qu'il n'a pas la plume spéciale : Ibsen n'écrit ses dédicaces qu'avec une plume d'or... Vers sept heures, Ibsen rentre et termine la soirée avec quelques très rares intimes. S'il sort parfois au théâtre, ou à quelque réception, il met alors sa belle redingote aux revers de soie, accroche ses nombreuses décorations - il les accroche «en champignon» les unes sur les autres. Ibsen est très coquet : des bottines vernies, une cravate de batiste blanche, un chapeau haut bien reluisant, des par-dessus du bon faiseur, des gants blancs ; mais ses cheveux et ses favoris toujours en révolte, réfractaires aux meilleurs cosmétiques, l'agacent, l'énervent ; très souvent, au milieu d'une conversation, il tire de sa poche un petit peigne et s'essaie en vain à ratisser les cheveux et les favoris rebelles... et ceci très cérémonieusement, comme tout ce qu'il fait : Ibsen a le culte, presque exagéré en manie, de la tenue et de la correction. L'excellent est qu'il transporte cette tenue et cette correction dans son caractère : Ibsen est très doux et conciliant, ne se plaint jamais, observe toujours la plus parfaite réserve ; Ibsen est un timide.

Entouré de ces affections qui lui font les dernières heures plus douces, Ibsen approche la fin de sa journée... Il est à la veille d'une consolation suprême, celle de voir sa gloire définitivement consacrée à la représentation prochaine de *Peer Gynt* au Nouveau-Théâtre, par l'enthousiasme d'un Tout-Paris dont il ne quémанда jamais les applaudissements, certain qu'ils viendraient d'eux-mêmes, à lui, et pour toujours. Et ces applaudissements seront aussi flatteurs pour ceux qui en donneront le signal que pour celui qui en entendra au loin l'écho sympathique.

A.F. Lugné-Poe.
publié dans une brochure diffusée par "Le Gaulois"
à l'occasion de la mise en scène de *Peer Gynt*, en 1896

> IBSEN, CORRESPONDANCES “MA VIE INTÉRIEURE”

A P. Hansen

Dresde, le 28 octobre 1870.

...Une biographie due à P. Botten-Hansen et parue dans les Nouvelles Illustrées, -si j'ai bonne mémoire, avant 1862,- te renseignera très exactement sur les dates.

Mais c'est ma vie intérieure que tu désires connaître. La voici :

Ma création poétique est le résultat de mes états d'esprit et de mes crises morales. Jamais je n'ai rien écrit parce que j'avais, comme on dit, « trouvé un bon sujet ». Je te livre ma confession en procédant par ordre chronologique :

Quand j'écrivis Catilina, j'habitais une petite ville où je n'avais pour me délivrer de tout ce que je sentais bouillonner au-dedans de moi d'autre moyen que de commettre des farces et des fredaines. Je scandalisais les dignes citoyens incapables de rien comprendre aux idées qui s'agitaient dans mon cerveau.

Madame Inger d'Oestraat est la conséquence d'une liaison amoureuse très vite nouée et brusquement rompue.. Au même épisode se rattachent de menues poésies, telles que Fleurs des champs et Fleurs d'appartement, Chant d'oiseau, etc. qui parurent dans les Nouvelles illustrées. (J'attire en passant ton attention sur ces productions poétiques. J'étais fiancé en écrivant Les Guerriers à Helgeland. Le personnage de « Hjoerdis » a été conçu sur le même modèle que « Svanhild » de la Comédie de l'Amour.

C'est seulement après mon mariage que ma vie prit un sens plus noble et plus élevé. Une longue pièce de vers intitulée Sur les hauteurs en est la première manifestation. Pourtant ce que je ressentais alors ne fut bien exprimé que dans la Comédie de l'Amour. Cet ouvrage donna lieu à beaucoup de bavardages en Norvège. Les commentaires, allant leur train, s'attaquèrent à ma vie privée ; je fus discrédité dans l'opinion publique. Seule ma femme approuva l'oeuvre discutée. C'est une nature telle que je la souhaitais : elle manque de logique, mais l'instinct poétique est très développé chez elle, en outre elle a l'esprit large et elle hait les considérations mesquines. Mes compatriotes n'entendaient rien à tout cela et de mon côté je n'étais pas disposé à leur faire des confidences. Je fus excommunié ; j'avais tout le monde contre moi.

Etre abandonné de tous, ne pas connaître, hors de mon foyer, une personne qui eût foi en moi, cela, tu le comprendras, devait faire naître un état mental favorable à la conception des Prétendants à la Couronne. Mais assez là-dessus.

Frédéric VII mourait et la guerre était déclarée au moment où parurent Les Prétendants à la Couronne. J'écrivis une poésie : Un Frère en détresse. Elle fut sans action sur l'américanisme des Norvégiens contre lequel se brisaient tous mes efforts. Je m'exilai.

Mon arrivée à Copenhague coïncida avec la prise de Dubbel. J'assistai, à Berlin, à l'entrée du roi Guillaume, avec trophées et butin. C'est alors que je commençai la gestation de Brand. En Italie je trouvai l'unité accomplie grâce à une ardeur de sacrifice illimitée, au lieu que dans mon pays... ! Joins à cela l'idéale paix de Rome, la fréquentation d'insouciantes artistes, une existence qui ne se peut comparer qu'au charme d'As you like it, de Shakespeare, et tu connaîtras la genèse de Brand. C'est une erreur absolue de croire que j'aie voulu peindre la vie de Soeren Kierkegaard (J'ai peu lu Kierkegaard et je l'ai encore moins compris). Que Brand soit prêtre est un fait sans importance. Le « tout ou rien » s'applique à la vie entière, à l'amour, à l'art, etc. Brand, c'est moi dans mes meilleurs moments ; de même que l'analyse personnelle a fourni bien des traits du personnage de Peer Gynt et de celui de Stensgaard.

Pendant que j'écrivais Brand, j'avais sur mon bureau un scorpion dans un verre. De temps en temps,

> “MA VIE INTÉRIEURE” (SUITE ET FIN)

l'animal tombait malade ; je lui donnais alors un fruit sur lequel il se jetait avec rage pour y verser son venin ; après quoi il redevenait bien portant.

N'en va-t-il pas de même de nous autres, poètes? Les lois de l'organisme s'étendent au domaine intellectuel.

Après Brand, vint tout naturellement Peer Gynt. Ce poème fut écrit dans l'Italie méridionale, à Ischia et à Sorrente. A une aussi grande distance des lecteurs éventuels, on néglige de tenir compte des susceptibilités. Beaucoup de choses dans ce poème sont inspirées d'épisodes de ma jeunesse. Ma propre mère m'a servi de modèle pour dessiner la figure d'Ase (avec, bien entendu, d'indispensables exagérations) et celle d'Inga, des Prétendants à la Couronne.

Le sol a une grande influence sur les formes que revêt l'imagination de l'écrivain. Ne puis-je, à peu près comme Christophe dans Jacob von Thybo, dire en parlant de Brand et de Peer Gynt : « C'est le résultat d'une ivresse » ? Et dans L'Union des Jeunes n'y a-t-il pas quelque chose qui évoque l'idée de bière et de saucisses? Je ne dis pas cela pour déprécier cette pièce, mais simplement pour indiquer que mon point de vue en l'écrivant était changé parce que je me trouvais transporté au sein d'une société dont la sage organisation ne va pas sans créer l'ennui...

Henrik IBSEN Lettres, trad. M. Rémusat, op. cit.

Sur Peer Gynt

à Ludwig Passarge,

premier traducteur allemand de Peer Gynt

Munich, 16 juin 1880.

... Avec la meilleure volonté du monde, je ne pourrais vous expliquer les nombreuses allusions contenues dans ce poème et qui risqueront d'être inintelligibles pour des lecteurs allemands. En ma qualité d'étranger il m'est impossible de distinguer entre les passages qui ont besoin, en Allemagne, d'explication, et ceux qui peuvent s'en passer. [...]

Je ne puis pas davantage vous rendre compte des circonstances qui m'ont amené à composer *Peer Gynt*. Il me faudrait pour être clair écrire un volume ; le moment n'en est pas encore venu. Tout ce que ma plume a produit est étroitement lié à ce que j'ai ressenti dans mon for intérieur, sinon vécu au dehors. Chaque oeuvre nouvelle a été conçue par moi dans le but de me libérer, de me purifier intellectuellement. On n'est jamais complètement dégagé de responsabilité et de complicité vis-à-vis de la société à laquelle on appartient. C'est pourquoi j'ai écrit sur un exemplaire d'un de mes ouvrages une dédicace ainsi conçue :

«Vivre, c'est lutter contre les démons du coeur et du cerveau. Écrire, c'est prononcer sur soi le jugement dernier.»

Vous vous informez du sens de certains vers. Le voici : pour être admis en enfer, Peer Gynt rappelle qu'il a été marchand d'esclaves. «Le personnage maigre» lui répond que bien des gens ont commis des crimes plus grands ; par exemple ils ont comprimé chez les personnes de leur entourage l'esprit et la volonté. Mais s'ils ont agi étourdiment, sans intention diabolique, cela ne leur vaudra même pas d'aller en enfer, mais seulement d'être jetés dans le creuset.

Voilà tout ce que je puis répondre à vos questions. En vous souhaitant un agréable voyage en Norvège et vous priant de saluer en mon nom ceux de mes amis que vous pourrez rencontrer dans mon pays, je suis

Votre respectueusement dévoué

Henrik IBSEN.

Sur l'allégorie

à B. Bjornson

Rome, 28 décembre 1867.

... Ne te méprends pas sur le sens de certaines réflexions contenues dans ma précédente lettre ; n'en conclus pas qu'à mes yeux l'essence de la poésie soit différente de ce qu'elle est pour Clemens Petersen. Au contraire ; je suis là-dessus entièrement de son avis. Mais je crois avoir satisfait aux lois de la poésie ; il dit que non. Il parle de notre époque, laquelle, portée aux explications trop subtiles, affirme que les sorcières de Macbeth représentent ce qui se passe dans l'âme de Macbeth. Et dans le même article il soutient que mon passager fou symbolise «la peur» ! De cette façon, je me charge de traduire en allégories toutes tes oeuvres et celles de n'importe quel poète. Prenons Giitz de Berlichingen. Disons que Gütz

> IBSEN, CORRESPONDANCES (SUITE)

personnifie le besoin de liberté qui s'agite dans l'âme d'un peuple, que l'empereur représente la notion d'État. Qu'en résultera-t-il? Que ce ne sera plus de la poésie.

Ne t'inquiète pas de mes « paroxysmes ». Il n'y a là rien de maladif. Je crois que je suivrai ton conseil d'écrire une comédie. J'y songeais depuis quelque temps. Il est possible que je me rende, l'été prochain, dans le nord de l'Italie. J'ignore où nous passerons l'hiver suivant; je sais seulement que ce ne sera pas en Norvège. Si j'y retournais à présent, il arriverait de deux choses l'une : ou bien je me mettrais en moins d'un mois tout le monde à dos, ou bien je reprendrais racine sous toutes sortes de déguisements et je serais pour moi-même et pour les autres un mensonge vivant...

Henrik IBSEN.

Sur la politique

à Georg Brandes

Dresde, le 20 décembre 1870.

...Voici qu'on nous a pris Rome, à nous autres, simples humains, pour la livrer aux politiciens. Où irons-nous maintenant? Rome était l'unique endroit en Europe qui fût vraiment paisible, l'unique endroit où régnait la vraie liberté, celle qui échappe à la tyrannie des libertés politiques. Je ne crois pas que j'y retourne après ce qui s'est passé.

La beauté, le charme primitif, vont disparaître de ce lieu avec la pittoresque malpropreté. A chaque homme d'État qu'on verra surgir correspondra la perte d'un artiste. Éteinte sera la noble soif d'indépendance. Je confesse que ce que j'aime, c'est la lutte pour la liberté ; je ne me soucie pas de la possession. Un matin, il y a de cela quelque temps, j'eus la notion claire et précise d'une oeuvre nouvelle. Dans ma joie débordante, je vous écrivis. Mais la lettre ne partit pas, car l'ivresse ne dura pas longtemps, et quand elle fut passée, ce que j'avais écrit ne me parut plus bon.

Les grands événements contemporains occupent pour une large part mes pensées. La vieille France chimérique est démolie ; le jour où la jeune Prusse réaliste aura subi le même sort, nous entrerons d'un seul bond dans une ère nouvelle. Oh ! comme les idées alors s'écrouleront autour de nous ! Il serait temps que cela arrivât ! Nous vivons des miettes tombées de la table de la révolution au siècle dernier ; cette nourriture est depuis assez longtemps mastiquée et remastiquée. Les idées ont besoin d'aliments et de développements nouveaux. Liberté, égalité, fraternité ne sont plus ce qu'elles étaient au temps de la défunte guillotine. Les politiciens s'obstinent à ne pas comprendre et c'est pourquoi je les hais. Ils veulent des révolutions particulières, révolutions toutes de surface, d'ordre politique, etc. Niaiserie que tout cela ! Ce qui importe, c'est la révolte de l'esprit humain. Là vous serez un de ceux qui montreront le chemin... Mais auparavant, débarrassez-vous de la fièvre.

Votre ami dévoué
Henrik IBSEN.

> IBSEN, CORRESPONDANCES (SUITE ET FIN)

Sur la liberté

à Georg Brandes

Dresde, le 17 février 1871.

...Vous autres philosophes, vous dameriez le pion au diable avec vos raisonnements ; je n'ai aucun désir qu'on me prouve par correspondance que je suis un âne — dût la chance me rester d'être élevé au rang d'homme après une explication orale. Dans votre lettre précédente, vous admiriez ironiquement l'équilibre de mes facultés mentales dans les circonstances présentes. Et dans vos dernières aimables (?) lignes, vous faites de moi un adversaire de la liberté. La vérité est que mes facultés mentales sont à peu près équilibrées parce que je considère l'actuel malheur de la France comme le plus grand bonheur qui pût échoir à cette nation. Pour ce qui concerne la question de liberté, elle se réduit, selon moi, à une dispute de mots. Je ne consentirai jamais à identifier la liberté avec des libertés politiques. Dans ce que vous appelez du nom de liberté, je ne vois que des libertés. Et ce que j'appelle lutte pour la liberté n'est que l'incessante et vivante conquête de l'idée de liberté. Celui qui possède la liberté autrement que comme un bien ardemment convoité possède une chose sans vie et sans âme ; car la notion de liberté porte ceci en soi qu'elle s'élargit constamment. Si donc quelqu'un pendant la lutte s'arrête en proclamant : « Je la tiens », il aura précisément prouvé qu'il l'a perdue.

Or cette stérile possession de certaines libertés est la caractéristique des sociétés constituées en États et c'est d'elle que j'ai dit qu'elle n'est pas une bonne chose. Assurément, ce peut être bon de posséder la liberté de suffrage, l'exemption d'impôts, etc. Mais pour qui est-ce un bien ? Pour le citoyen, non pour l'individu. La raison ne nous dit pas qu'il soit indispensable à l'individu d'être citoyen. Au contraire. L'État est une malédiction pour l'individu. Par quel moyen l'État prussien a-t-il édifié sa force ? En noyant les individus dans l'ordre de choses géographique et politique. Le meilleur soldat est le garçon d'hôtel. Prenez d'autre part la nation juive, élite de la race humaine.

Comment a-t-elle conservé sa noblesse, ses particularités qui l'isolent, sa poésie, cela en dépit de la barbarie du dehors ? Tout simplement parce qu'elle n'est pas organisée en État. Si elle était demeurée en Palestine, il y a longtemps qu'elle aurait eu le sort des peuples écrasés sous l'édifice social. Il faut abolir l'État. Cette révolution-là aura mon approbation. Combattre l'idée d'État, représenter l'initiative individuelle et ce qui s'y rattache dans l'ordre psychique comme la condition essentielle à toute association, c'est le commencement d'une liberté qui vaut cher. En changeant les formes de gouvernement on n'obtient que des différences de degré, un peu plus ou un peu moins — rien qui vaille. Cher ami, il importe de ne pas s'en laisser imposer par l'ancienneté de l'institution. L'État plonge ses racines dans le temps ; il se dresse dans la durée limitée. De plus grandes choses tomberont ; toute religion sera renversée. Ni les notions de morale, ni les formes d'art n'ont devant soi une éternité. Au fond, que sommes-nous tenus de conserver ? Qu'est-ce qui m'assure que sur la planète Jupiter deux et deux ne font pas cinq?...

Henrik IBSEN.

Lettres, traduction M. Rémusat

Les femmes du Caire

Après une courte station à l'un de ces cafés, nous nous transportons sur l'autre rive du Calish, et nous installons sur des piquets l'appareil où le dieu du jour s'exerce si agréablement au métier de paysagiste. Une mosquée en ruine au minaret curieusement sculpté, un palmier svelte s'élançant d'une touffe de lentisques, c'est, avec tout le reste, de quoi composer un tableau digne de Marilhat. Mon compagnon est dans le ravissement, et, pendant que le soleil travaille sur ses plaques fraîchement polies, je crois pouvoir entamer une conversation instructive en lui faisant au crayon des demandes auxquelles son infirmité ne l'empêche pas de répondre de vive voix.

«Ne vous mariez pas, s'écrie-t-il, et surtout ne prenez point le turban. Que vous demande-t-on ? D'avoir une femme chez vous. La belle affaire ! J'en fais venir tant que je veux. Ces marchandes d'oranges en tunique bleue, avec leurs bracelets et leurs colliers d'argent, sont fort belles. Elles ont exactement la forme des statues égyptiennes, la poitrine développée, les épaules et les bras superbes, la hanche peu saillante, la jambe fine et sèche. c'est de l'archéologie ; il ne leur manque qu'une coiffure à tête d'épervier, des bandelettes autour du corps, et une croix ansée à la main pour représenter Isis ou Athor.

- Mais vous oubliez, dis-je, que je ne suis point artiste ; et, d'ailleurs, ces femmes ont des maris ou des familles. Elles sont voilées : comment deviner si elles sont belles ?... Je ne sais encore qu'un seul mot d'arabe. Comment les persuader ?

- La galanterie est sévèrement défendue au Caire; mais l'amour n'est interdit nulle part. Vous rencontrez une femme dont la démarche, dont la taille, dont la grâce à draper ses vêtements, dont quelque chose qui se dérange dans le voile ou dans la coiffure indique la jeunesse ou l'envie de paraître aimable. Suivez-la seulement, et, si elle vous regarde en face au moment où elle ne se croira pas remarquée de la foule, prenez le chemin de votre maison ; elle vous suivra. En fait de femme, il ne faut se fier qu'à soi-même. Les drogmans vous adresseraient mal. Il faut payer de votre personne, c'est plus sûr. »

Mais, au fait, me disais-je en quittant le peintre et le laissant à son oeuvre, entouré d'une foule respectueuse qui le croyait occupé d'opérations magiques, pourquoi donc aurais-je renoncé à plaire ? Les femmes sont voilées ; mais je ne le suis pas. Mon teint d'Européen peut avoir quelque charme dans le pays. Je passerais en France pour un cavalier ordinaire, mais au Caire je deviens un aimable enfant du Nord. Ce costume franc, qui ameute les chiens, me vaut du moins d'être remarqué; c'est beaucoup.

Voyage en Orient
Gérard de NERVAL

Voyage en Orient

La fascination de l'Orient, née en partie avec la campagne de Bonaparte en Egypte, a hanté le 19^{ème} siècle. Poètes anglais, écrivains français, savants allemands, qui n'a senti la nécessité de comparaître une fois dans la vie devant le Sphinx, de recueillir l'eau du Nil, de visiter un ou deux sérails ? Chateaubriand, Nerval, Flaubert, comme Peer Gynt... ? Ou bien Peer Gynt comme eux ? Le mieux étant d'être invité en Egypte pour l'inauguration du canal de Suez, comme Ibsens.

Thèbes.

Les colosses de Memnon sont très gros ; quant à faire de l'effet, non. Quelle différence avec le Sphinx ! Les inscriptions grecques se lisent très bien, il n'a pas été difficile de les relever. Des pierres qui ont occupé tant de monde, que tant d'hommes sont venus voir, font plaisir à contempler. Combien de regards de bourgeois se sont levés là-dessus ! Chacun a dit son petit mot et s'en est allé.

Les Pyramides, Sakkarah, Memphis

Vue du Sphinx Abou-el-fioul (le père de la terreur). Le sable, les Pyramides, le Sphinx, tout gris et noyé dans un grand ton rose ; le ciel est tout bleu, les aigles tournent en planant lentement autour du faite des Pyramides. Nous nous arrêtons devant le Sphinx, il nous regarde de façon terrifiante ; Maxime est tout pâle, j'ai peur que la tête ne me tourne et je tâche de dominer mon émotion. Nous repartons à fond de train, fous, emportés au milieu des pierres ; nous faisons le tour des Pyramides, à leur pied même, au pas. Les bagages tardent à venir, la nuit tombe.

Sphinx

Nous fumons une pipe par terre sur le sable en le considérant. Ses yeux semblent encore pleins de vie, le côté gauche est blanchi par les fientes d'oiseaux (la calotte de la Pyramide de Khephren en a ainsi de grandes taches longues), il est juste tourné vers le soleil levant, sa tête est grise, oreilles fort grandes et écartées comme un nègre, son cou est usé et rétréci ; devant sa poitrine, un grand trou dans le sable, qui le dégage ; le nez absent ajoute à la ressemblance en le faisant camard. Au reste, il était certainement éthiopien ; les lèvres sont épaisses.

Gustave FLAUBERT

> ÉCHOS LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES (SUITE)

Itinéraire de Paris à Jérusalem

! J'aimais mieux porter ma vue au dehors et admirer, du haut du château, le vaste tableau que présentaient au loin le Nil, les campagnes, le désert et les Pyramides. Nous avions l'air de toucher à ces dernières, quoique nous en fussions éloignés de quatre lieues. A l'oeil nu, je voyais parfaitement les assises des pierres et la tête du sphinx qui sortait du sable; avec une lunette je comptais les gradins des angles de la grande Pyramide, et je distinguais les yeux, la bouche et les oreilles du sphinx, tant ces masses sont prodigieuses !

Le 2 nous allâmes à Djizé et à l'île de Rhoda. Nous examinâmes le Nilomètre, au milieu des ruines de la maison de Mourad-Bey. Nous nous étions ainsi beaucoup rapprochés des Pyramides. A cette distance, elles paraissaient d'une hauteur démesurée : comme on les apercevait à travers la verdure des rizières, le cours du fleuve, la cime des palmiers et des sycomores, elles avaient l'air de fabriques colossales bâties dans un magnifique jardin. La lumière du soleil, d'une douceur admirable, colorait la chaîne aride du Moqattam, les sables libyques, l'horizon de Sacarah, et la plaine des tombeaux. Un vent frais chassait de petits nuages blancs vers la Nubie, et ridait la vaste nappe des flots du Nil. L'Egypte m'a paru le plus beau pays de la terre : j'aime jusqu'aux déserts qui la bordent, et qui ouvrent à l'imagination les champs de l'immensité.

François René de CHATEAUBRIAND

Et les avalanches comblèrent la scène...

Et voici que j'étais devant tes livres de têtue et que j'essayais de les imaginer, à la manière de ces étrangers qui ne respectent pas ton unité, de ces satisfaits qui se sont taillé une part dans toi. Car je ne connaissais pas encore la gloire, cette démolition publique d'un qui devient et dans le chantier duquel la foule fait irruption en déplaçant les pierres. [...]

O toi le plus solitaire, à l'écart de tous, combien vite ils t'ont rejoint, en se servant de ta gloire ! Eux qui si récemment encore étaient contre toi de fond en comble, voici qu'ils te traitent comme leur égal. Et ils portent tes mots avec eux dans les cages de leur présomption, et ils les montrent sur les places, et les excitent un peu, du haut de leur sécurité : tous tes fauves enchaînés.

Et je te lus seulement, lorsqu'ils s'échappèrent et m'attaquèrent dans mon désert, les désespérés. Désespéré, comme tu finis par être, toi-même dont la route est mal dessinée sur les cartes. Comme une fêlure elle traverse le ciel, cette hyperbole sans espoir, qui ne s'incline qu'une seule fois vers nous et s'en éloigne de nouveau terrifiée. Que t'importait qu'une femme restât ou partît, que le vertige saisît quelqu'un et la folie quelque autre, que les morts fussent vivants, et que les vivants pussent sembler morts ; que t'importait tout cela ? Tout cela était si naturel pour toi ; tu le franchissais, comme on traverse un vestibule, sans t'arrêter. Mais tu t'attardais et te baissais, là où notre devenir bout, se précipite et change de couleur : au dedans. En un tréfonds où personne n'avait jamais pénétré, une porte s'était ouverte devant toi, et voici que tu étais près des cornues, sous les reflets de la flamme. Là où tu n'emmenas jamais personne, méfiant, c'est là que tu t'assis et que tu discernas des différences. Et c'est là -parce que c'était la force de ton sang de révéler, et non pas de former ni de dire- que tu pris cette décision inouïe de grossir à toi seul ce fait tout menu (et que tu ne distinguais d'abord qu'au fond de tes éprouvettes) de telle sorte qu'il apparût à des milliers d'hommes, immense devant tous. Et ton théâtre fut. Tu ne consentis pas à attendre que cette vie, presque sans réalité dans l'espace, condensée par le poids des siècles en fines gouttelettes, fût décelée par les autres arts, qu'elle fût peu à peu rendue visible au petit nombre et que peu à peu ceux-là qui communieraient dans cette connaissance finissent par désirer de se voir ensemble confirmer ces rumeurs augustes, dans la parabole de la scène ouverte sous leurs yeux. Non, tu ne voulus pas attendre si longtemps.

Tu étais là, et ces choses à peine mesurables : un sentiment qui montait d'un demi-degré, l'angle de réfraction d'une volonté aggravée d'un poids à peine sensible, cet angle que tu devais lire de tout près, le léger obscurcissement d'une goutte de désir et cette ombre d'un changement de couleur dans un atome de confiance — cela, il fallut que tu l'établisses et que tu le retinsses ; car c'est en de tels phénomènes qu'était à présent la vie, notre vie, qui s'était glissée en nous, qui s'était retirée vers l'intérieur, si profondément qu'on ne pouvait plus se livrer sur elle qu'à des suppositions.

Tel que tu étais, révélateur, poète tragique et sans époque, tu devais d'un seul coup transposer ces mouvements capillaires en les gestes les plus évidents, en les objets les mieux présents. Et tu entamas alors cet acte de violence sans exemple : ton oeuvre, vouée de plus en plus impatientement, de plus en plus désespérément, à découvrir parmi les choses visibles les équivalents de tes visions intérieures. Il y avait là un lapin, un grenier, une salle où quelqu'un allait et venait ; il y avait un bruit de-vitres dans la

> ÉCHOS LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES (SUITE)

chambre voisine, un incendie devant les fenêtres, il y avait le soleil. Il y avait une église et un vallon rocheux qui ressemblait à une église. Mais cela ne suffisait pas, les tours finirent par entrer et des montagnes entières ; et les avalanches qui ensevelissent les paysages comblèrent la scène chargée de choses tangibles, pour l'amour de l'insaisissable. Et alors il arriva que tu fus à bout de ressources. Les deux extrémités que tu avais pliées jusqu'à les joindre rebondirent et se séparèrent. Ta force démente s'échappa du jonc flexible, et ce fut comme si ton oeuvre n'avait jamais été.

Qui, autrement, comprendrait qu'à la fin tu n'eusses plus voulu quitter la fenêtre, têtu comme tu l'as toujours été. Tu voulais voir les passants ; car la pensée t'était venue que l'on pourrait peut-être un jour faire quelque chose d'eux, si l'on se décidait à commencer.

Rainer Maria RILKE

Les cahiers de Malte Laurids Brigge. Point/Seuil

> ÉCHOS LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES (SUITE)

Lâche-moi ça! Cette coque est trop petite pour deux.

Peer Gynt au cuisinier (V. 2).

Le droit de détresse

Ce prétendu droit consiste en la faculté, au cas où je courrais le danger de perdre ma vie, de l'ôter à un autre, qui ne m'a fait aucun tort.

Il ne peut, en effet, y avoir aucune loi pénale qui condamnerait à mort celui qui, dans un naufrage, courant avec un autre le même danger de perdre la vie, le repousserait de la planche où il s'est réfugié, afin de se sauver lui-même.

Aussi l'acte de conservation de soi par violence ne doit pas être considéré comme innocent mais comme impunissable.

La devise du droit de détresse est : « Nécessité n'a point de loi »

Emmanuel KANT,
Doctrines du Droit, 1796

> PATRICK PINEAU - REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Après une formation au Conservatoire, où il suit les classes de Denise Bonal, Michel Bouquet et Jean-Pierre Vincent, Patrick Pineau travaille pour la première fois avec Georges Lavaudant en 1989, à l'occasion de la création de *Féroé, la nuit...*, de Michel Deutsch, dont il interprète le rôle-titre. Patrick Pineau a joué aussi bien des classiques (d'Eschyle à Feydeau, en passant par Marivaux, Calderón, Musset ou Labiche) que des contemporains (Eugène Durif, Mohammed Rouabhi, James Stock, Serge Valletti, Gérard Watkins, Irina Dalle), dans des mises en scène de Michel Cerda, Eric Elmosnino, Jacques Nichet, Claire Lasne, Gérard Watkins, Irina Dalle ou Mohammed Rouabhi. Au cinéma, il a notamment travaillé avec Eric Rochant, Francis Girod, Bruno Podalydès, Tony Marshall, Marie de Laubier et Damien O'Dole. A l'Odéon (où il est membre de la troupe depuis 1997), on a pu le voir dans *Terra Incognita* de Georges Lavaudant (1993), *Un Chapeau de Paille d'Italie* de Labiche (1997), *Ajax/Philoctète* d'après Sophocle (1997), *Tambours dans la nuit* et *La Noce chez les petits-bourgeois* de Brecht (1998), *l'Orestie* d'Eschyle (1999), *Fanfanes* de Georges Lavaudant (2000), *Un fil à la patte* de Feydeau (2001), *La mort de Danton* de Büchner (2002) et *La Cerisaie* de Tchekhov (2004), tous spectacles mis en scène par Georges Lavaudant. Patrick Pineau a réalisé cinq mises en scène : *Conversations sur la Montagne* d'Eugène Durif au Théâtre Ouvert (1992), *Discours de l'Indien rouge* de Mahmoud Darwich au Théâtre Paris-Villette (1994), *Pygmée* de Serge Sandor dans la salle Gérard Philipe de Villeurbanne (1995), *Monsieur Armand dit Garrincha* de Serge Valletti au Petit Odéon avec Eric Elmosnino (2001), *Les Barbares* de Maxime Gorki à l'Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier (2003).

Gilles Arbona

Après sa formation au Conservatoire de Grenoble, où il est l'élève d'André Desprès, Gilles Arbona est acteur stagiaire durant trois ans à la Comédie des Alpes. Il y joue dans une quinzaine de spectacles et y fait la rencontre, déterminante, de Georges Lavaudant. En 1975, il devient comédien permanent au Centre Dramatique National des Alpes, dont Lavaudant prend la direction aux côtés de Gabriel Monnet. Dès lors, il participe à quasiment toutes les créations du CDNA, mises en scène par Monnet, Lavaudant, Garcia Valdès, entre autres. Mais sa route croise aussi celle d'André Engel (*Penthésilée*) ou de Bruno Boëglin (*Septem dies*). Gilles Arbona a suivi Lavaudant au TNP de Villeurbanne, puis à l'Odéon, où il est membre de la troupe depuis 1996.

Au cinéma, Gilles Arbona a tourné dans une quinzaine de films, mis en scène par Alain Robbe-Grillet, Raul Ruiz, Jacques Rivette, Karl Zéro, Pitof, ou Gérard Kraswyck, entre autres.

Baya Belal

Baya Belal n'est pas seulement comédienne, mais aussi professeur de théâtre à l'Actor Studio de Blanche Salant (où elle s'est elle-même formée après l'École Supérieure de Paris, dirigée par Jean-Laurent Cochet) et intervenante artistique en milieux sociaux, culturels ou scolaires. Au théâtre, elle a travaillé avec Fellag, Laurent Bénichou, Bernard Martin, Marjorie Nakache, ou Ariane Mnouchkine, qui l'a dirigée dans *L'Histoire de Norodom Sihanouk* ainsi que dans *L'Indiade*, d'Hélène Cixous.

Elle a également tourné dans une dizaine de productions pour le cinéma ou la télévision, réalisées par Ariane Mnouchkine, Caroline Huppert, Bernard Sobel, Omar Laghdam, Thomas Gilou, Christophe Ruggia. On a pu récemment la voir interpréter le rôle de Madame Sassi dans *Viva l'Algérie*, de Nadir Moknèche. Mehdi Charef lui a confié le premier rôle de *Bent Keltoum* : celui de Nejma.

Nicolas Bonnefoy

A l'issue de sa formation au Conservatoire libre du Cinéma Français, puis à Théâtre en Actes, il joue sous la direction d'Ariel Garcia Valdès, Brigitte Jaques, Claude Régy, Marc François, Jacques Lassalle (qui le dirige à cinq reprises) ou Gérard Watkins.

Pour la télévision, il a tenu un rôle dans *Les Maîtres du Pain*, d'Hervé Basle.

Frédéric Borie

Il doit sa formation au Conservatoire National de Montpellier, où il est l'élève d'Ariel Garcia Valdès. Georges Lavaudant l'a engagé sur *L'Orestie* et *La Mort de Danton*. Frédéric Borie a également joué sous la direction de Jean-Marc Bourg, Max Denes, Richard Brunel, Gilbert Rouvière, Rodrigo Garcia ou Jacques Nichet.

Hervé Briaux

Au cours de la trentaine de spectacles dans lesquels il a joué, sous la direction de personnalités aussi diverses que Francis Huster (*Le Cid*, *Richard III*, *Lorenzaccio*, *Dom Juan*), Laurent Pelly (*La Baye*, *La Danse de mort*, *En Caravane*, *Des Héros et des dieux*, *La Vie et la mort du Roi Jean*), Isabelle Nanty (*Monsieur Lacenaire*, *Madame l'abbé de Choisy*, *Une Maison de poupée*, *L'Extravagant Monsieur Labiche*) ou Roger Planchon (*Le Radeau de la Méduse*, *No Man's Land*), Hervé Briaux a couvert toutes les époques et tous les genres, d'Homère à Philippe Adrien, de Corneille à Ibsen, de Bond (*Pièces de guerre*, mises en scène par Alain Françon) à Eschyle (*L'Orestie*, mise en scène par Georges Lavaudant, qui l'a également dirigé dans *Un fil à la patte* ou *La Mort de Danton*).

Pour le petit écran, Hervé Briaux a tourné dans une vingtaine de téléfilms. Au cinéma, il a joué dans six films, signés Roger Planchon, Lionel Kopp, Ismael Merchant, Gilles Bourdos et Michel Deville.

Jean-Michel Cannone

Après le Conservatoire de Grenoble, Jean-Michel Cannone a joué au théâtre dans plus de trente spectacles parmi lesquels figurent des réussites aussi diverses qu'*Un Chapeau de paille d'Italie* ou *La Mort de Danton*, mis en scène par Georges Lavaudant (qui l'a dirigé à deux autres reprises), *Outrage aux mœurs (les trois procès d'Oscar Wilde)*, mise en scène par Thierry Harcourt, *Le Roi Lear* ou *Richard III*, mis en scène respectivement par Yves Gasc et Terry Hands, *Les Barbares*, mis en scène par Patrick Pineau.

A la télévision, il a tourné dans une quinzaine de téléfilms ; au cinéma, dans une douzaine de longs-métrages, dont certains sont signés Anne-Marie Miéville, Pierre Richard, Philippe Harel ou Robert Salis.

Laurence Cordier

Elle a déjà joué, depuis 1998, dans trois films et sept spectacles, dont deux dans le cadre du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (où elle suit, de 2000 à 2003, les classes de Catherine Hiégel et de Philippe Adrien). Dernier travail en date : *La Cerisaie*, de Tchekhov, mis en scène par Georges Lavaudant à l'Odéon en 2004.

Eric Elmosnino

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, où il lie amitié avec Patrick Pineau, il commence sa carrière avec Jean-Pierre Vincent dans : *Les Fourberies de Scapin* de Molière, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, *Karl Marx Théâtre inédit*. Depuis, il a joué sous la direction de Laurent Pelly, Frédéric Bélier-Garcia, Louis-Do de Lenquesaing, Richard Sammut, Alain Françon, dernièrement *Ivanov* de Tchekov au Théâtre de la Colline. A l'Odéon, il a tenu des rôles dans des mises en scène de Georges Lavaudant (*Fanfares*, *La Noce chez les petits-bourgeois*, *Tambours dans la nuit*), André Engel (*Léonce et Léna*, *Le Jugement dernier*), Patrick Pineau (*Monsieur Armand dit Garrincha*, *Les Barbares*). En 2001, il obtient le prix du Syndicat de la Critique, meilleur acteur, pour *Monsieur Armand dit Garrincha* et le Molière, révélation masculine, pour *Léonce et Léna*. Il a aussi dirigé Patrick Pineau dans ses mises en scène : *Le Petit bois*, d'Eugène Durif (1992), et *Le Nègre au sang*, de Serge Valletti (repris au Théâtre national de Chaillot en juin 2004).

Au cinéma, Eric Elmosnino a tourné avec Yves Angelo, Albert Dupontel, Bruno Podalydès, Olivier Assayas, Noémie Lvovsky, entre autres.

Aline Le Berre

Aline Le Berre est née au Sénégal, où elle a passé son enfance. Elle fait la connaissance de Georges Lavaudant en 1996, au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, à l'occasion d'un atelier qui déboucha sur un spectacle : *Six fois deux*. Quelques mois plus tard, elle participe en Cour d'Honneur à *La Cour des Comédiens*, mise en scène par Lavaudant pour célébrer le cinquantième Festival d'Avignon. Depuis, elle a participé à une douzaine de spectacles, mis en scène par Jacques Lassalle, Alain Françon, Jean Boillot, Yves Beaunesne (qui lui confie le rôle-titre d'Yvonne, princesse de Bourgogne, de Gombrowicz), entre autres.

Depuis 2003, Aline Le Berre a commencé à tourner dans quelques films : *Michel Mueller sans concessions*, de Michel Mueller, et *Un Camion en réparation*, d'Arnaud Simon.

Laurent Manzoni

Formé au Conservatoire national supérieur de Toulouse (1984-1986), puis à l'ENSAD du Théâtre national de Strasbourg (1986-1989), Laurent Manzoni a interprété des rôles dans une quarantaine de spectacles dus à Jean Durozier, Stuart Seide, Jean Dautremay, Daniel Mesguich, Philippe Sireuil, Jean Lacornerie, Sophie Loucachevski, Jean-François Peyret, Anne Torrès, Alain Milianti, Jean-Louis Martinelli, entre autres. A l'Odéon, il a été dirigé par Georges Lavaudant (*Le Roi Lear* de Shakespeare, *La Mort de Danton* de Büchner), Lukas Hemleb (*Voyages dans le chaos*), Patrick Sommier (*Dom knigui*) ou Patrick Pineau (*Les Barbares* de Maxime Gorki). Dernier travail en date : *La terrasse du sous-sol*, mis en scène par Patrick Sommier à la MC 93 de Bobigny.

Au cinéma et à la télévision, Laurent Manzoni figure au générique d'une dizaine d'oeuvres, la plus récente étant *Dos au mur*, de Maurice Failevic.

Christelle Martin

Issue du Conservatoire d'Art Dramatique d'Avignon, elle a entamé sa carrière dans le *Lorenzaccio* mis en scène par Gérard Gélas au Théâtre du Chêne Noir puis au TEP. Patrick Pineau l'a dirigée une première fois dans *Tout ne doit pas mourir*, de Mohamed Rouabhi, créé au Petit Odéon, puis dans *Les Barbares*, de Maxime Gorki. Elle a aussi travaillé avec Bernard Lévy.

Cendrine Orcier

Cendrine Orcier a suivi la Classe Libre du Cours Florent, où elle a été l'élève de Raymond Acquaviva, Stéphane Meldegg, Francis Huster, Gilles Cohen et Jaomir Knittle. Après un stage sur l'interprétation de Claudel, dirigé par Madeleine Marion, et une première collaboration avec F. Tokarz (qui lui confie le rôle de Marton dans *Le Petit-maître corrigé*, de Marivaux), elle interprète Vessiolkina dans *Les Barbares*, de Gorki, mis en scène par Patrick Pineau. Depuis, elle a retrouvé F. Tokarz à l'occasion de *La Femme vindicative*, où sa création de Coralina lui a valu une nomination aux Molière 2004 de la révélation féminine.

Au cinéma et à la télévision, Cendrine Orcier a tourné dans une dizaine de films signés Huster, Granier-Defferre, Tachella, Langlois ou Chouraqui, entre autres.

Fabien Orcier

Depuis 1984, année où Jean-Hugues Anglade lui confie son premier rôle dans *Great Britain*, de Christopher Marlowe, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, Fabien Orcier a joué dans une trentaine de spectacles, mis en scène par Serge Sandor, Gérard Watkins, Claire Lasne, Bernard Sobel, Nelly Borgeaud, Laurent Pelly, Georges Lavaudant, ou Patrick Pineau, entre autres.

Au cinéma, on a pu le voir dans six films, signés Edelstein, Stora, Sibra, Arcady, Goldsmith ou Lopez Curval.

Annie Perret

Elle a participé à tous les spectacles du Théâtre Partisan depuis 1968, aux côtés d'Ariel Garcia Valdès et de Georges Lavaudant. Depuis, celui-ci l'a fait jouer dans quasiment tous ses spectacles, de *Lorenzaccio* (1973) à *La Mort de Danton* (2002). Elle a également travaillé avec Jean-Claude Gallotta, Catherine Marnas, Bruno Boëglin, André Engel, Gabriel Monnet ou Daniel Mesguich. Membre de la troupe de l'Odéon depuis 1996, elle a mis en scène deux *Fragments de théâtre* de Beckett au Petit Odéon en 2001. Au cinéma, Annie Perret a tourné dans des films de Raul Ruiz et de Jacques Doillon.

Julie Pouillon

Elle fait la connaissance de Georges Lavaudant en 1996 à l'occasion de *Six fois deux*, au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (où elle suit les classes de Dominique Valadié, Stuart Seide et Philippe Adrien). Elle joue ensuite dans une douzaine de spectacles - dont quatre sont mis en scène par Stanislas Nordey - avant de retrouver Lavaudant pour *La Mort de Danton*. *Peer Gynt* est son deuxième travail sous la direction de Patrick Pineau, après *Les Barbares* de Maxime Gorki.

Marie Trystram

Depuis l'époque de Grenoble, elle joue dans la plupart des spectacles de Georges Lavaudant. Elle a été, par exemple, Cordélia dans les deux versions du *Roi Lear*, Ilse dans *Les Géants de la montagne*, Lady Anne dans *Richard III*, Charlotta dans *La Cerisaie*. Elle a interprété Bérénice dans une mise en scène de Philippe Morier-Genoud. Bruno Boëglin, Gabriel Monnet, Ariel Garcia Valdès, André Engel ou Jacques Lassalle l'ont également dirigée. Depuis 1996, elle fait partie de la troupe de l'Odéon, où l'on a pu la voir dans les spectacles suivants, tous mis en scène par Georges Lavaudant : *Terra Incognita* (1993), *Le Roi Lear* et *Bienvenue* (1996), *Un Chapeau de paille d'Italie* (1997), *Histoires de France* (1997), *Tambours dans la nuit* et *La Noce chez les petits-bourgeois* (1998), *L'Orestie* (1999 et 2000), *Fanfanes* (1999), *Un Fil à la patte* (2001), *El Pelele* (2003), *La Cerisaie* (2004).