



Ibsen chez les Belges

COMMUNICATION DE JACQUES DE DECKER

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 JANVIER 2006

Chères consœurs, chers confrères, cette année, permettez-moi de vous le rappeler, ne se place pas seulement sous l'enseigne de Freud, qui aurait eu un siècle et demi, ou de Mozart, dont on fête le deux cent cinquantième anniversaire de la naissance, ou de Rembrandt, qui naquit il y a quatre cents ans, ce dont les médias n'ont pas manqué de nous faire souvenir, ou de Leopold Sedar Senghor qui serait devenu centenaire cette année, et à propos duquel nous avons postposé notre hommage, mais aussi d'un grand dramaturge nordique qui mourut il y a exactement un siècle, Henrik Ibsen. Dans nos pays, les manifestations sont assez discrètes à son propos. En revanche, d'après un calendrier qui vient de m'être envoyé par l'ambassade de Norvège, on se souvient bien davantage de lui aux États-Unis, en Allemagne ou en Chine qu'en francophonie. Ces préférences nord-américaine, germanique ou dans l'Empire du Milieu peuvent s'expliquer. Ibsen a eu un gigantesque impact sur la dramaturgie américaine, non seulement sur ses auteurs, d'Eugène O'Neill à Arthur Miller ou à David Mamet, mais sur toutes ses formes dérivées en supports mécaniques. L'Allemagne fut non seulement l'une des terres d'accueil de l'auteur en exil, mais aussi le premier pays où il fit sa percée hors de Scandinavie. Quant à la Chine, elle lui fut tellement attentive qu'elle forgea sa formulation du concept de féminisme en prenant pour racine le prénom Nora, celui du personnage central de sa pièce *Maison de poupée*. Du côté français vient de paraître, dans la Pochothèque, le recueil de ses drames contemporains, présenté par Michel Meyer, professeur à l'ULB, et est annoncée pour le mois prochain la parution du récit de sa vie que je viens d'écrire, tandis que

la Pléiade annonce pour un avenir proche une édition de ses œuvres assurée par Régis Boyer.

Je voudrais vous entretenir, sous le titre un peu goscinesque de «Ibsen chez les Belges», d'un sujet que je n'ai que très subrepticement effleuré dans mon livre, celui de l'accueil dont Ibsen bénéficia de son vivant en Belgique. Cette communication, je tiens à la dédier spécialement à deux de nos membres. D'une part à Gérard de Cortanze qui vient de nous rejoindre, et qui m'a encouragé à écrire mon petit Ibsen en l'intégrant dans la collection «Folio Biographies» qu'il dirige chez Gallimard, d'autre part à mon maître Paul Delseemme, doyen de notre compagnie, dont les recherches, vous le verrez, m'ont énormément servi dans la première partie de mon exposé. Ma dette à l'égard de notre précédent directeur est au demeurant immense, j'ai déjà eu l'occasion de le dire, mais je me plais à la répéter. C'est lui qui m'a initié aux grands dramaturges français, en particulier à Marivaux, dont on perçoit des échos contemporains dans mon *Magnolia*, à Ionesco, dont la découverte, par son intermédiaire, nous a conduits, Albert-André Lheureux et moi, à fonder le Théâtre de l'Esprit Frappeur, ou à Ghelderode, puisque j'ai rédigé mon travail de fin d'études secondaires à propos de l'auteur d'*Escorial* sous sa direction, lorsqu'il enseignait encore à l'Athénée de Schaerbeek. La préparation de ce petit ouvrage très immature m'avait permis de faire la connaissance, à dix-sept ans, chez Jeanne de Ghelderode, veuve de l'écrivain, d'un jeune doctorant qui s'appelait Roland Beyen.

Comment notre confrère a-t-il contribué à l'étude de la pénétration de l'œuvre d'Ibsen en Belgique, et même en francophonie ? En publiant un article sur «La première représentation en langue française de *Maison de poupée*» et en montrant que cette création eut lieu à Bruxelles, au théâtre du Parc, le 1^{er} mars 1889, c'est-à-dire un an avant la création réputée historique des *Revenants* du même Ibsen à Paris, au Théâtre Libre, dans la mise en scène d'André Antoine, qui n'eut lieu que le 29 mai 1890, et qui est mentionnée dans nombre d'histoires du théâtre moderne. Cette programmation, il est vrai, préluda à une véritable «nordomanie» en France, puisque non moins de quatorze pièces du dramaturge norvégien furent révélées à Paris au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, principalement par Lugné-Poe, le principal défenseur français de l'auteur. La traduction était le plus souvent assurée par Maurice Prozor, à qui Ibsen avait

réservé, à partir d'octobre 1889, le privilège prioritaire, sinon exclusif, de transposer ses pièces. Aristocrate lituanien époux d'une Suédoise de même condition, il avait découvert Ibsen alors qu'il était en poste à Stockholm, en 1881. Dès la fin du printemps 1889, comme le précise Paul Delsemme, il publia ses versions de *Maison de Poupée* et des *Revenants* chez l'éditeur Savine. Mais quelques jours après la création de *Maison de poupée* au Parc, était sorti des presses de l'éditeur Weissenbruch à Bruxelles le texte joué sous le titre *Nora*, du nom du personnage principal. Il était l'œuvre de Léon Vanderkindere, qui nous est connu par la très longue rue ucquoise qui porte son nom, mais dont on ne se souvient pas assez qu'il était un brillant universitaire, professeur d'histoire à l'ULB dont il avait été recteur de 1880 à 1882, auteur du *Siècle des Artevelde* et pionnier de l'anthropologie en Belgique, ainsi qu'un homme politique qui avait siégé au Parlement sur les bancs libéraux avant d'occuper, dès 1888, l'échevinat de l'instruction publique au sein du collège d'Uccle. Il était par ailleurs membre de la classe des lettres de l'Académie royale de Belgique.

Savant et grand érudit, Vanderkindere était aussi un lettré très attentif aux courants intellectuels de son temps : le retentissement de l'œuvre d'Ibsen en Allemagne à partir des années septante ne lui avait certainement pas échappé, d'autant que, comme Paul Delsemme le souligne, l'esthétique de l'auteur correspondait à sa conception de l'engagement de l'artiste. Dans une conférence au Cercle littéraire, qu'animait dans les années 1860 déjà Charles Buls notamment, il avait formulé sa conception d'un art animé par la science : « C'est à celle-ci et à la pensée qu'il appartient de dominer », avait-il écrit, « le sentiment et l'art doivent être vivifiées par elles, et rester ainsi dans les limites de leur destination, qui est de porter des remèdes aux maux de la société et d'améliorer sa situation ». Je cite là une citation par Paul Delsemme d'une citation de Vanderkindere reprise par Henri Pirenne dans sa notice sur ce dernier dans l'Annuaire de l'Académie Royale de 1908. Cette adhésion montre bien, comme l'écrit notre confrère, que « ce moraliste scandinave répondait à ses aspirations de libéral progressiste et individualiste ».

Vanderkindere ne traduisit pas du norvégien — la langue d'Ibsen était en réalité du danois mâtiné de particularismes norvégiens —, mais s'inspira de la version allemande parue chez Reclam à Leipzig, texte qui reste aujourd'hui le plus

fiable si l'on n'a pas accès à l'original, puisqu'Ibsen, qui a vécu longtemps en Allemagne avait pu le superviser. Vanderkindere était au demeurant germanophile. Paul Delsemme attribue cette attitude à son « aversion pour le régime autocratique de Napoléon III », mais aussi à des convictions qu'il illustre par des propos de Vanderkindere qu'à son instar je me garderai de commenter, et dont voici un échantillon : « Les races latines tendent à la décentralisation, les races germaniques à la liberté. La race latine s'est perdue dans le catholicisme, la race germanique s'est sauvée par le protestantisme. »

Ces différences qu'il tenait pour raciales, il les invoquerait pour justifier les coupures qu'il avait faites dans le texte : « Il faut compter un peu avec nos habitudes d'esprit qui ne sont point celles des races germaniques », écrira-t-il dans une lettre à la revue *L'Art Moderne*, « un dénouement qui traîne ne sous satisfait guère. Déjà, dans la forme rapide que je lui ai donnée, la scène a paru longue ». Ces coupures, Paul Delsemme en donne quelques exemples, qui montrent pour l'essentiel qu'elles ne sont guère heureuses. Mais surtout, il insiste sur le fait que lors de la représentation, Vanderkindere a admis d'édulcorer la fin. Si, dans son texte, il respecte le départ abrupt et sans repentir de Nora, il a introduit à la scène qu'en toute dernière minute, apprenant qu'un de ses enfants est tombé malade, l'épouse renonce à quitter le domicile conjugal. Vanderkindere savait que la créatrice du rôle en allemand avait, neuf ans auparavant, exigé un semblable aménagement invoquant le fait qu'elle, jamais, n'abandonnerait ses enfants. La représentation au Parc ne fut pas un succès, semble-t-il : on y rit, même aux moments les moins opportuns, ce que le critique de *L'Étoile belge* attribua à la politique du Théâtre du Parc, qui n'avait pas suffisamment préparé son public à une pièce rompant à ce point avec ses habitudes : « Si la direction du théâtre du Parc, au lieu de nous condamner à de plats vaudevilles, s'était ingéniée à relever le goût du public, on ne rirait pas, comme on l'a fait vendredi, d'une œuvre remarquable et intéressante. » Cette expérience eut au moins un mérite, conclut notre confrère : elle ouvrit la voie à d'autres pièces d'Ibsen à Bruxelles. Lorsque deux ans plus tard Antoine vint présenter *Les Revenants* avec son Théâtre Libre, il remporta un triomphe. Et le chroniqueur de *L'Art Moderne* s'en félicita, tout en tentant une métaphore filée et intrépide pour interpréter l'art d'Ibsen, « ce norvégien norvégianisant s'imaginant, le fou, qu'il peut se passer des choses

intéressantes dans des âmes humaines végétant au fond des fjords, par des jours de pluies sans fin filtrant plutôt qu'elles ne tombent à travers des brumes incurables que le soleil visite avec des airs de descendre ses rayons les plus pâles au fond des préaux d'une prison ». Quant à *Maison de poupée*, les Parisiens devraient patienter quelques années encore pour la découvrir en avril 1894 au Vaudeville, avec Réjane dans le rôle de Nora. La Belgique, et c'est là l'essentiel, avait, grâce à Léon Vanderkindere, été à la pointe de la révélation au monde francophone de l'œuvre la plus retentissante du dramaturge le plus renommé et le plus controversé de son temps.

Je passe maintenant au second point de ma communication, qui porte sur une matière qui est tout aussi peu évoquée dans mon ouvrage : je saisis donc l'occasion de me soulager la conscience en m'y attardant ici. Qui se souvient encore que l'on doit à un autre intellectuel belge, la première monographie sur Ibsen en langue française, qui est aussi la première étude synthétique qui lui ait été consacrée dans les pays de langues latines ? Lorsque Charles Sarolea publie en 1891 sur les presses de l'imprimerie H.Vaillant-Carmann au 8 rue St-Adalbert à Liège son ouvrage intitulé *Henrik Ibsen. Étude sur sa vie et son œuvre*, la bibliographie concernant l'auteur âgé de soixante-trois ans comporte, énumère l'essayiste, trois études en norvégien et en danois, deux en suédois, cinq en allemand, une en polonais, une en hollandais, une en anglais et une en finnois. Charles Sarolea, qui est comparatiste et pratique manifestement bon nombre de langues, y compris scandinaves, cite par ailleurs en fin de son volume qui compte une centaine de pages les quatre traductions de Prozor existant en français (la traduction de Vanderkindere, il la mentionne dans le corps de son texte), les quatre volumes comprenant les drames en prose parus en anglais chez Walter Scott à Londres et l'ensemble du théâtre qui, à ce moment, avait déjà paru chez Reclam à Leipzig. Sur le plan des exégètes, il souligne les mérites de Georg Brandès, le critique danois dont les études, dit-il, « s'imposent à quiconque veut seulement faire une incursion dans la littérature scandinave ». Il les a manifestement lues, comme il a lu la première biographie d'Ibsen que le Danois Hans Jaeger a publiée à l'occasion de ses soixante ans, en 1888. Et il cite l'article que Jacques Saint-Cère lui a consacré en 1887 dans la *Revue d'art dramatique*, parce qu'il mit le feu aux poudres en France. C'est à la suite de sa lecture que Zola a alerté André Antoine, et l'a

incité à s'intéresser à l'auteur norvégien. Ce texte fondateur, plein d'approximations au demeurant, n'était cependant pas incondtionnel, loin de là, mais il avait un accent provocateur. Ainsi ce commentaire à propos de *Maison de Poupée* que Jacques Saint-Cère avait pu voir en Allemagne : « Il serait désirable, y disait-il, qu'un directeur entreprenant voulût bien aussi en France faire une tentative d'acclimatation littéraire : la pièce d'Ibsen ne plairait bien probablement pas au public des premières, elle déplairait bien certainement au public qui applaudit M. Ohnet, mais n'y eût-il dans la salle qu'un seul commençant qui comprît qu'il n'y a pas qu'avec des ficelles qu'on fait des pièces fortes, que le directeur aurait fait une bonne œuvre, et une bonne affaire. Je suis tranquille, du reste ; on ne jouera jamais *Nora* à Paris. » Nous savons que, de fait, on la jouerait d'abord à Bruxelles. La rhétorique du chroniqueur avait de quoi titiller la curiosité, et c'est ce qui se produisit. Dans le même article, il avait décrit *Les Revenants* comme « la pièce la plus extraordinaire qui ait jamais été écrite ». Le slogan fit mouche : Ibsen fut révélé en France par *Les Revenants*.

Qui était ce Charles Saroléa, dont le nom, avouons-le, ne parle plus qu'à quelques érudits, dont je précise que je n'étais pas jusqu'à ce que je voie son nom mentionné dans l'étude de A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves Ibsen, Björson, Strindberg devant la critique française. 1899-1891*, qui date de 1930, mais fut opportunément rééditée par Slatkine en 1976. On y lit en bas de la page 29 : « Notons le rôle que jouent la Belgique et la Suisse (Charles Saroléa, Edouard Rod, Ernest Tissot) dans la pénétration de la littérature scandinave en France », on y relève aussi quelques formules brillantes extraites du livre de Saroléa : la pièce *Brand* définie comme « la *Divine Comédie* du puritanisme », *Peer Gynt* traité de « Don Quichotte du Nord », Ibsen lui-même qualifié d'« aristocrate libéral », un extrait de commentaire de *Rosmerholm* qui, je l'avoue, a achevé de m'intriguer par la justesse de l'analyse : « *Rosmersholm* est de loin l'œuvre la plus fouillée et la plus profonde d'Ibsen. Aussi n'arrivera-t-elle jamais à la vogue de *Nora* et des *Revenants*. C'est une merveille de psychologie, un régal auquel on peut convier les plus délicats. D'une part, le conflit entre l'amour et le devoir, le bonheur et le crime, la liberté et le déterminisme, d'autre part, comme substratum de tout cela, le conflit entre les idées nouvelles (Rebecca, Brendel) et les idées vieilles

transmises par l'hérédité (Rosmer, le recteur Kroll). » Un échantillon qui avait de quoi intriguer, en effet.

Jacques Detemmerman, le pic de la Mirandole que nous savons, nous donne évidemment bien des informations sur Saroléa dans le volume toujours à paraître de la *Bibliographie des écrivains belges*. Il m'en a glissé d'autres : Saroléa, né à Tongres en 1870, aurait commencé sa carrière universitaire à Liège, l'aurait poursuivie jusque dans son grand âge à Edimbourg, où il est mort en 1953, porteur du titre de consul de Belgique, parce qu'il avait obtenu la naturalisation britannique en 1912. C'est lui qui aurait attiré en Écosse le jeune Georges Poulet, qui enseigna longtemps dans la même ville, avant de poursuivre sa carrière en France et en Suisse. Ils auraient partagé la même idéologie conservatrice. Saroléa lui-même n'aurait pas seulement eu une vaste activité de comparatiste, mais aurait beaucoup étudié Alphonse Daudet. Il serait, au surplus, l'un des fondateurs de l'illustre collection Nelson, ces élégants volumes imprimés sur papier bible, aux petits formats si élégamment reliés. Il est l'auteur, en tout cas, de la préface des *Lettres de mon moulin*, parue à cette enseigne en 1910 et rééditée sans arrêt jusqu'en 1949. Là, l'effet madeleine de Proust fonctionna à plein dans ma mémoire : ce fut le premier livre non illustré que j'arrivai à déchiffrer dans mon enfance. Et il me souvint, à près de cinquante ans de distance, que le nom de Saroléa y figurait effectivement.

Toujours grâce à Jacques Detemmerman, qui me fit tenir une photocopie de l'exemplaire conservé à la Royale, j'ai pu lire son essai, qu'il publia donc à l'âge de vingt ans. C'est un livre chargé d'énergie, un de ces livres de croisés qui savent qu'ils défendent une cause, celle d'une oeuvre et d'une pensée qu'ils jugent urgentes à élucider. Mais ce n'est pas qu'un panégyrique. Saroléa veut pénétrer son sujet, dont il pressent qu'il est porteur d'une parole nécessaire. Ibsen, j'ai pu l'expérimenter, procure cette sensation à qui s'approche de lui. Ses pièces sont empreintes d'une extrême concentration de réflexion, fruit des conditions de leur genèse d'ailleurs. Cette sensation-là, Saroléa la restitue de façon très prégnante. D'entrée de jeu, Saroléa le programme : Ibsen est « devenu une véritable force morale ». Mais, constate-t-il, s'il est « partout célébré, il est encore assez peu connu ». Et c'est dû au fait qu'en France et en Angleterre en particulier, il n'est lu que sporadiquement. Du coup, se plaint-il, « l'engouement des uns est aussi

inconsidéré que l'hostilité des autres ». Partout, on ne trouve que des caricatures : en Allemagne, il est tenu pour un socialiste, en Angleterre, Saroléa dit : « la chaste Albion », il est un propagandiste de l'amour libre, en France il est un naturaliste. Point du tout, s'exclame Saroléa, et il imagine une tirade qu'il met dans la bouche d'Ibsen : « Tout beau ! Messieurs ! Vous ne m'avez compris ni les uns ni les autres. Je n'accepte ni le blâme ni l'éloge. Voici les faits : il y aura bientôt cinquante ans que je travaille pour la scène. J'ai écrit vingt pièces, c'est-à-dire vingt fragments de mon œuvre, de ma vie. Vous n'en connaissez que deux ou trois, c'est-à-dire mon œuvre mutilée, rien ou moins que rien. Que je sois à l'étude avant que d'être à la mode. Vous lirez d'abord, vous jugerez ensuite. » Saroléa a exaucé le vœu qu'il a attribué à Ibsen. Il a donc tout lu, et dans l'ordre, et pas seulement en allemand, comme certaines citations le prouvent, et il a constaté d'abord une chose, qui continue toujours de frapper tous ceux qui tentent la même expérience : « Nous avons suivi son évolution, dit-il, comme on suivrait le développement organique d'une superbe plante exotique. » Et Saroléa, tout de go, de contredire les idées répandues : « On nous signalait un socialiste et voici que nous trouvons un aristocrate radical, un solitaire, un individualiste ! On nous dénonçait un prophète du libre amour et voici un puritain de vieille roche, une espèce de *Revenant* écossais du dix-septième siècle égaré en plein dix-neuvième : bref, un type fort curieux et d'une espèce très rare, sinon complètement perdue, et nous nous sommes applaudis de cette bonne fortune littéraire et psychologique, qui vaut bien qu'on s'y arrête un instant. » Là, on surprend Saroléa en flagrant délit de projection personnelle. Les socialistes n'ont jamais été sa tasse de thé, et il se satisfait un peu vite de son constat, négligeant le fait qu'Ibsen a dit à plusieurs reprises qu'il attendait le salut de la société d'une aristocratie des ouvriers et des femmes. D'autre part, si Ibsen eut bien l'un ou l'autre Écossais parmi ses ancêtres, le résumer à cela est assez réducteur. Mais Saroléa est conscient de ses limites, ce qui le rend plutôt sympathique. Il avoue qu'il s'est surpris à rire à la pensée « qu'un si grand homme dût être analysé par un si mince critique et que ce géant dût être égratigné par le scalpel d'un pygmée ». Et il se justifie, au terme de son avertissement, uniquement par le devoir d'ouvrir une brèche : « Nous n'avons entrepris ce travail que parce que personne ne l'avait fait avant nous. »

Dans son premier chapitre, celui portant sur la vie de l'auteur, il se moque de ceux qui expliquent son cosmopolitisme et son antipathie pour la Norvège (Ibsen, au moment où Saroléa écrit son livre, vit toujours à Munich où il achève son exil qui aura été de vingt-huit ans) par le fait qu'il n'aurait pas une goutte de sang norvégien, mais que toute son ascendance serait danoise, écossaise et allemande. Il exagère, en revanche, la fortune de ses parents avant leur déconfiture : ils n'étaient pas de « riches armateurs » comme il dit, mais de plus modestes commerçants. Il brosse bien les pérégrinations de l'auteur en Italie et en Allemagne, et le décrit comme le ferait un journaliste, même s'il ne semble pas l'avoir jamais rencontré, ce qu'il n'aurait certainement pas omis de mentionner : « Au physique, Ibsen était un beau vieillard de soixante-trois ans, très robuste, n'ayant jamais été malade : tête expressive, chevelure et barbe abondante, hirsute, un vrai type de corsaire normand. Il mène une vie très régulière, ne se départant jamais de ses habitudes même en voyage et réglant son temps comme un chronomètre. C'est ainsi qu'à Rome on le voyait invariablement entrer à sept heures du soir au café Aranjo, où il s'installait seul à une table, en quête d'observations. » Il décrit même son régime alimentaire en cours d'écriture, détail que je n'ai trouvé nulle part ailleurs : « Dès le moment de sa conception, le poète ne mange presque pas. Un morceau de pain, une tasse de café est tout ce qu'il peut supporter durant les longues matinées où se fait le travail de l'enfantement. » Il insiste sur l'élaboration lente qui caractérise l'auteur : « C'est grâce à elle, dit-il, qu'il n'a produit que des œuvres de haute valeur et dont quelques-unes au moins sont impérissables. »

Se penchant en suite sur l'évolution de l'œuvre, il en cherche le fil d'Ariane, et postule que c'est « l'idée du devoir de l'individu en tant qu'être libre et son émancipation du joug de la société » et à ce titre, il ose une de ces formules compactes qu'il affectionne : « Ibsen est le Carlyle du drame. » Tous deux, dit-il, ont pour hantise l'idée du devoir, « l'impératif de Kant », dit-il, « dans ce qu'il a de plus catégorique : *tu peux, donc tu dois*. » Et il classe l'ensemble de l'œuvre en trois catégories : les drames historiques, qui vont de *Catilina* (1850) aux *Prétendants à la couronne* (1864) ; sa grandiose trilogie lyrico dramatique, réunissant *La Comédie de l'amour*, *Brand* et *Peer Gynt*, et enfin ses comédies sociales, de *L'Union de la jeunesse* (1869) à *Hedda Gabler*, parue l'année précédente, en 1890. Il reconnaît qu'il ne parvient pas à situer dans cette nomenclature « une colossale bibliographie de quatre

cents pages, *Empereur et Galiléen*, qui renferme toute sa philosophie, mais qui n'est pas susceptible de classification ». Il n'a pas à s'en désoler : plus d'un siècle plus tard, cette pièce qui n'a jamais été représentée que fragmentairement, et qu'Ibsen lui-même tenait pour ce qu'il avait écrit de plus important, déroute toujours les commentateurs.

S'attachant ensuite à chaque pièce isolément, Saroléa dit sur chacune, avec une étonnante prescience, des choses essentielles. Il distingue, dans *Catilina*, deux types de femmes, l'une, Aurelia, « une manière de princesse Maleine », dit-il, l'autre, Flaminia, qu'il compare à « la Walkyrie aux passions énergiques et presque viriles », dualité qui se retrouve dans bien des œuvres ultérieures. Il constate combien la poésie d'Ibsen éclaire son œuvre dramatique, comme « quelques sonnets de Shakespeare nous instruisent davantage sur son caractère intime que tout l'ensemble de son théâtre ». Et il repère ce poème, cité d'innombrables fois depuis, qui compare la société à un navire qui garde à bord des cadavres de matelots qui auraient dû être jetés à la mer. Il va jusqu'à d'écrire *Les Prétendants à la couronne* comme « le drame historique le plus concentré et le plus parfait qui ait paru depuis Shakespeare ».

À propos des poèmes dramatiques, il ne lésine pas non plus sur les comparaisons : Il considère que *Brand* « offre avec l'œuvre de Dante le plus frappant parallélisme, à côté de différences non moins frappantes », parce que *Brand* est une divine tragédie, car si Dante a la foi, Brand a le doute. Tout cela en fait à ses yeux « le monument poétique par excellence de l'Idéalisme », qu'il situe par rapport à Kierkegaard, dont il sait par ailleurs qu'Ibsen l'a à peine lu, et à Paludan-Müller, cet auteur éclipsé aujourd'hui, dont l'*Adam Homo* jouissait d'un grand prestige international à l'époque. Les pages de Saroléa sur *Brand* gardent tout leur intérêt actuel, parce qu'elles nous replacent dans le cadre philosophique du temps, dont les grandes figures étaient Carlyle et Emerson que l'essayiste connaît bien, du fait de son tropisme anglo-saxon.

Son approche de *Peer Gynt* est tout aussi intéressante. Il le compare à *Hamlet* et à *Don Quichotte*, et trouve qu'il n'est pas assez méchant : s'il l'avait été jusqu'au bout, dit-il, « le lecteur pourrait alors l'admirer comme il admire le Lucifer de Vondel et le Satan de Milton ». Il explique ensuite la décision que prend Ibsen d'abandonner le lyrisme mais ne tient malheureusement pas assez compte, dans ce

processus, de l'inclassable *Empereur et Galiléen* qui tout en étant une tragédie historique, et même religieuse, est déjà écrite en prose. À partir de là, le dramaturge va fustiger les maux les plus évidents de la société de son temps. Et Saroléa cite, à propos de cette mutation, un article que Kropotkine venait de publier dans la revue anglaise *Nineteenth Century* et qui recoupe parfaitement une déclaration qu'Ibsen avait faite à son biographe Jäger : « Nous nous habituons, dès notre enfance, à vivre dans cette morale à double entente qui n'est qu'hypocrisie, et pis encore, à la défendre par le sophisme. Dans cette condition, la société ne peut continuer de vivre. Il faut qu'elle soit modifiée de fond en comble. Tout ou rien ! Il faut ou la réformer ou l'anéantir. » Saroléa déduit de ce voisinage de pensée qu'Ibsen est un anarchiste. Cette conception l'arrange parce qu'elle lui permet de le voir comme un adversaire de tout socialisme d'état, mais l'inquiète aussi, parce qu'il craint que « cet affranchissement de la conscience vis-à-vis des conventions sociales mine les fondements mêmes de la société ».

Il oppose clairement les comédies de mœurs d'Émile Augier, qui bénéficiaient à l'époque d'une aussi flatteuse réputation en France et en Europe que les pièces d'Eugène Scribe, aux comédies de caractère d'Ibsen, appellation un peu sommaire qu'il applique aux neuf pièces qu'il définit par leur objet commun : la réforme de la société. Les dernières d'entre elles, dit-il, « sont encore trop proches de nous pour en permettre une vue perspective ». Mais il constate déjà un phénomène que tous les exégètes futurs confirmeront : la profonde cohérence de ce corpus qui est en train de se constituer sous ses yeux — *Hedda Gabler* a été créée l'année précédente, ne l'oublions pas — : « Chaque drame, postule-t-il, présente une situation, un personnage, souvent seulement quelques lignes, qui sont l'embryon d'un drame postérieur. » Cette idée, il l'a peut-être trouvée chez Brandès, qui se félicitait d'avoir suggéré à Ibsen, au départ du conflit entre Selma et son mari Erik, dans *L'Union de la jeunesse*, de développer cette situation, ce qu'il ferait dans *Maison de Poupée*. Mais le processus se répète de pièce en pièce, avec telle une constance, qu'on peut y voir une règle de base de la créativité ibsenienne.

Autre point qu'il souligne avec insistance : la totale absence de sentimentalisme d'Ibsen dans la peinture du mariage. Surtout dans ces deux drames parfaitement complémentaires que sont *Maison de poupée* et *Les Revenants*, cette dernière pièce ayant dressé contre lui, en Scandinavie d'abord, mais ailleurs

aussi, et en Angleterre au moment où Saroléa écrit son essai, ses opposants les plus radicaux. Et là, une fois de plus, il montre comment la réception de son œuvre peut orienter Ibsen dans la poursuite de son travail. La levée de boucliers contre *Les Revenants* lui fait écrire *L'Ennemi du peuple*, où le docteur Stockmann affirme que « l'homme le plus fort est celui qui est isolé ». Mais en même temps, ces cabales le forcent à s'interroger sur le bien-fondé de la quête de vérité, et c'est ce qui fait dire à Saroléa que *Le Canard sauvage* est l'expression de ce découragement, qu'il aborde presque comme une figure dans le tapis, pour reprendre l'image chère à Henry James, qui découvrait Ibsen dans ces années-là, et serait l'un de ses plus fervents défenseurs : « Cela ne ressemble-t-il pas, se demande Saroléa à ces dessins en rébus, amusettes d'enfants, où, dans l'enchevêtrement des lignes, il faut découvrir une figure déterminée ? » À propos de *Rosmersholm*, son intuition est encore plus pénétrante. Il cite un passage de la *Pathology of mind*, de Maudsley qui dit qu'« en étudiant une tragédie comme le roi Lear, on peut apprendre davantage sur les phénomènes psychologiques qu'en lisant tout ce qui a été écrit sous prétexte de science ». Par cette réflexion, Saroléa anticipe sur ce que Freud, Jung ou Ferenczy diront à propos d'Ibsen au siècle suivant, reconnaissant en lui un préfigurateur de la psychanalyse. C'est ce qui lui permet aussi, à propos de *La Dame de la mer*, de dire avec ses mots ce que Thomas Ferenczy dira trente ans plus tard sur la même pièce, à savoir que Wrangel se livre à une sorte d'analyse de la psychose de sa femme Ellida : « Tant que Wrangel refuse de rendre à sa femme sa pleine liberté, écrit Saroléa, sa volonté suit la voix du marin, mais dès que cette liberté lui est rendue, dès qu'elle peut choisir librement entre les deux hommes, le charme de la mer est rompu, la suggestion du marin disparaît. »

La dernière pièce que Saroléa mentionne est évidemment *Hedda Gabler* qui est encore toute récente, et qui, forcément, le laisse déconcerté. Qui ne le serait devant un drame sur lequel analystes et metteurs en scène se cassent toujours les dents aujourd'hui ? Il sent, en revanche, selon son expression, que « le vigoureux athlète n'a pas encore dit son dernier mot, ni donné son dernier chef-d'œuvre ». Il ne pensait pas si bien dire : *Solness le constructeur*, *John Gabriel Borkmann*, *Le Petit Eyolf* et *Quand nous nous éveillerons d'entre les morts* étaient encore dans les limbes...

Dans le chapitre où il tente de définir « la conception de l'art » d'Ibsen, il s'efforce d'abord de dire ce qu'est un dramaturge : « Le dramaturge n'est qu'une variété, mais la plus rare, de l'espèce artiste, alambic mystérieux à travers lequel passe en se purifiant et en se spiritualisant la nature, miroir vivant dans lequel viennent se refléter le monde des hommes et le monde des choses. » Il est difficile de le suivre, cependant, lorsqu'il oppose ses personnages tout d'une pièce aux « êtres complexes comme ceux de Molière ou de Calderon », alors qu'il s'agit du contraire, ou lorsqu'il prétend qu'Ibsen « ne s'est jamais dit avec Montaigne que l'homme est un être ondoyant et divers et pas toujours logique ».

Les deux derniers chapitres de l'essai s'intitulent « Ibsen moraliste » et « Son milieu : Ibsen et la Norvège ». Ce sont ceux où il développe le plus en s'appuyant sur Ibsen, sa pensée propre. D'une part, il y exagère l'identification de l'auteur avec le docteur Stockmann, le protagoniste de *L'Ennemi du peuple*, qu'il intitule, lui, *L'Ennemi de la société*. Lorsqu'il dit qu'« Ibsen lui aussi est médecin : il est le médecin des âmes », il pousse un peu loin l'assimilation. Et l'on sent qu'il se sent lui-même, Saroléa, proche de « cette minorité qui lutte pour ces vérités encore trop récentes et trop jeunes pour avoir pu s'imposer à la majorité », et qu'il se reconnaît en Stockmann par le fait qu'il « n'est d'accord ni avec les conservateurs, ni avec les progressistes : il est le seul de son avis », « tout à la fois aristocrate et radical ; d'une part, révolutionnaire par les idées, allant même jusqu'au transformisme en morale, d'autre part réactionnaire ou aristocrate en politique ». Il compare le personnage de Stockmann « à cet énergique général des jésuites qui préféra la mort de sa compagnie aux compromis que le pape lui proposait » et dit que si Ibsen était placé devant l'hypothèse de Lessing, « si Dieu lui offrait dans la main droite la vérité et dans la main gauche l'aspiration à la vérité toujours inassouvie nul doute que, sans aucune hésitation, il ne saisît la main gauche ». Cette approche lui permet de tenter quelques commentaires éclairants sur *Empereur et Galiléen*, dont il reconnaît cependant que « le ton d'Ibsen est trop mystique et trop oraculaire pour permettre même de simples conjectures ». Son idée de base, c'est qu'un bien n'a de valeur que tant qu'il n'a pas été obtenu. Les despotisme russe, par exemple, vaut par l'immense amour de la vérité qu'il doit engendrer, ce qui lui fait dire que « la Russie est un des rares pays sur terre où les hommes aiment la liberté et lui apportent encore des sacrifices », et Saroléa de

citer ce passage d'une lettre d'Ibsen à Brandès où il dit : « Considérez d'autre part le peuple juif, cette élite de l'humanité. Par quoi s'est-il conservé dans l'isolement et dans la poésie malgré toutes les compressions du dehors ? Parce qu'il n'a pas été entraîné dans l'engrenage de l'état. S'il était resté en Palestine, il aurait succombé depuis longtemps comme toutes les autres races. L'État doit disparaître. Ah ! si je pouvais être de cette révolution-là. » Saroléa va jusqu'à reproduire cette dernière phrase en version originale, ce qui me fait penser qu'il savait le norvégien : « Staten maa vaek ! Den Revolution skal jeg vaere med paa ! » Cette pensée hyper-individualiste d'Ibsen, le jeune Saroléa la met en regard de la phrase de Michelet « une âme pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain. »

Dans son chapitre final, il aborde Ibsen par l'étude de son milieu d'origine, dans le droit fil de Taine et du positivisme, et considère qu'il est « plus que tout autre le fils de son pays et de sa race », que son individualisme, par exemple, est un produit de la rigueur du climat qui « tient l'homme renfermé dans sa demeure » et l'individu « replié sur lui-même dans la réflexion intérieure » Et il se lance ensuite dans la présentation de trois personnalités illustrant ce phénomène : il cite Essaias Tegner, qui ne nous dit plus grand-chose, Palludan-Muller, dont le *Adam Homo* jouissait à l'époque d'une grande renommée internationale, et enfin Sören Kjerkegaard, qu'il décrit comme « un émule de Pascal et de Lamennais, génies auxquels il ressemble par tant de côtés ».

Ce milieu, dit-il, a fait du cerveau d'Ibsen « une vaste pile chargée d'électricité négative », parce que malgré ses exils, la Norvège continue à le marquer, « il se rattache toujours à sa vieille mère par ce cordon ombilical ». Il développe ensuite sa vision du pessimisme d'Ibsen qui est celui d'un idéaliste qui a une tellement haute idée de l'homme qu'il ne peut qu'être déçu, mais avec le désir de le réformer. Et c'est là que ce jeune homme de vingt ans, arrivé à la conclusion de son livre, exprime sa pensée personnelle de manière forte et émouvante : « Voici l'abîme qui sépare le pessimisme d'Ibsen de ce pessimisme, fin de siècle, affiché solennellement par la jeunesse décadente qui, à la suite de Baudelaire et de Bourget, maudit la vie au nom de ses vingt ans. L'un est l'indice d'un peuple jeune ou qui se rajeunit, l'autre est un signe de décadence. L'optimisme est un devoir ; le

pessimisme est un droit, qui ne s'acquiert que par l'expérience de la vie. Pas de droit sans devoir. La jeunesse n'a pas le droit d'être pessimiste. »

Terminant son texte, Saroléa s'excuse avec une belle modestie : il a, dit-il, « mis toute la chaleur d'un avocat là où il aurait fallu tout le sang-froid d'un analyste ». Mais il réitère sa conviction profonde : « Nous croyons qu'Ibsen est de loin la figure la plus importante de la littérature contemporaine, et que le temps qui brisera tant d'idoles aujourd'hui adorées et qui respectera si peu de gloire aujourd'hui encensées, ne fera que l'exhausser de son piédestal. » La postérité lui a donné raison : au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, on a recensé 144 productions de pièces d'Ibsen à travers le monde, au cours des dix dernières années du siècle suivant, il y en eut 586 !

Ce livre d'un jeune prodige de la critique est malheureusement bien oublié aujourd'hui, et j'espère avoir quelque peu réparé une injustice en synthétisant devant vous la teneur de son ouvrage. Il fut exposé, dès la fin de la même année 1891, à une forte concurrence. Un escogriffe roux de trente-cinq ans, qui avait écrit quelques romans sans grand retentissement, et peinait sur l'écriture de sa première pièce, publiait un essai sur Ibsen qui ferait sensation. Le livre s'intitulait *The Quintessence of Ibsenism* et son auteur s'appelait George-Bernard Shaw. L'ouvrage produisit des réactions en chaîne. Un adolescent, dublinois comme l'auteur, allait le lire et devenir à son tour un ibseniste passionné, c'était James Joyce. L'effort plus que méritoire de Saroléa était éclipsé : ce n'est pas lui, mais Shaw qui est considéré comme le premier grand prophète d'Ibsen dans le monde.

Même dans l'orbite francophone, l'*Ibsen* de Saroléa n'eut pas le retentissement qu'il méritait. Lugné-Poe, qui fut le principal serviteur de l'auteur en France et qui lui consacra un bel ouvrage de souvenirs dans les années trente ne le mentionne même pas. Saroléa, décidément, mérite une sérieuse exhumation. En Belgique, il entraîna un mouvement, cependant : en 1893, Georges Eeckhoud faisait à la Maison du Peuple à Bruxelles une conférence sur Ibsen, où il lut des fragments des *Prétendants à la couronne*, de *Peer Gynt* et de *Brand*. Par ailleurs, comme la vogue de Maeterlinck coïncida avec celle d'Ibsen, leurs œuvres se croisèrent forcément plus d'une fois. Lugné Poe inaugura le Théâtre de l'œuvre en 1893 en jouant *Pelléas et Mélisande*, et il enchaîna aussi tôt avec *Rosmersholm* d'Ibsen. Francisque Sarcey, qui faisait la terreur dans la critique et les détestait autant l'un

que l'autre, les mettait volontiers dans le même sac. C'est ainsi que se réjouissant de l'échec de la représentation du *Canard sauvage* par André Antoine, il écrit, et ceci n'est qu'un échantillon de l'hostilité de toute une part de l'opinion française à ces œuvres venues du Nord : « Songez donc que, s'il ne nous avait pas donné *Le Canard sauvage*, nous en aurions eu pour dix ans à entendre chanter les louanges du Shakespeare norvégien ; il va nous débarrasser bientôt en nous jouant *La Princesse Maleine*, d'un autre faux Shakespeare belge ou flamand, Maeterlinck, dont on nous rebat les oreilles à cette heure. » Maeterlinck, lui, se sentait très proche d'Ibsen. Il exprima son adhésion dans un article qui, cette même année 1893, parut dans le *Figaro* à la veille de la création par Lugné Poe de *Solness le Constructeur* (*Solness* était la première pièce d'Ibsen publiée après la parution de l'essai de Saroléa). Il y écrit son ravissement, qui est aussi une reconnaissance en parenté : « Leurs propos, dit-il des personnages, ne ressemblent à rien de ce que nous avons entendu jusqu'ici, parce que le poète a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et, si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos propres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison et de l'intelligence... » En vous transmettant cette profession de foi maeterlinckienne, je vous remercie de votre attention.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Jacques De Decker, *Ibsen chez les Belges [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/dedecker140106.pdf>>