

## Henrik Ibsen *Rosmersholm*<sup>1</sup>

### *Rosmersholm*, ou l'Autre dramaturge

L'écriture de *Rosmersholm* est une écriture de l'autre : l'autre ou l'étrangère qui est venue composer différemment l'histoire répétitive et imperturbable des générations de la lignée Rosmer ; l'autre ou la parole primitive qui vient interpréter autrement une réalité à laquelle la raison consent. La pièce d'Ibsen s'entend donc comme une pièce brusquement arrêtée dans son cours nécessaire : pièce qui congédie son maître, qui s'invente seule, au hasard d'inventer vraiment le tragique de l'immaîtrisé.

#### 1. Intérieur / Extérieur

« Les malheurs sont d'emblée installés dans la maison, au cœur de l'espace intime »<sup>2</sup>, écrit Jean-Pierre Sarrazac à propos des pièces d'Ibsen, indiquant d'emblée qu'un des motifs de ce théâtre consiste dans la confrontation entre le familier et l'étrange. Or, cette étrangeté-là ne va pas surgir de l'inconnu, du nouveau, mais du lieu même de la sécurité et de la confiance. Le secret grandit peu à peu qui engendre le drame.

##### • 1.1. L'espace domestique

Le titre de l'ouvrage, *Rosmersholm*, est le nom de la propriété où se déroule le drame, et ce n'est pas seulement un nom mais une force. L'environnement conditionne profondément les faits, et même, on peut déjà pressentir que les lieux ne constituent pas un simple cadre mais qu'ils jouent eux-mêmes un rôle dans l'économie d'ensemble.

##### 1.1.1. Rosmersholm

La pièce se déroule presque exclusivement à l'intérieur de la maison de Johannes Rosmer. Cette maison, Maurice Gravier la décrit, non tant du point de vue de ses qualités physiques que du point de vue de son histoire : « Cette imposante demeure a inspiré, pendant plusieurs siècles, à la population environnante un constant respect. Une tradition s'y est établie : ici une famille, la patricienne, a fourni à l'Église et au Royaume —alternativement— de très grands

---

<sup>1</sup> Édition de référence : *Les douze dernières pièces*, vol. 2, trad. Terje Sinding et Bernard Dort, Imprimerie Nationale Éditions, Paris, 2003.

<sup>2</sup> J.P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud, Arles, 1989, p.20.

Dans *Les Revenants*, le Pasteur s'exclame, après avoir entendu les révélations de Mme Alving : « Tout cela dans cette maison ! dans cette maison ! », renvoyant avec le mot "tout" à un passé d'immoralité et de perversité. Trad. M. Prozor, Librairie Académique Perrin, Paris, 1961, p. 206.

dignitaires et serviteurs, officiers, administrateurs, pasteurs de l'Église d'État.»<sup>3</sup> Cette maison, Rosmer en est le légataire, le mot étant plus juste que celui de propriétaire ; en effet, les premières indications scéniques insistent sur l'importance des portraits des ancêtres qui tapissent le mur, tandis qu'à plusieurs reprises, lorsque Rosmer semble s'écarter de la fidélité à la lignée, Kroll invoque ces présences symboliques afin de rappeler son ami à la tradition<sup>4</sup>. L'espace est donc pensé très vite comme un lieu d'enfermement duquel il est difficile de s'échapper, quand bien même des circonstances nouvelles appelleraient des hommes nouveaux. Mme Helseth, la domestique, témoigne du fait qu'« À Rosmersholm, les enfants ne crient pas (...). Et il y a autre chose d'étrange, encore. Quand ils grandissent, ils ne rient jamais. De toute leur vie, ils ne rient jamais. » (p.361). Le domaine imprime donc sa marque sur les individus, limitant dès lors l'expression de leur liberté. La sévérité de l'endroit appelle la douleur de l'événement. Cependant, la clôture est constamment mise en perspective avec le monde et les échappées que constitue le souvenir de celui-ci. La première notation concerne les portes et les fenêtres ; dans *Rosmersholm* les fenêtres sont constamment ouvertes sur la propriété, permettant d'évoquer la nature et l'existence à l'air libre qui pourrait s'y dérouler. Ce rappel n'est pas toujours favorable puisque c'est dans le bief, dehors, qu'a eu lieu la précédente tragédie, celle du suicide de Mme Rosmer. L'incommodité de la nature est signalée par la nécessité de clore les persiennes afin que Rebekka ne prenne pas froid du fait des courants d'air (p.295). Mais l'ambivalence de la relation à l'extérieur se précise lorsque Rosmer se prend à rêver, à l'acte III, de transformations sociales qui entraîneraient les esprits vers l'avant, qu'il s'exalte en pensée à l'idée de ce monde renouvelé. Une indication scénique spécifie qu'il « se retrouve par hasard devant la fenêtre, regarde au dehors et sursaute. » (p.364). Il conclut alors d'un ton sombre que ce bonheur-là est pour les autres mais pas pour

---

<sup>3</sup> *Rosmersholm*, présentation de Maurice Gravier, Les Éditions du Porte-Glaive, Paris, 1994, p. 7.

<sup>4</sup> « Kroll (faisant un geste vers les portraits) : Les Rosmer de Rosmersholm, —des pasteurs et des officiers. De hauts dignitaires de l'État. Des hommes d'honneur, tous, — une famille qui, depuis bientôt deux siècles, est une des premières de la région. (Lui posant la main sur l'épaule.) Rosmer, —par respect envers toi-même et envers les traditions de ta famille, tu te dois de participer à la défense des valeurs sacrées de notre société. », p.310.

Et encore : « Kroll : Mais tu as des devoirs envers les traditions de la famille, Rosmer ! Penses-y ! Rosmersholm a toujours été un foyer d'autorité et de discipline, —un lieu qui incarnait le respect de l'ordre établi et des valeurs perpétuées par l'élite de la société. Toute la région porte l'empreinte de Rosmersholm. Si l'on devait apprendre que tu as rompu avec ce que j'appellerai l'esprit de la famille Rosmer, cela causerait un désordre irrémédiable. », p. 338.

lui. L'espace extérieur l'a comme happé un instant, et l'espace intérieur l'a rappelé à son enfermement, « car la fenêtre où l'on s'accoude réalise le compromis d'une ouverture qui n'est point destinée à être franchie, sinon par la délégation du regard et de la rêverie. »<sup>5</sup> À l'acte IV au contraire, tandis que Brendel propose à Rebekka de se mutiler pour le triomphe de sa cause, celle-ci, respirant avec difficulté, se plaint que l'air est lourd et étouffant, elle se dirige vers la fenêtre, l'ouvre et y reste un moment (p.397). S'instaure ainsi une dialectique intéressante entre l'attraction pour le monde et la frilosité craintive, le désir d'ailleurs et l'ailleurs du désir.

Les personnages ne sortent pas de cet espace carcéral, les autres viennent à eux. L'arrivée de représentants de l'activité politique de la commune permet d'établir un lien entre l'étroitesse de cette vie privée et l'importance de questions sociales en liaison avec le temps. Significativement, ils sont présentés du point de vue vestimentaire ; ils portent chapeau et costume, et cette parure sociale s'oppose à l'abandon de l'intime. Toute la problématique de la pièce est constituée par cette injonction faite à Rosmer : quitter l'exiguïté de la vie domestique pour appliquer son esprit et son action à des choses plus hautes et plus constructives<sup>6</sup>. Mais l'on ne construit pas à Rosmersholm, on est construit par Rosmersholm. Le domaine apparaît très vite comme un monde pathogène, qui hypothèque toute velléité de fuite.

- 1.1.2. L'espace

Rebekka vient de loin, elle est originaire du Nord de la Norvège, elle a vécu au Finnmark, le comté du septentrion, dans des espaces sauvages et peu peuplés, elle sait ce que signifie l'âpreté du climat et la rigueur de la solitude. Elle occupe ainsi un rôle caractéristique du théâtre d'Ibsen, celui de l'intruse, qui constitue, par son écart avec le milieu, une menace pour l'équilibre et la stabilité. Tout son séjour à Rosmersholm est marqué par le désir de fuite. Bien sûr, tout le monde retient qu'elle a intrigué afin de demeurer auprès du pasteur et devenir sa maîtresse, mais dans le récit qu'elle fait de ses angoisses, elle rappelle combien elle a été tentée d'abandonner le théâtre de ce drame. Elle avoue à Johannes ce qu'elle a insinué à Beate avant que les choses n'en arrivent à un point de non-retour : « Je ne voulais pas partir. (...) Mais je lui ai dit que ce serait mieux pour tout le monde si je partais avant qu'il ne soit trop tard. Je lui ai fait comprendre que si je restais davantage, —il pourrait— il pourrait arriver—,

---

<sup>5</sup> Jean Borie, *Zola et les mythes, ou De la nausée au salut*, Seuil, Paris, 1971, p. 203.

<sup>6</sup> « Rebekka : Tu voulais aller d'une maison à l'autre en hôte libérateur. Tu voulais convaincre les esprits. Faire des hommes des aristocrates, partout, de proche en proche. Des aristocrates. », p. 352.

Tout pourrait arriver. » (p.379). Il ne s'agit pas spécifiquement d'échapper à une géographie de l'espace mais à l'espace de l'histoire. D'ailleurs, après la confession de ses fautes, Rebekka donne ordre à Mme Helseth de préparer sa malle. Elle apparaît comme quelqu'un qui a posé temporairement ses bagages, mais qui est prête à tout instant à reprendre le grand chemin.

Rosmer, averti de ce départ précipité, s'empresse de le lui faire valoir :

« Rosmer (après un bref silence) : Tu pars où Rebekka ?

Rebekka : Vers le nord, avec le bateau.

Rosmer : Vers le nord ? Pourquoi ?

Rebekka : C'est de là que je suis venue.

Rosmer : Mais tu n'y as plus d'attaches, maintenant. » (p.386).

Le dialogue montre le choix absurde de cette destination, tout en recomposant la figure de la femme errante et qui ne peut se satisfaire d'un lieu. Elle ressemble au personnage du vagabond que l'on trouvera dans les pièces de Beckett, toujours en quête, cherchant à retrouver son âme, or, comme le dit Deleuze, « l'âme est sur la route »<sup>7</sup>. Elle a cru un temps que Rosmersholm lui serait un ancrage, mais, précise Jean-Pierre Sarrazac, la maison n'est pas un "foyer". Elle n'y trouve donc pas réparation des blessures, même si elle tente d'y régler les comptes. Le monde ne se teinte pas pour autant de couleurs paradisiaques, mais il exprime, comme le montre Régis Boyer<sup>8</sup>, un rapport nécessaire à la lumière. La première indication scénique de la pièce souligne que le soleil vient de se coucher (p.295), l'histoire s'engage donc au crépuscule. Les malheurs viennent de la peur de la lumière, Johannes l'avoue avec déception, « depuis toujours », les Rosmer « ont fait régner les ténèbres et la tristesse » (p.338). Or, le soleil est la source de la vie, d'une vie épanouie et sereine : « Je crois que mon seul devoir est de répandre un peu de joie et de lumière (...) » (p.338). Une même image est utilisée par Rebekka tandis qu'elle tente une dernière fois d'expliquer ses mobiles à Rosmer : « Il fallait que tu saches, que tu ne pouvais atteindre la liberté que dans la clarté du soleil. Alors que tu étais là à t'étioler dans les ténèbres de ton mariage. » (p.378). La métaphore qu'emploie Rosmer pour expliquer à Kroll son changement de position politique

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1997, p. 77.

<sup>8</sup> Régis Boyer, "L'activité icono-motrice chez Ibsen", in revue *Europe*, N°840, Paris, avril 1999, p.124/125.

Dans *Les Revenants*, une même relation symbolique est établie avec la lumière. Oswald qui se déclare malade et même fini, déplore : « Jamais un rayon de soleil ! Pendant tous les séjours que j'ai faits à la maison, je ne me souviens pas d'avoir vu le soleil. », *op. cit*, p. 245. À ce triste constat, il oppose la représentation d'un là-bas tout différent : « Là, tout est lumière, rayon de soleil, air de fête... et les figures humaines resplendent de contentement. », *op. cit*, p. 254.

est justement liée à la clarté : « Je vis un nouvel été. Une nouvelle jeunesse ; » (p.320). Rebekka est celle qui a entraîné Rosmer vers des options politiques libérales, et, métaphoriquement, le terme de liberté n'est pas associé seulement au refus de la stratification des classes, à la lutte pour une possible égalité, il est associé encore à l'idée d'un espace mental. L'affranchissement à l'égard des normes suppose de pouvoir adopter la marche boiteuse de qui s'aventure, trace son chemin vers le dehors. Il faut pourtant oser, déjouer les pièges que tend à la parole naissante le langage lisse, inventer « le bégaiement », se faire « étranger dans sa propre langue », même si le risque est terrible « à jouer de bons tours à la folie »<sup>9</sup>.

- **1.2. L'espace politique**

L'inscription dans le drame de questions historiques et sociologiques constitue une manière de mettre en creux les analyses d'ordre d'humain. La souffrance est immédiatement corrélée au temps et s'exprime à la conjonction des expériences individuelles et collectives ; le théâtre ne prend sens qu'à investir le vivant dans le monde vivant.

- 1.2.1. Un drame politique

La préoccupation liée à la progression d'idées socialistes dans la Norvège des années 1880 montre combien la question du tragique quotidien s'oriente vers ce qui fonde l'existence des uns et des autres, c'est-à-dire le présent<sup>10</sup>. Or, le présent est agité, des controverses opposent

---

<sup>9</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *ibid.*

<sup>10</sup> Pour comprendre les enjeux importants que révèlent ces affrontements politiques, il faut retenir que le XIX<sup>ème</sup> siècle constitue pour la Norvège une période de transition décisive. En 1814, ont pris fin 434 ans de souveraineté danoise. Dans la période qui suivit cet événement, la Norvège subit la pire dépression économique jamais vécue. Par ailleurs, l'indépendance à l'égard du Danemark ne signifia pas l'autonomie du pays, placé sous l'égide de la Suède. Le *Storting* (l'assemblée nationale norvégienne) et la monarchie suédoise s'affrontèrent à plusieurs reprises. À partir des années trente, la Norvège entra dans une période de développement qui fut suivie d'une intensification des conflits sociaux. La première tentative de créer un parti, en 1859, se révéla infructueuse, mais dix ans plus tard le premier bloc de la gauche libérale se constitua, sans être toutefois structuré comme un parti. Le premier parti politique, la Gauche radicale, fut constitué en 1884 et sa contrepartie conservatrice, le Parti Conservateur, fut créée quelques mois plus tard. Le principal conflit entre les deux nations portait sur l'instauration d'un régime parlementaire et l'adoption du principe constitutionnel. Le gouvernement et les représentants du groupe conservateur prétendaient que les amendements à la Constitution requéraient les consentements conjoints du roi et du *Storting*, tandis que les libéraux de gauche mettaient ce principe en accusation. En 1883, après une campagne électorale d'une violence sans précédent, la gauche libérale envoya 82 députés siéger au *Storting*, les conservateurs n'en ayant que 32. Le

la droite classique et un parti populiste dont l'honnêteté n'est pas toujours hors de cause. Ibsen préfère à ces engagements partisans une éthique collective révélant une certaine noblesse de l'esprit, dont il tente de gloser l'importance à travers le personnage de Rosmer dont on comprend assez vite qu'il n'est ni favorable aux options conservatrices de Kroll, ni favorable non plus aux tractations de Mortensgaard. D'ailleurs, les factions antagoniques sont toujours précisément incarnées par un représentant, si bien que l'opinion de Rosmer ne porte pas tout à fait sur un parti, mais plutôt sur l'homme d'un parti. Il n'a d'alternative qu'entre Kroll, « citoyen bien-pensant et qui ne se pose jamais aucune question de principe, décidé à défendre, coûte que coûte, la morale traditionnelle et l'ordre établi »<sup>11</sup>, et Mortensgaard, « un universitaire qui a eu des malheurs et qui, soucieux de se venger des avanies précédemment subies et de dire leur fait aux bien-pensants, s'est fait un plaisir d'accepter le poste de rédacteur en chef du *Phare* radical. »<sup>12</sup> Le nom de ce dernier a été vivement déprécié par son ennemi Brendel, qui n'en retient que l'aveu d'une condition subalterne : « Un plébéien. » (p.314 ; « en plebeier »). Le préjugé héréditaire l'emporte encore largement sur la valeur des personnes, ce qui témoigne de l'étroite limite de ces révolutions. « Je veux intervenir dans la vie. Me mettre en avant. Entrer en action. Nous vivons une époque agitée, une période d'équinoxes et de tempêtes. Je veux déposer mon offrande sur l'autel de la liberté. » (p.315) dit l'ancien précepteur, qui semble la proie d'une vision romantique de la scène publique. Les uns s'entredéchirent, les autres rêvent.

Les deux portraits font entrer dans des considérations individuelles plus que collectives et l'on peut craindre que les idées véritables, soutenues par les deux clans, n'affleurent jamais véritablement. Le spectateur comprend de surcroît qu'il s'agit d'un tout petit univers, dont les

---

gouvernement Selmer fut poursuivi devant la Haute Cour de justice, puis condamné à abandonner certaines fonctions en 1884. Après une période de transition où les Conservateurs assurèrent la gestion des affaires publiques, le roi n'eut d'autre choix que de confier la direction du gouvernement au chef de la gauche libérale, Johan Sverdrup. C'était la consécration du régime parlementaire norvégien. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les heurts à propos de l'Union se multiplièrent. En 1905, le *Storting* publiait que « l'Union avec la Suède sous l'autorité d'un seul roi est dissoute et que le roi de Suède est déchargé de ses fonctions de roi de Norvège ». La pièce d'Ibsen s'inscrit donc exactement dans ce temps d'effervescence qui précède la constitution de la Norvège comme état indépendant. D'après *Histoire de la Norvège*, rédigée par Nytt fra Norge pour le Ministère des Affaires étrangères. Reproduction autorisée.

<sup>11</sup> M. Gravier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> *Ibid.*

préoccupations sont essentiellement locales pour ne pas dire localistes. Les méthodes employées par les journaux des deux camps sont à cet égard éloquentes : il n'y est question que de glorification ou de condamnation, de règlements de comptes vils et mesquins<sup>13</sup>. À cet égard, on écoute Kroll avec amusement : « Mais le plus triste de l'affaire, c'est que ce soient les garçons les plus doués de la classe qui sont impliqués dans ce complot contre moi. » (p.305). Le proviseur tient les engagements publics des autres pour une atteinte personnelle. On comprendra plus tard que la crispation de Kroll sur des principes étroits n'est pas que la marque de la réaction, mais l'espèce de résistance désespérée qu'oppose un homme à la désagrégation de l'unité familiale. Sa rigidité est l'expression d'une volonté d'ordre que cristallise la peur des processus subjectifs. Plus il y a de règles, et moins le drame qui est en train de se tisser a de chances d'advenir.

L'indignité des procédés employés de part et d'autre contribue à épargner quelque peu la tiédeur de Rosmer. Cet homme, que l'on peut aisément trouver lâche et indécis, cet homme qui se prête si volontiers à toutes sortes de manipulations, est en quelque sorte épargné par le contexte, qui ne peut qu'excuser sa prudence. La tragédie moderne s'appuie avec insistance sur l'homme moyen. Rosmer en est un. La réduction des personnages est un trait qui caractérise l'évolution du genre, l'emphase du héros a déserté la scène puisque « c'est le destin de tous qui est le destin de l'homme. »<sup>14</sup>

- 1.2.2. Un drame féministe

L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est synthétisée dans la pièce par une dialectique entre forces collectives et forces privées. Toutes les considérations sur la politique sont à entendre comme autant de préoccupations qui retentissent sur la conduite des affaires domestiques. Gouverner la cité c'est d'abord gouverner la maisonnée.

Les représentants des différents clans qui se livrent bataille sont évidemment des hommes. Or, la question politique qui est peut-être la plus importante dans ce débat consiste à évaluer la place des femmes dans le jeu social. La politique est une affaire de mâles, la chose est entendue depuis le début de la pièce, Kroll a précisé à Rebekka, qu'en tant que femme, elle

---

<sup>13</sup> On découvre à l'acte III les procédés de *La Gazette régionale*. Sans nommer Johannes Rosmer, le journal s'emploie à le déconsidérer de la manière la plus grossière : « des perfides, traîtres à la bonne cause », « des Judas qui, de la façon la plus éhontée, n'hésitent pas à proclamer leur reniement lorsqu'ils croient pouvoir en tirer bénéfice », « un scandaleux attentat à la mémoire de leurs dignes ancêtres »... (p.362/363). Il y a tellement peu de doute sur la personne qu'alors que Rebekka concède : « On ne donne aucun nom », Rosmer rétorque sans ambages : « Cela revient au même ».

<sup>14</sup> Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, P.U.F., Paris, 1978.

n'était pas obligée de prendre parti dans la lutte politique (p.299). Cette impression que la macrostructure conditionne fortement les incidents de la microstructure est lisible à travers l'indignation de Kroll découvrant qu'il ne règne plus en maître à penser dans sa demeure : « Sachez donc que la discorde et la révolte ont pénétré jusque dans ma propre maison. Jusque dans mon propre foyer. Pour détruire l'harmonie de ma vie de famille. » (p.305). La politique est donc bien comprise comme une question de gestion domestique. Décrivant les dissensions déchirant sa propre maison, le proviseur s'émeut considérablement : « [Ma femme] qui toute sa vie —dans les grandes lignes comme dans les moindres détails— a toujours partagé mes opinions et approuvé mes idées, voilà qu'elle n'est pas loin de se ranger du côté de ses enfants. Et elle dit que c'est de ma faute. Elle dit que je brime la jeunesse. » (p.306). Les esclaves ne sont pas dans les fabriques, et les esclaves ne se fabriquent plus. On ne peut que rire à se représenter la fille Hilda broder un couvre-livre rouge pour cacher *Le Phare* ! Cette opinion s'oppose à celle de Rosmer qui accepte de laisser à l'autre sa capacité d'existence. À Kroll qui s'indigne de ce que Rebekka a pu envoyer un message à Mortensgaard, Rosmer répond avec placidité : « (...) elle est entièrement libre d'agir à sa guise, comme je le suis moi-même. » (p.331) Un des modes d'action de Rebekka a consisté à transformer peu à peu les convictions de Rosmer ; elle a tenté de l'écarter de la foi religieuse et de lui faire admettre des idées novatrices. Elle est donc celle qui a outrepassé véritablement le cadre prédéfini de son action.

Rebekka met en pratique les convictions qu'elle professe. Elle témoigne de son assurance lorsque Kroll la trouve en déshabillé et s'excuse d'occasionner un dérangement si matinal : « Vous voyez une objection à ce que je reste en négligé à la maison ? » (p.329). Elle refuse l'hypocrisie en revendiquant sa manière d'être sans s'embarrasser de fausses excuses ou de paroles pudiques. Le regard que Kroll porte sur la tenue matinale négligée de Rebekka n'est pas seulement le jugement de quelqu'un qui s'offusque de voir cette "étrangère" dans une telle liberté avec le pasteur, mais aussi le jugement de quelqu'un pour qui ce laisser-aller est à l'image de l'abandon des valeurs de bienséance et de respect que prône l'époque. Du point de vue dramaturgique ce déshabillé recèle une signification profonde. Ibsen indique dans les didascalies de l'acte III que Rebekka doit être vêtue comme au premier acte ; or, quand on se reporte au premier acte, il n'y a aucune description de la tenue de Rebekka. L'implicite est donc que le metteur en scène peut la revêtir de n'importe quel vêtement, du moment que celui-ci exprime la décence et la correction. Le relâchement de l'acte II est en fait emblématique de ce qui s'y passe : chacun s'y livre, chacun s'y donne dans une quasi-nudité. C'est l'acte au cours duquel on cesse d'étouffer son désir. Néanmoins, Rebekka sait user des

clichés en sa faveur, lorsque ceux-ci servent son action. Elle a effectivement convaincu Beate qu'elle devait considérer la stérilité comme un des symptômes le plus grave de l'insuccès du mariage. Elle l'a donc persuadée qu'elle n'était pas une *vraie* femme, une femme fertile et productive. Le lecteur ne connaît ce passé que par allusions, mais il semble que le propos de Rebekka soit allé un peu plus loin dans les insinuations : Beate aurait sacrifié sa propre vie pour laisser naître l'enfant de cette jeune rivale, l'enfant qui rendrait indispensable une union prochaine avec Johannes. Le drame féministe est donc aussi le drame de la contradiction du féminin : qui veut la fin veut les moyens, y compris les moyens dont on combat pleinement le substrat idéologique. En effet, Rebekka ne s'affirme jamais comme une figure de la fécondité, et le rapport qu'elle entretient avec sa propre sexualité ne repose pas sur l'idée de l'enfantement. Le mot que Rebekka emploie et qui n'a plus beaucoup d'intensité aujourd'hui, mais a dû provoquer à l'époque de la pièce une vive indignation, est celui de "désir" (*begjær*). Le féminisme le plus marqué s'affirme très certainement dans cette scène de l'acte IV entre Rebekka et Rosmer au cours de laquelle la jeune femme déclare qu'elle a senti naître en elle « un désir violent et invincible » (p.388) pour cet homme.

Bien sûr, il y a dans la pièce une certaine variété de personnages, mais fondamentalement, le spectateur est tenté de dire que le drame se noue autour des figures que sont Rebekka et Rosmer, c'est-à-dire autour du masculin d'une part, du féminin d'autre part et des forces contraires ou complémentaires que ces deux polarités sexuées peuvent induire. On se souvient que Nietzsche regardait l'art comme gouverné par deux principes, l'apollinisme et le dyonysisme et qu'il considérait ce dualisme géniteur comme pouvant être comparé à la dualité des sexes et à la lutte continuelle que ceux-ci mènent entre eux ; on pourrait se demander si la structure du drame qu'est *Rosmersholm* ne correspondrait pas à sa manière à cet antagonisme en rendant chaque personnage allégorique. Rebekka et Rosmer endosseraient tour à tour ces grandes marques que sont le rêve et l'ivresse.

- 1.2.3. Un drame de la moralité bourgeoise

Il faut d'abord penser l'écart. La place occupée par chacun dans la hiérarchie sociale joue un rôle considérable. « Par leurs origines et par leur passé, ils sont aussi différents que possible. Lui, c'est un patricien, de condition plus qu'aisée, déjà par sa naissance. Homme d'Église, il occupe (ou il a occupé) une place bien définie et respectée de tous dans la société. Elle, c'est au départ, une jeune prolétaire, très tôt orpheline, ses origines mêmes sont incertaines. »<sup>15</sup> L'impossibilité de cette union est d'abord pensée selon des critères sociaux ; il faut donc que

---

<sup>15</sup> M. gravier, *op. cit.*, p. 11.

Rebekka agisse sur les façons de penser de Rosmer pour mener à bien son entreprise de séduction. Chez lui, elle occupe des fonctions ancillaires. Rien n'est spontané, ni naturel dans le rapprochement de ces deux êtres.

Par ailleurs, il convient de se rappeler que l'attitude de Rosmer est caractéristique de celle de l'homme d'église. Il n'est pas libre devant la chair. Il s'obstine à ne s'engager pas, à échapper aux caractérisations, fuyant sous le prétexte de l'éloignement réflexif et de la distance. Les seules avancées dont il est capable tiennent au fait que le sentiment amoureux pour Rebekka met en défaut ses principes. Il ne trouve de force subjective que poussé sans qu'il en ait conscience par l'amour qu'il lui porte : il parvient ainsi à avouer ses positions nouvelles au Proviseur, mais, encouragé par elle, aiguillonné par elle. Il n'assume guère qu'une certaine familiarité, il recourt au prénom, et même au surnom ("Rebek", p.304, "Re", p.348), il opte pour le naturel du tutoiement (p.376). Ce comportement est apprécié selon les lois morales en vigueur dans ce milieu, c'est-à-dire qu'il semble témoigner chez le sujet de la perte du sens commun. Au fond, on ne retient guère qu'une chose ; la tentative de reniement de la foi par le pasteur n'est que l'autorisation qu'il se donne de garder Rebekka auprès de lui en dépit des jugements dépréciatifs, d'oublier le suicide de sa propre femme pour contracter d'autres liens. Rosmer ne peut profondément "croire" dans le bien-fondé des mœurs nouvelles. Les questions fondamentales qui concernent la gestion d'un État cèdent devant la perspective d'un scandale familial. Les deux premiers actes semblent noués par la question de l'engagement, comme s'il s'agissait de l'entrée d'une pièce politique, mais quelques prolepses viennent annoncer le drame véritable. Kroll a espacé ses visites au domaine, et l'interprétation de cette distance n'est peut-être pas celle qu'il en donne. Rebekka insinue finement : « Il ne serait pas étonnant que vous soyez blessé de me voir, moi, une étrangère (fremmede menneske)<sup>16</sup>, me conduire en maîtresse de maison à Rosmersholm. » (p.301). La blessure n'est ni de droite, ni de gauche.

## 2. Une mythologie

On a pu dire de *Rosmersholm* et des *Revenants* qu'elles étaient les pièces dans lesquelles Ibsen avait le plus clairement affiché son mépris pour le réalisme. Il puise en effet son inspiration dans un monde de légendes, dans un univers de signes qui traduisent la souffrance sous une forme éminemment symbolique. « Dans *Rosmersholm*, *la Dame de la mer* et *Hedda Gabler*, Ibsen a réussi à faire ce que tout grand auteur dramatique avait tenté depuis la fin du

---

<sup>16</sup> L'expression est composée du terme neutre "être humain" suivi de l'adjectif "fremmed" qui peut signifier "inconnu" et même "étrange".

XVIII<sup>e</sup> siècle et que même Goethe et Wagner n'avaient pas complètement réalisé : il crée une mythologie nouvelle et les conventions théâtrales qui peuvent l'exprimer. »<sup>17</sup>

- **2.1. Un univers de signes**

Le drame devait initialement porter le titre : *Les chevaux blancs (Hvite heste)* indiquant de manière plus explicite que le titre actuel ce lien avec un univers à la fois onirique et magique. L'attention crispée des personnages aux manifestations d'un présage, leur manière angoissée de vouloir capter les messages des puissances de l'Ailleurs, semble renouer avec l'idée antique du *fatum*. Cependant, il ne s'agit ni de la référence à un ciel, ni de la référence à une divinité, le regard qui se tourne vers cette extériorité imaginaire est seulement le regard de qui peine à se tourner vers soi.

- 2.1.1. La superstition

Dès les premières indications scéniques quelque chose de cette mythologie apparaît à travers l'image du grand châle de laine blanche (« et stort hvitt ullsjal ») que confectionne Rebekka. Cette couleur (ou son absence) fait immédiatement signe, associant par l'ampleur du vêtement l'idée du drap mortuaire, du linceul. De surcroît, dans un univers magique, le grand drap blanc est celui que revêtent les fantômes. On se souviendra en outre qu'à l'acte IV, au moment d'accorder à Rosmer son ultime volonté, qu'elle aille, par amour pour lui, prendre le même chemin que Beate, Rebekka dispose lentement son châle sur sa tête. Elle dessine par avance sa silhouette spectrale. Mme Alving, dans *Les Revenants*, accomplit exactement le même geste dans le moment paroxystique : elle s'enveloppe de son châle et contemple les ruines de l'asile qui vient de brûler<sup>18</sup>. L'esthétique de la femme voilée se charge d'une valeur funèbre. Mais le blanc est associé à la pureté, il voile la mariée pubère signifiant que le corps est intouché ; le châle de Rebekka a peut-être cette valeur, que rien n'a été consommé. Une longue suite de maux sans même la faute.

Le grand domaine est un domaine étrangement habité. Jacques Rancière écrit que « pour que le banal livre son secret, il doit d'abord être mythologisé »<sup>19</sup>. Dès la première scène avait été évoquée entre Rebekka et Mme Helseth l'importance de la relation entre deux mondes :

« Rebekka : On n'oublie pas facilement les morts, ici, à Rosmersholm.

Mme Helseth : Je crois plutôt, mademoiselle, que ce sont les morts qui n'oublient pas Rosmersholm.

Rebekka : Les morts ?

Mme Helseth : Oui, on dirait qu'ils ne veulent jamais abandonner les vivants. » (p.296)

---

<sup>17</sup> G. Steiner, *La mort de la tragédie*, coll. Essais, Folio Gallimard, Paris, 1993, p. 287.

<sup>18</sup> H. Ibsen, *op. cit.*, p. 261.

<sup>19</sup> J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001, p. 38.

L'état d'incertitude est une dimension essentielle du théâtre, c'est en quoi la suggestion d'une présence, qui est tout autant une absence, y est moins problématique que dans n'importe quelle autre forme d'écriture. Cette existence aléatoire (comment la saisir autrement que par des mots qui saisissent ?) n'est autre que l'esprit de Beate qui pèse sur les vivants et les entrave dans leur action. La superstition est affaire de croyances populaires, mais l'espèce de hauteur que veulent afficher les esprits rationnels dissimule mal l'angoisse liée à cette menace. Car c'est bien d'une menace dont il s'agit si l'on accepte d'entendre la manière dont Mme Helseth abandonne le dialogue : « D'ailleurs, vous n'y croyez pas, vous, à ces choses-là. » (p.297) ; elle sépare ainsi nettement deux classes culturelles, mais préserve, par le maintien d'une certaine obscurité, la force de l'énigme. « L'espace humain hanté par la puissance des morts absents / présents, tels sont bien les ressorts de l'action dans *Rosmersholm* ou *les Revenants*. »<sup>20</sup> « L'idée de théâtre ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger. » écrit Antonin Artaud, il semble que *Rosmersholm* soit l'exemplification de cette idée.

- 2.1.2. Une métaphore

L'angoisse est l'élément tragique caractéristique du théâtre moderne. Rebekka est très vite gagnée par le pressentiment que quelque chose de douloureux est en train de se tramer quand elle laisse échapper à propos de Rosmer : « Pourvu qu'il ne rencontre pas le cheval blanc. J'ai bien peur, maintenant, qu'ils ne reviennent, les fantômes<sup>21</sup> » (p.325). Kierkegaard pense l'angoisse comme étant liée au temps ; temps du passé ou de l'avenir dans la tragédie moderne, temps du présent dans la tragédie grecque. Ainsi l'angoisse doit se concevoir comme une donnée de la réflexion : elle est constitutive du tragique<sup>22</sup>. Rebekka tente cependant de donner à son appréhension la valeur d'une image ce qui en atténuerait la portée et la rendrait plus profondément créatrice : (...) il y a tant de sortes de chevaux blancs en ce monde (...) » (p.325). L'évocation des chevaux blancs peut être sentie comme la scansion du texte, d'autant qu'à côté de leur force menaçante ils bénéficient d'une puissance évocatrice et fortement poétique. Là où viennent les chevaux blancs quelqu'un doit mourir ;

---

<sup>20</sup> Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles, 1997, p.187.

<sup>21</sup> Le terme "spøkelse" (fantôme, esprit, spectre) est de même racine que celui qui servira de titre à la pièce de Strindberg.

<sup>22</sup> Søren Kierkegaard, *Ou bien...ou bien*, Robert Laffont, Paris, 1993, p.141.

tel est le dicton dans sa tranchante vérité. Mais la mort des amants à la dernière scène transcende peut-être cette impression d'un inéluctable.

Quand, au quatrième acte, Rebekka invite Mme Helseth à lui apporter sa malle, elle justifie son départ précipité par la peur, elle a « cru voir les chevaux blancs » (p.383). On se rapproche ici de cette notion d'inquiétante étrangeté, "Unheimlich" chez Freud, qui, dit le psychanalyste à la suite de Schelling, qualifie tout ce qui devrait rester dans l'ombre et qui en est sorti. Le (sur)vivant a peur d'être entraîné dans la mort par le mort. « Les chevaux blancs ! En plein jour ! », « Oh, ils sont dehors de jour comme de nuit, —les chevaux blancs de Rosmersholm. » (p.383). Le fantôme est donc bien à prendre au sens psychiatrique du terme. L'effet d'inquiétante étrangeté se produit quand le fantastique apparaît comme réel, quand le symbole a la signification du symbolisé.

- 2.1.3. Les signes

Ibsen construit un monde de signes qui n'est pas à prendre comme le langage des dieux mais à entendre comme la formalisation de la prémonition, de l'intuition d'une vérité que chacun connaît mais se refuse à admettre. « Des fleurs partout » remarque Kroll au début de la pièce (p.298). Rebekka lui réplique : « Rosmer aime tellement les fleurs. Il en veut toujours autour de lui. » (p.298). Le lecteur comprend rétrospectivement la maladresse ; Rebekka tente d'autoriser brutalement ce qui était interdit, elle exerce une espèce de surenchère afin de faire percevoir la nouvelle vie comme singulièrement riche par contraste avec l'ancienne. Les fleurs jouent un rôle dans la folie : Beate n'en supportait ni l'odeur ni la couleur. Zola montrait peu avant Ibsen, dans *La faute de l'Abbé Mouret*, leur infinie puissance : « Les noces étaient venues, les fanfares des roses annonçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son cœur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les tubéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profond, qu'il couvrit le chœur des roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs. » Ce lien avec la passion, la passion dans ce qu'elle peut avoir d'exaltant et de destructeur, est largement exploité par l'imaginaire du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les fleurs ont une vocation symbolique notable dans *La sonate des spectres* de Strindberg, et, sans revêtir ici la même importance elles font pressentir une menace : « L'odeur des fleurs et l'odeur des femmes (...), l'une et l'autre dissimulent la puanteur de la mort. »<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A. Savinio, *Vie de Henrik Ibsen*, trad. François Bouchard, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1999, p. 42.

Les créatures de l'eau et les relations qu'elles entretiennent avec les humains constituent un motif privilégié de la culture scandinave. Ibsen a trouvé une forte source d'inspiration dans Les *Ballades populaires* de Bostrup Landstad. Le monde aquatique joue un rôle significatif dans l'ensemble de *Rosmersholm* ; Ibsen en avait déjà fait le motif principal de *La dame de la mer*<sup>24</sup>. L'eau du torrent dans laquelle Beate s'est noyée, sert de bruit de fond à la plupart des scènes ; au dernier acte, elle invite le couple à une ultime rencontre. Brendel surnomme Rebekka la « ravissante sirène» (p.397 ; « tiltrekkende havfrue »<sup>25</sup>). Dans le langage des témoins Rebekka semble détenir un pouvoir d'un ordre irrationnel, elle parvient à séduire son entourage d'une manière qui ne participe pas de la simple cordialité ou de la civilité pure. Le vocabulaire employé à cet égard est symptomatique : Kroll dit d'elle qu'elle « aurait ensorcelé n'importe qui »<sup>26</sup> (p.369), Brendel la qualifie de « belle enchanteresse » (p.396 ; « forlokkende dame »<sup>27</sup>) ce qui appartient au même registre. Le pouvoir qu'elle détient la lie au surnaturel : les dehors séduisants ne sont que la duperie utilisée à des fins corruptrices. Lorsqu'elle reprend la thématique dans son propre discours : « Mais moi, —moi, désormais, je ne serais plus qu'une nixe (« havtroll ») s'accrochant à ton navire, l'empêchant d'avancer. Il faut me rejeter à la mer. » (p.402), Rebekka utilise bien l'image du parasite. Les créatures de l'eau sont l'incarnation du lien de la beauté et du mal. La représentation de cette femme sous l'apparence d'une naïade ou d'une sirène, est une autre manière de voir dans l'eau abyssale de la mer le lieu de l'inconscient.

- 2.1.4. Le chœur

---

<sup>24</sup> Ellida, la figure féminine centrale était présentée comme appartenant au peuple de la mer.

<sup>25</sup> L'adjectif "tiltrekkende" peut se traduire par "attirant", "attrayant", il vient du verbe "tiltrekke" qui signifie "attirer", on doit donc bien sentir ici le motif de l'attraction irrésistible avec une allusion implicite à l'épisode d'Ulysse et Calypso.

<sup>26</sup> « Hvem kunne ikke De forhekse, når De la an på det ? », le verbe "forhekse" appartient bien au vocabulaire de la magie, il signifie "ensorceler", et suppose donc le renvoi à une force irrationnelle dont les uns et les autres auraient été les victimes. En effet, l'indication scénique concernant Kroll (« D'une voix sourde ») indique la charge émotionnelle de la réplique. Kroll fait ici un aveu implicite : qu'il a été lui-même "envoûté". Une part de la violence dont il va faire preuve à l'égard de Rebekka s'explique peut-être plus volontiers par l'horreur que suscite en lui le risque de la "faute" que par le désir de venger sa propre sœur. Une certaine cohérence peut être donnée à cette idée en rappelant que Kroll s'indigne de rencontrer Rebekka évoluant dans la maison dans un déshabillé matinal : sa réprobation n'est certainement que la lutte contre sa propre tentation.

<sup>27</sup> Le verbe "lokke" signifie "tenter", "séduire", il s'agit de la continuation de l'idée précédente.

Le chœur est un corps. Il bouge organiquement comme un être vivant. On a pu assimiler le rôle de Mme Helseth à celui du chœur antique, en ce que, seule sur scène à l'acmé du drame, elle ponctue de sa voix et de ses paroles le vide laissé par les héros tragiques. Le chœur organise, structure, l'espace et le temps de la tragédie. Le chœur n'est ni le spectateur idéal, ni le peuple, mais une entité qui, participant d'un même environnement religieux, culturel, rituel, a pour vocation de reconnaître dans les personnages des existences concrètes. Le mystère tient à la vie même, complexe, impénétrable, rebelle, une vie qu'il faut s'efforcer de comprendre sans qu'on n'y parvienne jamais tout à fait. Le chœur substitue alors à l'explication rationnelle une croyance déterminée. Mme Helseth, seule en scène, participe de l'émotion mais s'en détache aussi : « Oh, mon Dieu, ils sont tous les deux sur le pont ! Ayez pitié des pauvres pécheurs. (...) tous les deux ! Droit dans le torrent. Au secours ! (...) Non. Pas besoin de secours. Feu Madame les a pris. » (p. 404). Les tons de la voix sont comme les cordes d'une lyre plus ou moins tendues, qui donnent un son différent, grave ou aigu, bref ou long, et qui retentissent par-delà la clôture, serrés, prolongés, tenus, piqués, modulés, saccadés, montants ou descendants.

- **2.2. La triangulation**

Comme dans les comédies de boulevard, la scène se joue à trois, le mari, la femme, la maîtresse. Cependant, ce schéma dérisoire trouve sa réinterprétation à travers des variantes d'importance. La pièce n'est nullement une reprise du thème de la jalousie, même si elle repose sur un motif triangulaire aux apparences conventionnelles. La place est libre ou libérée pour le triomphe de la rivale. L'épouse est morte. Étonnamment, cette vacance du rôle ne contribue pas à faire progresser l'action, mais à la faire régresser : c'est d'encore avant que tout part.

- **2.2.1. La morte**

Le suicide de Mme Rosmer a pris place avant le temps de l'action dramaturgique. Le personnage est donc absent, au sens concret, de la scène, mais demeure éminemment présent dans un espace qui est celui de la mémoire. Le choix du prénom de Beate contribue à créer le sentiment de culpabilité qui va interdire au couple vivant, celui de Rebekka et du pasteur, de connaître jamais une union charnelle. Ce prénom, du latin *beatus*, heureux, renvoie naturellement à des questions d'ordre religieux ; une certaine sainteté est déjà attachée à cette figure, qui rappelle constamment, par-delà la mort, la loi morale chrétienne. Beate voua sa vie au Christ, jusqu'au martyre, et Mme Rosmer, en supprimant sa propre existence pour le bien de son époux, semble reproduire ce parcours exemplaire. D'un autre côté, une telle femme ne

pouvait trouver son accomplissement que dans la mort. Et c'est depuis la mort qu'elle frappe d'interdit l'accomplissement d'autrui. « Nous parlons d'elle tous les jours. C'est comme si elle était encore avec nous. » (p.303) dit Rosmer à Kroll. Peut-être conviendrait-il de considérer qu'elle est la ligature du couple. Rosmer, en évoquant son épouse morte, trouve ainsi le moyen d'alimenter l'histoire avec Rebekka, de lui donner la solidité des souvenirs partagés. On peut relever un fait intrigant : lorsque Rosmer prend conscience qu'il affectionne Rebekka depuis longtemps, lorsqu'il s'avoue que ce qu'il qualifiait d'amitié valait bien plus, il prononce pour la première fois le mot « amour ». Cependant, par une sorte d'attraction irrésistible, le mot amour revient dans la même conversation, quelques répliques plus loin, employé (pour la première fois également) à propos de Beate : elle se serait jetée dans le torrent « par amour » pour lui (p.366)<sup>28</sup>. Rosmer se pense continuellement dans un entre-deux. Rebekka doit s'accommoder du partage, et elle en impose généralement par la maîtrise d'elle-même ; elle semble avoir mené à bien une entreprise machiavélique et conserver un calme et une cohérence redoutables. Cependant, lui échappe parfois une impatience qui confirme le lecteur dans l'idée (encore confuse à l'acte II) qu'elle cherche, non à coexister avec Beate, mais à se substituer à elle : « Rebekka (dans un éclat) : Oh, ne parle pas de Beate ! Ne pense plus à Beate ! Elle est morte, et tu commençais à te détacher d'elle. » (p. 349). Une irritation sourd brutalement qui traduit l'extrême calcul dans lequel elle doit vivre. Elle ne peut que compter avec le temps, pour qu'enfin Rosmer se déclare. Elle mesure peu à peu qu'on ne guérit pas les gens malgré eux, et que d'avoir hâté le dénouement n'a au contraire que resserré le nœud : « Il évite le pont, aujourd'hui encore. Prend le sentier du haut. Ne passera jamais au-dessus du torrent. Jamais. Rien à faire. » (p. 382). Le dépit terrible qu'elle éprouve dans ce moment-là la pousse à prononcer devant le spectateur des paroles compromettantes, des paroles qui font d'elle une criminelle. « À Rosmersholm Beate morte a condamné Rebekka qui voulait prendre sa place à répéter son destin, vivante vouée à être le double d'une morte qui littéralement s'empare d'elle et modèle sa vie. »<sup>29</sup>

Lorsque Rosmer reprend confiance, offre à Rebekka de l'épouser, il s'enthousiasme : « Nous serons un (« Vi to vil være ett. »). Il ne doit plus y avoir la place vide de la morte. » (p.354) Du point de vue du spectateur, cet élan est d'avance voué à l'échec du point de vue même de

---

<sup>28</sup> « Kjerlighetsforhold », se traduit par "liaison amoureuse" ; « I kjerlighet til meg. » se traduit bien "par amour pour moi". On constate donc une petite différence avec le texte français, les deux emplois ne sont pas en équivalence exacte. La première expression renvoie presque au lien physique, elle tient plus au corps, tandis que la seconde utilise le mot "amour" de manière plus abstraite et peut-être plus absolue.

<sup>29</sup> M. Borie, *op. cit.*, p.187.

son sens. La négation de la mort ne peut qu'entraîner la mort même. Rebekka n'est pas pensée en tant qu'elle-même, mais en tant que substitut, ce qui n'est évidemment que la meilleure manière de grever toute chance d'accomplissement. Rosmer cherche d'ailleurs à se convaincre, car ses propres paroles sonnent étrangement à son oreille ; il insiste comme pris d'une rage contre le sort : « Il le faut ! Il le faut ! Je ne peux pas, —je ne veux pas traverser la vie avec un cadavre sur les épaules. » (p.355). On entend dans ce passage une résurgence de l'antique conception de la fatalité et de la lutte vaine entreprise par le héros tragique pour échapper à son destin. Le personnage apparaît symboliquement tout petit, impuissant à contrer les forces immenses qui pèsent sur son existence. Un arrêt vient d'être prononcé qu'il comprend soudainement : que plus jamais il ne jouira de sa vie. Le cri qui lui échappe, à lui si modéré, si plein de componction, est comme l'expression d'une souffrance qui ne verra plus de fin. Antonin Artaud écrit dans *Le théâtre et son double* : « Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est là pour nous apprendre d'abord cela. »<sup>30</sup>.

Un échange anxieux entre les protagonistes décide une fois pour toutes de l'échec du plan machiavélique de Rebekka :

« Rosmer : Oh, toutes ces pensées terribles ! Je n'arriverai jamais à les chasser. Je le sens bien. Je le sais. À tout moment elles reviendront me hanter et me rappeler celle qui est morte.  
Rebekka : Comme le cheval blanc de Rosmersholm.  
Rosmer : Exactement. Galopant à travers l'obscurité. À travers le silence.  
Rebekka : Et pour ces malheureuses chimères<sup>31</sup>, tu es prêt à laisser échapper la vie que tu allais enfin saisir. » (p.353)

Dès lors, la morte est convaincue d'exister. Les vivants convaincus de mourir.

### • 2.2.2. L'illusion de l'Un

Depuis les premiers dialogues s'affirme avec une espèce de naturalité la perspective d'une union entre Rosmer et Rebekka. Au couple qui vit de l'intérieur l'impossibilité de son union s'oppose le monde qui pense cette union comme indigne, souhaitable, réalisable. Kroll en parle en des termes qui sèment le doute, car le lecteur peut se demander s'il n'envisage pas le mariage<sup>32</sup> comme un simple moyen rhétorique lui permettant de sonder Rebekka. Par ailleurs, une maladresse (feinte ?) de Brendel, fait que l'homme salue en Rebekka « Madame la

---

<sup>30</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Coll, Idées, Gallimard, Paris, 1964, p. 121.

<sup>31</sup> « For dette usalige hjernespinns skyld », l'idée en norvégien est un peu plus complexe, le terme de "chimère" écarte le fait que le point de vue négatif sur les choses est dû à la culpabilité.

<sup>32</sup> « Si les choses s'arrangeaient de sorte que vous puissiez occuper la place vide. », p.302

Pastoresse » (p.312) ; peu après, bien qu'ayant été détrompé, il use de la même formule sournoise (p.313) qui doit résonner avec une force cruelle chez les protagonistes qui savent au fond d'eux ce qu'il en est de cette alliance.

Il n'y a donc de réunion que linguistique. On peut s'intéresser au jeu des pronoms personnels, considérant que leur emploi est particulièrement signifiant à certains moments du développement du dialogue. L'utilisation systématique du « nous » par Rosmer, parlant de lui-même et de Rebekka, est manière évidente de souder un couple auquel lui-même aspire. On entend de manière particulièrement étonnante cette première personne du singulier lorsque Rosmer proteste du fait que Kroll n'a averti personne de l'intention que Beate avait de se suicider. Il s'exclame : « Et tu ne nous (oss) as pas prévenus— ! » (p.334), là où le singulier eût été naturel.

Le tragique réside dans ce qui aurait pu être, dans cette projection possible dans d'autres conditions qui auraient transformé l'existence concrète de chacun. Rebekka a agi au nom de ce rêve qu'elle n'a pu imposer mais dont la réalisation aurait permis d'atteindre au bonheur. Rebekka repousse le fantôme de Beate qui est la matérialisation du “ si ” hypothétique. Sans Beate d'abord, sans le souvenir de Beate ensuite, la vie aurait reçu tout son prix : « Tu allais enfin commencer à vivre, Rosmer. Tu avais déjà commencé. Tu avais retrouvé toute ta liberté. Tu te sentais si léger, si joyeux. » (p.351). Ce passage du second acte est pathétique par l'immensité des espoirs qu'il rappelle. Rebekka évoque la complicité qui a pu être la leur et leur faculté à se projeter dans un avenir commun. Le bonheur est un fait de langage mais d'un langage qui a manqué de s'accrocher dans le réel. La question du secret n'a pas qu'un fondement analytique, elle est aussi ce qui assure la progression du drame. L'acte IV est celui au cours duquel le secret s'inverse en aveu, ce moment de la césure permet aux souffrances de se dire même si le dire n'est pas synonyme de délivrance. Il importe alors de comprendre que le langage des signes, qui semble apparenter la pièce à des modèles antiques, n'est que la traduction imagée du discours intérieur. Comme le rappelle Benjamin Fondane, « chez Ibsen, la fatalité est en nous »<sup>33</sup>. Ces tâtonnements trouvent leur aboutissement dans le mariage symbolique de la fin du quatrième acte et la résolution de mettre fin à deux existences souffrantes : « Rosmer : Nous nous suivons l'un l'autre. Je te suis et tu me suis. (...) Car maintenant nous sommes un. » (p.403)<sup>34</sup>. Cette preuve ultime d'un amour qui accepte la mort confère au personnage de Rosmer, personnage atone jusqu'à ces derniers instants, une dignité

---

<sup>33</sup> "La fatalité chez Ibsen", revue *Europe*, N°840, Paris, avril 1999, p.42.

<sup>34</sup> « Vi to følger hinannen, Rebekka. Jeg degog du meg. For nu er vi to *ett*. » ; le mot un est mis en italiques dans le texte original.

insoupçonnée. Lorsque Ion Omesco pose, parlant des grands dramaturges modernes, qu'ils construisent un individu « prêt à devenir l'anti-héros d'une tragédie ontologique », cette considération semble s'appliquer étroitement au pasteur Johannes.

### **3. Un drame du secret**

La pièce est parcourue par l'impression du secret. Cette notion a des répercussions fatales dès lors que le silence ne peut être brisé. « La maison ibsénienne renferme un air corrompu par d'anciennes et inexpugnables fautes et par des scandales d'autant plus pernicieux qu'ils ont été étouffés entre quatre murs » précise Jean-Pierre Sarrazac, considérant que la tragédie s'instaure du fait de l'incapacité de l'aveu. Dans *Rosmersholm*, les révélations émergent, mais elles émergent lentement, de scène en scène, par fragments : le secret et le temps s'éprouvent en un conflit dont les protagonistes sortent ruinés.

#### **• 3.1. La raison du plus fort**

La personnalité de Rebekka est celle d'une femme conquérante et hardie dont la détermination à agir est rarement mise en cause. Le spectateur ne peut manquer d'être emporté par cette dynamique qui fait fi des obstacles, même lorsque ceux-ci revêtent un caractère difficilement surmontable. La pièce de ce point de vue suit un développement rigoureux, voire mathématique, que n'interrompt brutalement que l'accident d'une division du moi.

##### **• 3.1.1. Logiques**

L'action, si d'action l'on peut parler dans une pièce où le héros ne fait pas passer de vie à trépas dix mille Maures en l'espace d'une nuit, l'action se développe lentement. Le découpage en actes ne répond pas au phénomène classique de tension et de résolution des tensions, car l'attente est constante. L'exposition de la tragédie ne se situe pas exclusivement dans les premières scènes, ni même dans le premier acte du drame, elle se prolonge jusqu'aux abords du dénouement. En ce sens, la pièce a une vocation presque policière, les révélations se dessinant peu à peu.

Le premier secret n'en est pas exactement un : il s'agit du suicide de Beate. Chacun sait que la femme du pasteur s'est précipitée depuis le pont dans l'eau du torrent qui traverse la propriété. Cependant, comme souvent avec la mort, les gens tentent de dissimuler cette connaissance. Les allusions sont faites à demi-mot comme si chacun craignait de tirer la malheureuse de son sommeil éternel en parlant ouvertement du drame. Rebekka épie le pasteur par la fenêtre, elle constate qu'il préfère faire un détour plutôt que de passer à l'endroit où sa femme s'est tuée, mais Rebekka se dépêche de reprendre une attitude détachée

lorsque le pasteur rentre à la maison. Cette prudence superstitieuse dans les comportements s'explique assez vite par l'idée que la certitude porte seulement sur le fait du suicide, pas sur les motivations réelles de celui-ci. Peu à peu, de petits indices se mettent en place qui jettent le doute sur le problème : c'est d'abord la révélation que fait Kroll à Rosmer que Beate lui avait confié verbalement ses angoisses (p.333sq) ; puis c'est la vérification de tels propos à travers l'existence d'une lettre de la défunte. Mortensgaard aborde le sujet de lui-même à l'acte II (p.345) considérant que cette lettre lui sert désormais de moyen de chantage ; enfin, les faits sont corroborés par Mme Helseth au début de l'acte III (pp.358/359).

C'est là qu'émerge le second secret. Celui du rôle véritable qu'a joué Rebekka dans cette intrigue. Le pressentiment de la part active qu'elle a pu prendre au trouble de Beate est donné par petites impressions fugitives. Les visiteurs apportent presque à chaque fois une pièce d'un ensemble à reconstituer. « Vous agissez de sang froid et par calcul, —car vous avez un cœur de glace. » (p.370), jette Kroll lorsqu'il a dénoué les réseaux de l'intrigue. Tout le drame reposerait sur l'opposition de deux folies, l'une irresponsable et l'autre cynique et perverse. Rebekka dit d'elle-même qu'elle n'est pas « une exaltée » (p.370 ; « overspent »<sup>35</sup>) par différence avec Beate dont les comportements témoignaient d'un état mental déséquilibré, ce qui construit un type de personnalité particulièrement ambigu. La logique du secret est poussée par Ibsen jusqu'à sa plus grande complexité : aucun personnage n'ordonne la marche des événements, celle qui instrumente est aussi instrumentée.

- 3.1.2. La culpabilité<sup>36</sup>

Le poids de la culpabilité se déplace selon la connaissance aiguë ou moins aiguë que chacun a de la situation, mais ce qui est sûr est qu'il parcourt l'ensemble de l'intrigue. La culpabilité repose sur des éléments souvent incertains, comme si le passé ne s'épuisait jamais et qu'il envahissait la vie actuelle de ses vagues fantômes. « Les revenants, ce sont les idées et les croyances mortes qui hantent encore les esprits et c'est également l'héritage des générations, le passé qui se répète, la faute dont le châtement retombe sur les descendants » comme le fait remarquer Edward Beyer<sup>37</sup>.

De la même manière qu'il y a deux temps distincts dans la levée du secret, il y a deux temps de la culpabilité. Rosmer, ayant découvert les motifs du suicide de Beate, —qu'elle voulait s'effacer pour qu'il puisse épouser Rebekka—, s'est aussitôt chargé d'un sentiment pénible,

---

<sup>35</sup> Sens de "nerveux", "tendu".

<sup>36</sup> Le terme "skyld" ponctue le dialogue.

<sup>37</sup> In "Sur *Les Revenants*", Théâtre National de Strasbourg, Dossier mise en scène Stéphane Braunschweig, p. 11.

celui de devoir endosser une partie de la responsabilité de cette mort. Il a compris alors que sa propre vie était définitivement gâchée : « Le bonheur, ma chère Rebekka, —le bonheur, c'est d'abord la joie et la tranquillité qu'on éprouve à ne pas se sentir coupable. » (p.364) Cette prise de conscience induit les nouveaux choix de Rebekka ; elle découvre que tant que le pasteur s'interdira de vivre du fait de ses profonds remords elle n'aura, elle, nulle chance de partager de l'amour avec lui. Elle doit donc publiquement assumer sa propre culpabilité pour soulager l'autre d'un fardeau qu'il ne mérite pas de porter.

Pourtant, « Rebekka se sert de sa volonté libre et hardie qui ne se laisse arrêter par aucun scrupule. »<sup>38</sup>, elle apparaît donc à plusieurs reprises menant à bien une entreprise mortelle avec la sérénité de quelqu'un qui semble agir pour le bien commun. On la surprend à l'acte I en pleine hypocrisie, tentant de persuader chacun de sa propre perfection :

« Kroll : Et les années qui ont suivi —n'ont-elles pas été plus dures encore ?

Rebekka : Comment pouvez-vous dire une chose pareille ? Moi qui aimais tant Beate—. Et elle, la pauvre, avait tellement besoin d'affection et de soins. » (p.301).

Mais peut-être finit-elle par croire elle-même à ses poses<sup>39</sup>. On la surprend encore en train d'espionner la conversation qui se déroule entre Kroll et Rosmer, puis celle qui a lieu entre Mortensgaard et Rosmer depuis la chambre attendant au cabinet de travail (p.329sq). Elle veut évidemment mesurer ce que les autres savent, et ce que Rosmer va savoir conséquemment. Son sort est tout entier suspendu à la nature de ces éventuelles révélations. Son attitude en ces circonstances est celle d'une femme qui risquerait de devenir coupable.

Mais ce qui constitue une des difficultés de l'interprétation est que sa culpabilité ne se mesure pas ou ne se mesure que très mal. La victime est morte et la suggestibilité de celle-ci fait qu'on ne peut évaluer véritablement sa capacité de distance à l'égard des pressions extérieures. En termes juridiques, Rebekka serait relaxée faute de preuves. Tout n'a été que faits de langage. D'ailleurs, les systèmes judiciaires sont désarmés face au meurtre psychique et son châtement est toujours minime au regard des peines encourues dans le cas du meurtre physique. Rebekka jouit d'une espèce d'impunité inadmissible pour un homme dans la légalité comme l'est Kroll. Il témoigne donc de toute la cruauté possible à l'égard de la jeune femme, vengeant sa sœur, se vengeant lui-même des humiliations de la vie, se substituant à un

---

<sup>38</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, 1<sup>ère</sup> trad. française 1933, Paris, 1978, p. 128.

<sup>39</sup> Strindberg va d'ailleurs jusqu'à dire qu'il est vraisemblable que Rebekka s'est imaginée qu'elle poursuivait un dessein louable en mettant fin à une vie de couple où il n'y avait plus que souffrance de part et d'autre<sup>39</sup>.

procureur sans pitié (p.368sq). Il fait se recouper les dates, prouvant à Rebekka qu'elle est la fille du Dr West, qu'elle est de naissance honteuse, qu'elle ne peut qu'agir de façon vile étant issue d'un milieu vil. Kroll révèle à Rebekka la vérité de sa naissance sans le moindre ménagement. Il y a dans cet affrontement un véritable moment de torture morale qui fait que Kroll apparaît dans la pièce comme l'expression tonitruante de la légalité et du conformisme. La parole la plus charitable est celle de Mme Helseth : « Ce n'est pas si facile pour une femme seule de résister, je le sais bien. —Après tout, nous sommes tous faillibles, mademoiselle West. » (p.385), c'est la parole d'une femme à une autre femme contre celle de tous les juges. La vie est équivoque par essence et le tragique se doit de mettre l'accent sur les insolubles contradictions dans les rets desquelles sont pris les êtres. La morale est sauvée par une leçon que Rosmer résume en quelques mots : « (...) on ne gagne pas une cause bâtie sur un crime » (p.367), des mots qui ont presque valeur de maxime. Le choix coupable est un des grands motifs du tragique en ce qu'il permet la poursuite d'un itinéraire chaotique et conduit le personnage au paroxysme de la souffrance. Rebekka tient à Rosmer dans les dernières répliques un langage sans ambiguïté : « Je suis coupable, —je dois expier. » (p.401). Le personnage perd sa vie, mais reconquiert son âme et nous convainc de conserver la nôtre.

### **3.2. La raison du plus fou**

La scène tragique n'admettait pas le héros malade, défaillant, une seule faiblesse y était acceptée qu'un mot décrit et trahit : la folie. La question de la folie traverse l'ensemble du drame : la folie avérée (ou non) de Beate, la folie (avérée ou non) de Rebekka et qui est peut-être la plus singulière.

#### **• 3.2.1. Le meurtre psychique**

Beate est chargée de prendre sur elle la folie collective qui envahit la maison. « L'effort pour rendre l'autre fou peut être motivé par un désir d'extérioriser — et ainsi, d'éliminer — la folie que l'on sent menaçante en soi. »<sup>40</sup> Rebekka a peut-être tenté de se décharger sur sa victime de ce qui la submergeait elle-même. Cette "officialité" de la déraison chez Beate n'altère pas nécessairement son image : le personnage du fou peut être assimilé au personnage d'exception car lui seul est détenteur d'un savoir ésotérique, il appartient en ce sens à une caste fermée. Rosmer, par exemple, sera obligé d'admettre qu'il n'avait pas "vu" la nature des relations qui

---

<sup>40</sup> Harold Searles, *L'effort pour rendre l'autre fou*, trad. B. Bost, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1977 pour la trad. Française, 1965, p. 271.

l'unissaient profondément à Rebekka tandis que Beate en avait saisi la teneur depuis fort longtemps.

Mais une grande partie de la progression repose sur la conviction qui s'établit peu à peu que Beate a été sciemment enfermée dans une caricature. C'est ce que l'on entend lorsque Rebekka parle de la lettre de Beate confiée à Mme Helseth : « C'était évidemment une idée que la pauvre Mme Rosmer, malade comme elle l'était... » (p.359) L'intérêt de la jeune femme est de persuader chacun que Beate n'avait pas de clairvoyance. La réponse de Mme Helseth est à cet égard sibylline : « C'est mademoiselle qui le dit. »<sup>41</sup> (p.359). Dans le contexte, la phrase peut signifier qu'en tant que domestique elle n'a pas à révéler les confidences de sa maîtresse, donc pas à avouer que Beate est bien l'auteur de la missive, ou signifier que c'est Rebekka qui pose en principe que Madame était folle. Cette nuance dans l'appréciation est corroborée par la remarque pleine de sous-entendus qu'elle prononce peu après :

« Rebekka : Croyez-vous que Mme Rosmer avait toute sa raison lorsqu'elle a écrit cette lettre à Mortensgaard ?

Mme Helseth : C'est une drôle de chose, la raison<sup>42</sup>, mademoiselle. Je crois que Mme Rosmer n'était pas si folle que ça. » (p.360)

Chacun vient à son tour douter de la gravité de l'état mental de Beate. Kroll, d'une part,

« Déséquilibrée ? Es-tu sûr que Beate l'était réellement ? Les médecins n'en étaient pas absolument certains. » (p.332) ;

Mortensgaard, d'autre part,

« Rosmer : Vous savez sans doute qu'à l'époque ma femme souffrait de troubles mentaux.

Mortensgaard : Je sais que beaucoup de gens croyaient cela. Mais je n'ai rien remarqué de tel dans sa lettre. » (p.345).

La négation de la folie de Beate devient la condition de la révélation de la folie de Rebekka. Par ailleurs, Beate est aussi celle qui a "trop" bien compris ce que Rebekka voulait lui dire ; il s'est probablement noué entre les deux femmes une complicité qui a permis à Rebekka d'être pratiquement devancée dans ses intentions. Kroll rappelle que Beate lui a dit : « Je n'en ai plus pour longtemps. Car Johannes *doit* épouser Rebekka *tout de suite*. » (p.335) Il s'agit là

---

<sup>41</sup> « *Det er frøken West som sier det, og ikke jeg.* » : dans le texte original le pronom complément est en italique soulignant encore un peu plus fortement l'équivoque. La phrase renforce en outre l'opposition entre l'attitude des deux femmes : « c'est Melle West qui le dit, *et pas moi.* »

<sup>42</sup> « Forstanden » : Mme Helseth préfère ce mot à celui de "fornuft". Nous avons là le même doublet qu'en allemand *der Verstand / die Vernunft*. Le terme retenu est plutôt du côté de l'intelligence, tandis que l'autre aurait renvoyé au bon sens.

d'une forme de délire à deux. « L'effort pour rendre l'autre fou peut consister en l'équivalent psychologique du meurtre ; il peut, en effet, représenter essentiellement une tentative de destruction de l'autre, une tentative de se débarrasser de lui aussi complètement que s'il était physiquement détruit. »<sup>43</sup> Harold Searles traduit en termes analytiques cette idée de « meurtre d'âme » qui caractérise l'entreprise de Rebekka telle que la décrit Strindberg : « Rebekka semble avoir supprimé l'âme de la première femme. Sa conduite était extrêmement suspecte quand elle cherchait inconsciemment à accaparer le gouvernement de la maison. Mme Rosmer se méfiait d'elle, c'est-à-dire qu'elle percevait ses intentions, et Rebekka cache son plan et détourne les soupçons en faisant croire à Mme Rosmer qu'elle souffre d'une méfiance malade. Cette méfiance augmente bien entendu à mesure qu'elle s'aperçoit de certains faits dont il lui est difficile d'apporter la preuve. Et ceci rend plus vraisemblable encore que Mme Rosmer souffre effectivement d'une méfiance malade. C'est donc chose facile pour Rebekka de la rendre folle. »<sup>44</sup> L'expression apparaît pour la première fois en 1832 dans l'ouvrage qu'Anselm von Feuerbach consacre à Kaspar Hauser et se retrouve ensuite comme titre de l'article consacré en 1887 par Strindberg à *Rosmersholm*. Ibsen lui-même l'utilisera dans la pièce *John Gabriel Borkman* écrite en 1896.

- 3.2.2. La raison du plus fou

Le personnage d'Ulrik Brendel retient également l'attention lorsque l'on s'intéresse aux comportements singuliers manifestés dans la pièce. Il apparaît et disparaît comme par enchantement aux moments décisifs de l'action, il semble une créature volatile douée d'un état de conscience supérieur à la moyenne. Il a été le précepteur de Rosmer et lui a transmis des ferments de révolte contre lesquels la famille a dû lutter ; Rebekka n'aurait donc été que l'agent de la réactualisation d'un certain nombre de connaissances passées. Brendel est une sorte de savant excentrique qui se distingue notamment par sa mise ahurissante et ses propos pleins de sous-entendus. Lorsqu'il entre au manoir au premier acte il est « vêtu comme un vagabond » (p.312) ce qui instaure un contraste intéressant avec le monde policé et respectable qui l'environne. Il ponctue l'action des autres de remarques qui semblent provenir d'une lucidité supérieure, ce qui rend d'ailleurs passablement inquiétantes certaines de ses interventions. Ses prophéties sont lancées à la cantonade lors d'un passage virevoltant et pourtant leur contenu est profondément grave : « Que la femme qui l'aime se rende

---

<sup>43</sup> H. Searles, *op.cit.*, p. 265.

<sup>44</sup> A. Strindberg, "Les vivisections", *Théâtre cruel, théâtre mystique*, trad. Melle Diehl, Gallimard, Paris, 1964, p. 91.

joyeusement dans la cuisine et se coupe le petit doigt, -ce petit doigt rose et délicat,- ici, -à la seconde phalange. *Idem*, que ladite femme aimante –toujours joyeusement- se tranche son incomparable oreille gauche. » (p.397) Il laisse Rebekka sur une telle injonction, et file dans la nuit noire quand Rosmer voudrait encore le retenir.

- 3.2.3. La question psychanalytique

Dans *La mort de la tragédie*, Georges Steiner considère que ce qui est révolutionnaire chez Ibsen est qu'il « oriente les vieux procédés usés tels que le passé caché, la lettre dérobée ou la révélation au lit de mort vers des problèmes sociaux d'une extrême gravité. »<sup>45</sup>. En effet, par-delà l'apparente « révélation » que constitue la faute de Rebekka quelque chose de plus retors, de moins immédiat tente de se dire. C'est là que la pièce perd toute vocation policière pour aller vers un approfondissement et une complexification des causes.

L'échec de Rebekka face au succès prouve qu'elle est la victime, selon Freud, de la « conscience de culpabilité qui la fait renoncer au bénéfice de ses actes. » Fille de sage-femme elle a été adoptée par le Docteur West. Après la mort de ce dernier, elle est devenue servante chez le pasteur et sa femme Beate, qu'elle a poussée au suicide pour pouvoir épouser le mari ; Rebekka, s'adressant à Kroll, s'en défend avec véhémence : « Vous croyez donc que j'agissais de manière réfléchie et préméditée ! mais, j'étais différente, alors, —différente de celle qui est entrain de tout vous raconter. Et puis ne peut-il y avoir deux volontés dans un être humain ? » (p.381). Lorsque Rosmer la demande en mariage, elle se refuse. C'est sur ce refus que se conclut le deuxième acte, orientant ce qui va suivre autour d'une interrogation pressante : pourquoi ?

La conscience de culpabilité vient de plus loin : avant même qu'elle ne l'apprenne de son ennemi le proviseur, elle se sent coupable d'un inceste : son père adoptif était son véritable père et elle a été sa maîtresse : le fantasme universel qu'est le complexe d'Œdipe, est pour elle devenu réalité. André Green montre la double articulation du fantasme théâtral : « Celle de la scène, qui se passe sur les planches, ostensiblement soulignée pour le spectateur, et celle de l'autre scène qui se passe —bien que tout soit dit à haute et intelligible voix et déployé en pleine lumière— à l'insu du spectateur, grâce à un mode de concaténation qui obéit à une logique inconsciente. »<sup>46</sup> La culpabilité pour Rebekka devient ainsi la cause du crime, et non

---

<sup>45</sup> G. Steiner, *op. cit.*, p. 286.

<sup>46</sup> A. Green, *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Éd. De Minuit, Paris, 1969, p. 41.

la conséquence<sup>47</sup>. Rebekka se venge sur Beate de l'humiliation infligée par le Dr West. Du moins cette découverte du lien inacceptable va-t-elle dans le sens de ce que dit André Green dans *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*<sup>48</sup> : « La famille est véritablement l'espace tragique par excellence. L'espace tragique est l'espace du dévoilement et de la révélation sur les relations originaires de parenté, qui jamais n'opère plus efficacement que par le revirement de la péripétie. » Il se produit dans le présent de Rosmersholm un phénomène symétrique de celui qui a eu lieu dans la jeunesse de Rebekka : il s'agit pour elle d'écarter la femme et la mère pour prendre sa place auprès de l'homme et du père. L'étrangeté de Rebekka s'affirme dans le temps où ayant atteint son objectif, elle se fait fort de répondre par la négative à la demande en mariage de Rosmer ; elle acquiert alors une dignité qui contraste singulièrement avec les manœuvres très répréhensibles qui ont été les siennes auparavant. Mais cet affinement trouve sa contrepartie dans la perte de l'élan vital. Jean-Pierre Sarrazac dit des personnages d'Ibsen que « la partie obscure de leur psyché annihile en eux l'instinct de vie, les métamorphose en “morts vivants” et transforme leur existence en un fantôme de vie. »<sup>49</sup> Rebekka, qui semblait vouloir jouir si intensément de l'instant, subit une métamorphose. Elle se place à une hauteur qui ne peut que confondre Rosmer, lui-même bien incapable de comprendre quoi que ce soit aux tractations dont il est l'objet. Elle acquiert dans ce temps la force d'une héroïne, délaissant les mesquineries et l'accomplissement purement égoïste, elle s'engage dans la voie d'une rédemption individuelle et collective. Elle réinvente la liberté dans l'instant de n'être que dans l'implication nécessaire d'une stratégie ancienne. Elle s'invente Rebekka.

- Conclusion

Le conflit entre le savoir conscient et le savoir refoulé fait la matière d'un tragique de l'Autre. *Rosmersholm* est donc la pièce de l'écriture, tout autant que la pièce écrite. Une tension constante s'opère entre le *deus* et le *machina*, puisque c'est bien la machine qui est responsable de la mise en branle de tous les rouages, mais une machine au creux de laquelle s'est inscrit un nouveau dieu, un nouveau diable. Dans la perspective de Steiner, la pièce maintiendrait jusqu'à son point ultime une perspective tragique : en effet, elle ne propose pas

---

<sup>47</sup> Les commentateurs sont bien généreux qui ne se posent jamais la question, quid ? du père en question. Si la jeune fille pouvait être abusée par les circonstances, il n'en allait pas de même pour ce fameux Dr West, dont la culpabilité, elle, ne fait l'objet d'aucun sacrifice.

<sup>48</sup> Éditions de Minuit, Paris, 1969.

<sup>49</sup> J.P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 23.

de remède temporel à la souffrance décrite, elle pose que la mort est la seule issue, à l'inverse de ce qu'affirme un autre pan du théâtre d'Ibsen, qui propose au contraire des solutions à des conflits d'apparence inextricable. Comme le soutient Jon Fosse, ici, « c'est de destruction pure et simple qu'il s'agit. D'une destruction libératrice, qui nous rend meilleurs et plus intelligents dans la mesure où elle nous arrache à l'état d'hébétéude où nous plonge le moralisme et la prétendue bonté, qui ne peuvent qu'aggraver le mal. »<sup>50</sup>

Le dramaturge inopiné qui ordonne la liberté et la nécessité, qui invente le réel et le surréal, qui impose les raisons objectives et susurre les motivations subjectives, ce dramaturge, l'Autre, n'est pas l'être littéraire, mais une littérature de l'être.

Sylvie Camet.

---

<sup>50</sup> Jon Fosse, trad. Terje Sinding, *Lexi-texte*, N°6, Théâtre de la Colline, 1996.

## Bibliographie

### Œuvres d'Ibsen

*Œuvres complètes*, Henrik Ibsen, traduites par P.-G. La Chesnais, Plon, Paris, 1930-1945. - 16 volumes. *Rosmersholm* se trouve dans le volume 13.

*Rosmersholm*, traduit du norvégien par Jean Bollery et Maurice Gravier, présentation de Maurice Gravier, Porte-Glaive, Paris, 1994.

### Ouvrages généraux

**Binswanger Ludwig**, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, De Boeck université, Bruxelles, 1996.

**Brand Georg**, *Henrik Ibsen, essais*, Éd. de l'Élan, Paris, 2001.

**Gravier Maurice**, *Ibsen : textes d'Ibsen, points de vue critiques, témoignages, chronologie, bibliographie*, Seghers, Paris, 1973.

*Le tragique dans les drames modernes d'Ibsen et de Strindberg*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1962.

**Ponnau, Gwenhaël** (éd.). *Fins de siècle. Terme - évolution - révolution? Actes du congrès national de la Société française de littérature générale et comparée. Toulouse, 22-24 septembre 1987*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1989.

**Reque A.Dikka**, *Trois auteurs dramatiques scandinaves Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française*, Slatkine reprints, Genève, 1976.

**Savinio Alberto**, *Vie de Henrik Ibsen*, traduit de l'italien par François Bouchard, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1999.

### Revue

**Ibsen** : Numéro spécial de Outre-Scène : revue du Théâtre National de Strasbourg, numéro 2, mars 2003.

**Ibsen** : Numéro spécial de la revue Europe no 840, avril 1999, sous la direction de Régis Boyer, Paris.

### Articles

**Borie, Jean** L'artiste comme médecin: Zola, Ibsen et le problème de la tragédie : Le Statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou / édités par Marc Fumaroli, Droz, Genève, 1982.

Zola et Ibsen : Les Cahiers naturalistes : - Villiers sur Morin, 1981.

Les démons familiaux : Ibsen et Zola : Magazine littéraire N° 422, Paris, 2003.

**Chevrel Yves**, Ibsen et la rénovation de la scène française à la fin du XIXe siècle : Résonances de la recherche Mélanges offerts à Sigbrit Swahn / édité par Kerstin Jonasson, Uppsala Univ. Library, Uppsala, 1999.

**Durbach Errol**, Ibsen, Rank, and Freud: Rosmersholm and the discourse of Viennese psychiatry : Scandinavian-Canadian studies N°10, Ottawa, 1997.