



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

1 | 2005

Comparatismes contemporains

Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave

Isabelle Durand-Benguigui



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/109>

DOI : 10.4000/trans.109

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Isabelle Durand-Benguigui, « Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave », *TRANS-* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/109> ; DOI : 10.4000/trans.109

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave

Isabelle Durand-Benguigui

- 1 En raison d'étiquetages parfois hésitants, les œuvres théâtrales d'Ibsen et de Strindberg stimulent la curiosité et les réflexions méthodologiques du comparatiste. Les auteurs des monographies françaises se sont souvent demandés s'ils devaient définir ces deux grands représentants du théâtre scandinave comme des réalistes ou des symbolistes. Il faut dire qu'à l'époque des dramaturges, André Antoine réserva un accueil chaleureux à Ibsen au Théâtre-Libre, haut lieu de la création naturaliste, alors même que Lugné Poe travaillait sur la scène de l'Atelier à la reconnaissance d'une production qu'il rattachait au symbolisme. Les textes semblent malgré tout peu s'accommoder de ce double étiquetage esthétique. On sait en effet que l'auteur norvégien n'appréciait guère les positions du naturalisme expérimental, et que, fasciné par les rouages du psychisme, il ne se contenta pas d'explications matérialistes et physiologiques sur le fonctionnement de l'individu en société. Maurice Gravier rappelle à ce propos qu'« Ibsen ne s'est sans doute guère soulié ni du naturalisme – il ne faisait pas grand cas de Zola – ni du symbolisme car il ne savait guère ce que c'était »¹. Qui pénètre dans cet univers y décèle pourtant bien deux tendances : le souci réaliste de dénoncer les abus d'une société corruptrice, puis après *Le Canard sauvage* (1884) la volonté de mettre en scène les conflits psychiques de l'individu bridé dans sa vocation. Faut-il pour autant opposer le théâtre dit « social », consacré à la condition de l'artiste et de la femme, aux drames « psychologiques » qu'on assimile volontiers à une intériorisation symboliste du tragique quotidien ? Ne peut-on, à l'échelle de l'œuvre entière, découvrir un fil conducteur qui garantirait à la fois l'unité et la spécificité des différents pans de la création ? De même, l'analyse française des œuvres de Strindberg a parfois pâti d'un antagonisme marqué entre la veine naturaliste des

premières œuvres, et « un second théâtre, ultérieur, beaucoup plus soucieux de nous faire descendre à l'intérieur de l'âme »². Mais si, contrairement à Ibsen, le dramaturge suédois se passionne jeune pour le modèle expérimental de Zola, et qu'il se tourne ensuite vers des formes à première vue symbolistes, l'ensemble de son œuvre résiste à un clivage esthétique trop tranché. La sensibilité hybride de l'artiste lui permet essentiellement de « jeter des ponts entre naturalisme et supranaturalisme »³. Les textes de la maturité nous mettent au défi de pouvoir démêler expérience vécue et mysticisme onirique dans un univers où les contraires s'attirent.

- 2 Que pourrait apporter une nouvelle lecture française et spécifiquement comparatiste aux grilles d'interprétation des études générales plus anciennes ? Là où les monographies francophones empruntent leurs étiquettes à des esthétiques familières, l'approche comparée se met prioritairement en quête d'une spécificité littéraire propre à l'aire culturelle scandinave. Un tel réexamen des œuvres n'apparaît légitime que si un réel esprit d'ouverture nous engage à réviser les fondements terminologiques d'une bibliographie attachée à ses repères français. En ne se bornant pas à un domaine exclusif – qu'il soit norvégien ou suédois –, la confrontation des textes élargit les frontières de chacun d'eux à une poétique théâtrale plus vaste, tissant des affinités et des ramifications profondes entre les écritures. Le comparatisme nous transporte alors dans un univers novateur et donc irréductible à une simple dichotomie entre réalisme et symbolisme. Au-delà de cette alternative, le spectateur découvre un théâtre que l'on qualifierait plus volontiers d'illusionniste⁴. La magie de l'écriture y multiplie les spectres et les apparitions, grâce à des jeux de miroir éminemment problématiques entre les êtres. Ibsen et Strindberg, avec leur « théâtre de confession » spéculaire, inventent un moyen de révéler l'intériorité cachée de l'individu, un espace psychique, inaccessible à la logique objective et à une spiritualisation trop abstraite. Chaque auteur s'efforce ainsi de raviver la vocation première du théâtre étymologiquement chargé de donner à voir. Il s'agit en l'occurrence de montrer une réalité insoupçonnable, la mécanique profonde du moi, à l'épreuve d'un tragique existentiel quotidien. Quoi de mieux pour questionner le rapport de l'homme à soi et au monde sans paralyser l'expression dans l'anecdote stérile ? Le climat dramatique qui imprègne les œuvres favorise un impressionnant parcours d'enquête. Mais comment l'investigation des consciences s'opère-t-elle dans ce théâtre si éloigné des modalités d'écriture conventionnelles ? L'étude du traitement audacieux auquel les auteurs soumettent leurs personnages éclairera le fonctionnement de ce qui s'apparente à une « dramaturgie du reflet », distincte des modèles littéraires préexistants.

Un dispositif spéculaire

- 3 En révisant quelques étiquettes infructueuses, l'analyse comparatiste met au jour un élément fondateur du théâtre scandinave contemporain : un illusionnisme doté d'un autre enjeu que l'action. Les événements observables sur scène ne constituent pas l'essentiel de cet univers complexe. Au moment où s'amorce le dialogue, la crise est déjà inéluctable, le drame enclenché et la catastrophe imminente. Le tragique naît donc moins de l'environnement social des personnages que de la tension des regards échangés entre eux. Même dans les drames dits « naturalistes » d'Ibsen et de Strindberg, le réalisme affiché par des références explicites à l'étouffoir de la bourgeoisie ne doit pas tromper. Si elles nous communiquent bien une image de la société norvégienne ou suédoise de la fin du XIX^e, des pièces comme *Maison de poupée* (1879) ou *Mademoiselle Julie* (1888) ne

fonctionnent pas exclusivement sur le mode réaliste de la reproduction mimétique. L'écriture obéit à un autre principe, un nouveau tragique dont la magie démultiplie les jeux de miroir entre locuteurs. Les œuvres se plaisent à confronter un personnage énigmatique et opaque à lui-même avec un être plus lucide, montrant l'autre en pleine lumière. L'interlocuteur détient un savoir sur autrui que celui-ci paraît en revanche totalement ignorer. La production plus tardive ne fera qu'intensifier cette tendance au dédoublement projectif et spéculaire. La trilogie du *Chemin de Damas*, œuvre monumentale (1898-1904) de Strindberg, repose sur la confrontation de deux catégories d'individus : le protagoniste-reflet représenté par l'Inconnu, incapable de prendre seul conscience de ce qu'il est, et les êtres-miroirs (la Dame, le Mendiant, le Confesseur...), partenaires privilégiés, garants de l'échange et des significations multiples mais changeantes que le moi reflété se voit confier sur lui-même par l'entremise initiatique de ses guides. Nul doute que le tragique puise son intensité dans leur interdépendance de plus en plus étroite. Rien ne vient distordre ni couper le lien mental et charnel qui relie l'individu instable à ses repères incarnés. Ibsen et Strindberg, conscients que tout personnage transporte en lui « un cadavre dans sa cargaison », inventent donc un miroir extérieur au sujet, un écran vivant, devant lequel l'être-reflet s'interroge et se livre sans retenue.

- 4 Pareille technique illusionniste a pour avantage de contourner l'écueil d'un réalisme psychologique étroit qui méconnaîtrait la complexité tortueuse de l'être. Les dramaturges ont une conscience trop aiguë du mystère inhérent à l'individu pour nous en restituer une image transparente et directe. Tout interlocuteur mis en scène devient un biais nécessaire pour évaluer les étapes d'une quête identitaire difficile. De fait, le protagoniste de *Rosmersholm* ne découvre sa propre vérité qu'en voyant évoluer Ulrik Brendel, caricature funeste de lui-même et préfiguration révélatrice d'un autre blessé de l'existence, le Mendiant qui, dans *Le Chemin de Damas* de Strindberg, aide lui aussi l'Inconnu à prendre conscience de ses manques. Le rapport spéculaire entre les êtres fait davantage que garantir la crédibilité des problématiques individuelles : il approfondit le tragique du moi en mettant en mouvement ses rouages intimes les plus douloureux. Aussi Brendel est-il là pour anticiper la pente fatale sur laquelle Jan Rosmer va lui-même se hasarder. Selon une logique fatale qui échapperait au réalisme rationnel, le premier devient le signe avant-coureur d'une destruction inéluctable pour le second. Tout se passe comme si le drame final se trouvait scellé d'avance par une présence extérieure, envahissante et en tout point opposée à l'inconsistance du personnage-reflet. L'Inconnu du *Chemin de Damas* est en effet incapable d'identifier les contours de sa subjectivité, et avoue même ne pas ressentir ni posséder d'existence propre : « Je ne sais si c'est un autre ou bien si c'est moi-même dont je sens la présence.⁵ » Devant la Dame à qui s'adresse ce constat dramatique, le protagoniste n'est qu'une image flottante sans cadre ni contenu à sauvegarder. C'est pourquoi les êtres-miroirs surgissent principalement quand le héros égaré a besoin de circonscrire son espace vital et intime. L'Inconnu de Strindberg n'existe pas davantage sans le Mendiant que le Rosmer d'Ibsen ne semble pouvoir subsister en l'absence de son double maudit, Ulrik Brendel, qui à lui seul concentre allégoriquement les virtualités les plus tragiques de son destin. À l'opposé d'une esthétique exclusivement réaliste, l'illusionnisme spéculaire de Strindberg convertit l'être en une présence quasi fantomatique, à peine ébauchée, et toujours en devenir sous un regard étranger, s'arrogeant le droit infernal ou salvateur de la redéfinir.

- 5 Une tension très conflictuelle envahit aussitôt cet univers où l'individu fragile se laisse façonner par un discours extérieur. Pas d'autoanalyse donc, mais un diagnostic émanant de l'interlocuteur tout-puissant. Selon un même principe, la construction du *Canard sauvage* favorise ce type de relation qui graduellement dramatise l'enjeu de la vérité, c'est-à-dire, la découverte d'une identité insaisissable autrement que par le biais d'un adjuvant. C'est ainsi que Gregers s'érige en censeur exclusif des agissements de Werle, son père : « Quand j'examine ta conduite, il me semble contempler un champ de bataille jonché de destins brisés.⁶ » Le champ lexical de la vue (« j'examine », « contempler ») – sorte de métatexte transparent sur la fonction du personnage – détermine la répartition des rôles, avec d'un côté l'observateur et de l'autre l'observé, objet d'un portrait psychique qui le résume et le caractérise tout entier. À l'évidence, le moi-reflet n'a pas d'autre choix que de se laisser modeler par ce qui se dit de lui. On est aux antipodes de la psychologie moderne quand l'être miroir, Gregers, en vient à prophétiser une renaissance possible à son ami Hjalmar Ekdal : « Maintenant, il me semble que tu es sur un terrain solide où tu peux bâtir, – et tout recommencer.⁷ » L'espoir d'un salut prend paradoxalement forme dans une parole autoritaire de prédiction. De quoi nous faire entendre que le récepteur du message n'a pas d'intériorité autonome et que, par conséquent, aucun jugement réaliste sur soi ne peut être dégagé du verdict de l'observateur. Il en résulte un climat évidemment pesant, source d'un tragique intense. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le motif du miroir est à ce point présent dans les didascalies mises en exergue dans l'acte I et II de *La Sonate des spectres*. Les occurrences de cette métonymie conduisent à la révélation brutale que le vieux assume dans les termes suivants : « Ma mission dans cette demeure ? Arracher les mauvaises herbes, dévoiler les crimes, apurer les comptes.⁸ » La dramaturgie du reflet favorise sans ambiguïté un tragique du dévoilement. Comme le précise encore le personnage-miroir, il convient de décrypter des effets de vérité, abusifs et erronés : « des situations où il faut révéler les secrets les plus enfouis, arracher le masque de l'escroc et dévoiler le bandit.⁹ » Les schémas psychologiques conventionnels disparaissent alors au profit d'un langage nouveau, chargé d'indices d'où le dispositif spéculaire fait peu à peu jaillir la réalité dissimulée.
- 6 L'intérêt de cette démarche est qu'elle capte le tragique quotidien, loin du sublime et de l'héroïque, dans sa banalité la plus odieuse et la plus crue. Si le lien entre protagoniste-reflet et son miroir incarné atteint une telle intensité dramatique, c'est qu'il touche bien sûr au noyau dur de l'être, par-delà les événements. Maeterlinck, dramaturge symboliste belge, l'a lui-même perçu dans l'œuvre d'Ibsen où il décèle « la gravité et le tragique secret de la vie ordinaire et immobile »¹⁰. Sa lecture de *Solness Le Constructeur* le conforte dans l'hypothèse qu'« il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures »¹¹. Il y vérifie sa conviction de devoir peindre « l'homme intérieur » afin de toucher à « une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l'âme invisible qui soutient le poème »¹². Si Maeterlinck admire en Ibsen sa volonté croissante d'intérioriser le drame, c'est bien sûr que le texte norvégien évite l'écueil d'un psychologisme schématique. Rien de lisse ni de transparent dans cette dramaturgie scandinave qui use d'un biais extérieur à la subjectivité, un miroir tendu au moi par le truchement d'un autre. Idée habile que ce détour par l'interlocuteur pour capter les zones d'ombre d'un moi insaisissable et spectral. On devine l'attrait qu'a pu constituer la magie d'Ibsen pour Maeterlinck, sensible au ressort émotionnel d'une écriture capable de « faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le

fait seul de vivre »¹³. Mais tandis qu'avec Maeterlinck, « le tragique quotidien »¹⁴ se fait volontiers ontologique, les créations scandinaves se chargent d'une problématique identitaire obsédante, liée à la difficulté d'exister. L'illusionnisme ne menace-t-il pas alors de se réduire à une forme d'aliénation spéculaire ? Que signifie l'insoutenable perversité de ce dispositif fondé sur l'interdépendance des êtres ? Ibsen et Strindberg savent que le tragique ne réside pas dans la violence factuelle des événements, mais qu'il est l'apanage des passions, autrement dit, d'une intériorité explosive que ce théâtre – pour les besoins de son investigation intime de l'humain – associe à la dynamique funeste du reflet.

Du moi réfléchi au moi anéanti : la perversion du reflet

- 7 De la même façon qu'elle renonce à un psychologisme linéaire, l'ensemble de cette dramaturgie échappe à l'anecdote sociale par sa représentation extrême et cathartique des conflits. L'outrance de l'écriture transporte les tensions spéculaires entre personnages dans une dimension radicalement distincte du réel ordinaire. Pour redoubler d'intensité, les dialogues combinent indifféremment confiance et *agôn*. Se met alors en place un illusionnisme pervers, permettant à Ibsen comme à Strindberg de stigmatiser des relations malsaines entre les personnages trop fusionnels. Dans l'œuvre norvégienne, il est fréquent d'observer ces cas extrêmes où la relation exclusive, asilaire et nocive entre deux âmes conduit à une dépendance morbide puis à une perte totale d'individualité. On finit par ne plus pouvoir distinguer au sein du personnel dramatique de *Rosmersholm* qui de Rosmer ou de Rebekka est supposé assumer les rôles du reflet ou du miroir. L'aliénation est telle que les frontières entre leur subjectivité s'estompent et se brouillent. À l'issue de la pièce, tous deux apparaissent mutuellement « contaminés » au point de ne plus former qu'une entité unique, indissociable et prête au sacrifice ultime. La logique spéculaire veut que l'écriture instaure d'abord une tension entre deux êtres complémentaires et distincts, puis qu'elle en gomme les contours à dessein pour ensuite projeter leur relation de symbiose dans le paysage lui-même. En effet, faute d'être durablement incarnée par un être lucide, la figure du miroir se convertit en une donnée spatiale, le motif de l'eau ou plus exactement du bief où Beate, première épouse de Rosmer, s'est mystérieusement noyée. Le monde aquatique reflète simultanément cette première mort et le risque d'y succomber à deux. Un même contact dissolvant avec autrui inspire à l'héroïne de *Maison de poupée* le désir d'échapper à l'emprise tyrannique qu'exerce sur elle un époux aussi infantilisant que la société bourgeoise de l'époque. La déclaration d'Helmer à Nora est à cet égard très alarmante : « repose-toi sur moi ; je te conseillerai, je te guiderai. Je ne serais pas un homme si ton manque total de sens pratique ne te rendait doublement attirante à mes yeux.¹⁵ » Terrible définition que la jeune femme condamne en réaffirmant son droit à l'autonomie : « Je dois être seule pour voir clair en moi et dans tout ce qui m'entoure. C'est pour cela que je ne peux rester avec toi.¹⁶ » Que les pièces conduisent à la fusion fatale (*Rosmersholm*) ou à la séparation salvatrice (*Maison de poupée*), leur univers commun expose le personnage au danger d'être brutalement anéanti.
- 8 Il n'est alors plus question d'échange dans ce « théâtre intime » – comme dit Strindberg – mais d'anéantissement pervers. C'est sans doute une des caractéristiques les plus dérangelantes de l'écriture illusionniste qu'elle en vienne à transformer le langage en une véritable machine de mort. Plus radicalement encore que l'univers d'Ibsen, le monde de Strindberg est sans cesse obscurci par l'interdépendance destructrice des êtres en

présence. Le ressort majeur du tragique est leur communauté de destin qui tend à une vampirisation réciproque, et à ce que deux essais de Strindberg nomment « le meurtre psychique » et « le combat des cerveaux ». L'auteur suédois craignait de sombrer dans la folie et surveillait avec angoisse ses propres comportements mentaux, de la même façon que l'œuvre examine chez les personnages toute forme de déséquilibre symptomatique. Le problème des relations interpersonnelles que figure la dramaturgie du reflet donne lieu à la mise en scène d'une véritable guerre des sexes. Le combat conjugal entre hommes et femmes atteint son paroxysme dans *La Danse de mort*. Le couple d'Alice et du Capitaine y forme une entité fusionnelle maudite, diabolisée dès le titre par la métaphore inquiétante de la danse macabre. Ici, le tragique de la perversion qui structure l'ensemble des dialogues s'enracine dans l'évocation d'une alliance totale et morbide. Pas étonnant donc qu'Alice brandisse le spectre d'une malédiction mutuelle : « Nous sommes enchaînés l'un à l'autre, impossible de nous détacher [...]. Maintenant, seule la mort pourra rompre ce lien ; nous le savons, c'est pourquoi nous l'attendons comme une délivrance.¹⁷ » Comme chez Ibsen, mais avec une violence accrue, il n'est plus possible de dissocier miroir et reflet, sujet et objet. La vampirisation réciproque des personnages n'autorise aucune distribution équitable et claire des rôles. D'abord miroir, Alice, interrogée par son ancien amant (« Qui est cet homme ? »), énonce un diagnostic négateur à l'encontre du Capitaine (« Un démon, pas un homme »¹⁸), puis se confond avec le reflet haï qu'elle renvoie de celui-ci avant que Kurt lui-même ne la confronte à ce qu'il pense être sa véritable image : « Alice serais-tu un démon, toi aussi ? [...] tu es un démon !¹⁹ »

- 9 À ce stade, la représentation des rapports humains s'appuie sur d'autres ressorts que celui d'un ordre social rationnel, objectivement repérable. L'illusionnisme introduit un climat ravageur dans les pièces de Strindberg où prédominent les entreprises de vampirisation. Dans *Mademoiselle Julie*, la protagoniste mêle jusqu'au délire le plus provoquant érotisme et fantasme anthropophage : « Je crois que je pourrais boire dans ton crâne ; je serais heureuse de tremper mes pieds dans ta poitrine, je mangerais ton cœur rôti tout entier.²⁰ » L'Inconnu du *Chemin de Damas* vit la terreur de ce cannibalisme passionnel sans remède. La relation en miroir s'accompagne d'une effraction intime d'une extrême brutalité : « Qui lit dans mes secrètes pensées ? Qui fouille jusqu'au plus profond de mon âme ? Qui donc me persécute ? Pourquoi me persécutes-tu ?²¹ » Les fluctuations pronominales du discours (« qui », « on », « tu ») traduisent l'indétermination des êtres condamnés à se détruire. Dans cette pièce, la vampirisation revêt également une forme spatialisée, avec l'occupation annoncée de l'espace intime de l'autre. C'est ainsi que la figure diabolique du Médecin prétend traquer le couple de ses victimes : « Vous m'aurez à l'intérieur de votre logis, je serai assis à votre table ; je serai couché dans votre lit ; je serai dans votre sang, dans vos poumons, dans votre cerveau ; je serai partout, et vous ne pourrez rien contre moi.²² » Le tragique se nourrit d'un rêve pervers de toute-puissance où intériorité et extériorité ne semblent plus dissociables. Une pièce comme *Père* témoigne bien de cette intrusion pathologique en apparentant la relation spéculaire entre Laura et le Capitaine à une lutte armée. Énoncé dans l'affrontement, le discours de l'épouse devient une déclaration de guerre : « Je veux le pouvoir, oui, car enfin de quoi s'agit-il dans cette lutte à mort, sinon précisément de pouvoir.²³ » La métaphore militaire du combat confirme tragiquement la dévoration psychique d'un être par un autre : « Dévorer ou être dévoré, voilà la question.²⁴ » La célèbre interrogation ontologique qui hantait la conscience d'Hamlet (« être ou ne pas être ») dans l'univers baroque de Shakespeare cède ici la place à un questionnement stratégique morbide.

- 10 Ce dispositif pervers n'attendrait pas bien sûr son plus haut degré tragique s'il ne trahissait pas dans les deux dramaturgies l'évidence d'un manque. Le drame du protagoniste-reflet est qu'il attend de l'autre sa vérité, mais qu'il finit par oublier l'humain en lui et en autrui au terme de son parcours. Dans *Rosmersholm*, le protagoniste tend au savoir, puis conclut impuissant à l'ignorance de soi et de l'interlocuteur : « Je ne crois plus en moi-même, en rien. Je ne crois ni en moi, ni en toi.²⁵ » Le personnage-miroir, la figure allégorique de Brendel, accentue ce désenchantement et le dramatise même par sa dimension grotesque : « Je ne suis plus qu'un roi détrôné, assis sur le tas de cendres de ce qui fut mon palais.²⁶ » Miroir et reflet témoignent du néant et du retour à une solitude indépassable. De même, tout le trajet géographique et spirituel que réalise le protagoniste du *Chemin de Damas* est déterminé par la nostalgie d'une quête impossible à satisfaire. Le désir mystique d'une conversion au bien devient obsédant pour un personnage accablé des fautes morales les plus graves. À chaque « station » de son « chemin de croix », ce double parodique du Christ pense assurer son salut au contact de rédempteurs ou de tentateurs sans cesse multipliés. La prolifération de miroirs bénéfiques (le Mendiant, la Dame, le Confesseur) ou néfastes (le Médecin, l'Aubergiste, le Tentateur) relance la quête mais laisse aussi pressentir une impasse. Les êtres maléfiques font du cheminement du pénitent une errance sans fin, proche du cauchemar. Aucun des dialogues mis en scène n'apporte en effet la compensation voulue. Partagés entre rédempteurs et démons, les êtres-miroirs ne font que ranimer la conscience d'un manque ontologique irrémédiable. Le sujet, sans appui, échoue à ancrer son identité dans un cadre signifiant. C'est que le texte lui-même associe son image fragile à un processus de projection et de dédoublement toujours déceptif. Loin d'un simple réalisme social ou psychologique, la production de Strindberg ou d'Ibsen vaporise peu à peu le moi inconnaissable, et en disperse tous les éclats épars. L'illusionnisme théâtral ne saurait par conséquent s'en tenir à la peinture de la perversion. L'approche comparatiste ne devient féconde que si nos regards croisés sur les textes décèlent aussi dans l'écriture une surréalité représentative de la dramaturgie moderne.

Le prisme du personnage-reflet

- 11 Paradoxalement, la crise mise en scène ne conduit pas les œuvres dans l'impasse. Au contraire, ce théâtre assume la déconstruction du sujet en proposant de lui une image nouvelle, multiple, équivoque, et donc plus apte à traduire ses contradictions irréductibles. La peinture d'un individu prismatique et miroitant autorise une meilleure investigation de l'être. De fait, la violence des regards et des répliques dévoile un espace propice au tragique intime, celui de l'intériorité du moi, soumis à des pressions ravageuses qui en divisent complètement l'unité. Et c'est là que s'impose l'extrême modernité de ce théâtre : l'écriture nous fait assister à la dissolution d'êtres sous influence, avec l'ambition de mieux saisir leurs conflits et d'en composer peut-être un portrait plus cohérent. On comprend dès lors pourquoi cette dramaturgie donne une actualité si nouvelle à la notion de destin. Elle s'applique à illustrer dans le heurt des consciences une fatalité cachée, un mal surnois afin de rendre la crise perceptible. Dans *Le Chemin de Damas*, l'Inconnu n'adopte d'ailleurs pas d'autre posture que celle d'un enquêteur en mal de réponses qui le fassent pleinement exister. Hypothèses et mythe personnel (roman familial de l'enfant dérobé) l'orientent intuitivement vers une vérité insoupçonnée : « Ou bien encore il y a dans ma vie un autre secret que je ne connais pas.

Savez-vous qu'on dit dans ma famille que j'ai été changé au berceau ?²⁷» La rencontre de la Dame et de l'Inconnu donne corps à un malaise diffus et permet ainsi d'articuler l'indicible. Témoigner de l'inavouable, c'est-à-dire du conflit intime entre déterminisme subi et aspiration à la vérité, tel est l'enjeu du théâtre illusionniste, fondé sur un tragique d'enquête. Rien de surprenant donc à ce que le personnage-reflet et le fatum qui l'entrave n'y soient pas retranscrits de manière monolithique et immédiatement lisible. Comme leurs structures ont été rendues opaques par une société inconsciemment criminelle, les dramaturges n'ont pas d'autre choix que d'adopter un mode d'expression oblique, un détour forcé par le regard de l'autre, un point de vue certes altéré et altérant, mais dont l'acuité concentre au cœur du sujet les antagonismes et les contradictions du monde au quotidien.

- 12 Aussi l'écriture ouvre-t-elle une brèche dans la représentation de la subjectivité afin de sonder les méandres de la conscience temporelle qui s'y reflète. La réalité du moi tragique ne devient perceptible que dans la mesure où les dramaturges construisent peu à peu un théâtre des profondeurs, apte à nous révéler un abîme en surface, celui du temps vécu par le sujet. Ibsen et Strindberg jouent de cet effet de creusement pour que le public puisse à tout instant réviser ses propres jugements sur la destinée des personnages. L'image qu'on se fait d'eux demeure toujours inachevée, grâce notamment à de fréquentes et subtiles analepses. Dans *Le Canard sauvage*, l'analyse rétrospective de Werle fait ressurgir le passé de Gregers, les déterminismes de son existence et le spectre de l'hérédité maternelle. Le réveil d'une mémoire enfouie déploie l'être-reflet dans toutes ses dimensions temporelles : « Elle (ta conscience) ne guérira jamais. Depuis l'enfance, tu as la conscience malade. C'était l'héritage de ta mère, Gregers ; le seul héritage qu'elle t'ait laissé.²⁸ » Le prisme du moi gagne en efficacité à proportion qu'il concentre des souvenirs (le passé), une souffrance actuelle (le présent) et des anticipations positives ou négatives (le futur). Une telle mise en perspective laisse entrevoir des aspects méconnus du personnage reflété. À géométrie variable, celui-ci apparaît simultanément diminué sous le poids d'une douleur qui l'écrase, et grandi par la conscience d'un passé que le dialogue permet d'approfondir pour l'avenir. C'est pourquoi les personnages, quand Ibsen et Strindberg se mêlent d'explorer les rouages de leur conscience, ont un même désir mais aussi une même peur de retraverser le passé. La structure prismatique de chaque être met en lumière une temporalité que les dramaturges veulent aussi éclairante que douloureuse.
- 13 Il est vrai que le prisme de l'écriture mêle une angoisse intense à ses multiples représentations de la destinée. Avec des pièces comme *Maison de poupée* (Ibsen) ou *La Danse de mort* (Strindberg), la mesure du temps écoulé impose à l'esprit un questionnement inquiet : comment un homme et une femme peuvent-ils avoir partagé autant d'années de vie pour se tromper aussi radicalement sur l'identité de l'autre ? Les textes partagent l'ambition d'évaluer les effets de la servilité conjugale à l'aune d'un destin commun. Par ses interrogations, le théâtre scandinave affirme la volonté de ne pas s'en tenir à une anecdote interpersonnelle. Il ne s'agit pas de mettre en scène une chronique familiale qui orienterait la relation spéculaire des personnages déchirés vers un message démonstratif édifiant. Le but est bien davantage d'illustrer le mode d'existence et les dysfonctionnements de deux individus soumis à un destin opaque. Dans *La Danse de mort*, le tragique conjugue alors temporalité et fantasme sur les spectres du passé. Le conflit entre époux se double d'un bilan existentiel où apparaît le sort de l'individu émotionnellement aliéné : « Il y a des cadavres sous le plancher, et l'air est si imprégné de haine qu'on a du mal à respirer.²⁹ » Les motifs conjugués du cadavre et de

l'asphyxie révèlent la difficulté de vivre et d'assumer un destin d'emprunt sous l'emprise d'une affectivité subie. Une réflexion ontologique sur les forces inconscientes qui hantent le psychisme s'insinue dans tous les registres du tragique quotidien. Même une pièce d'inspiration politique comme *Un ennemi du peuple* (Ibsen) enclenche une autre action, strictement existentielle, empêchant l'œuvre de céder à la tentation du drame communautaire et politique. En confrontant l'être-reflet à ses miroirs grossissants, le dialogue illusionniste opère un glissement efficace du social vers la sphère privée, le noyau ontologique, où se forge la réalité la plus authentiquement humaine. Plus qu'une anecdote (la contamination des eaux d'une ville insalubre), le public retient la force d'une parole concentrant tout le tragique d'une condition. Cette redistribution thématique, amorcée dès l'acte II, montre quel rôle de premier plan le malaise existentiel du personnage joue dans l'agencement d'une telle dramaturgie.

- 14 On a beaucoup écrit sur les affinités de ces drames exploratoires qui interrogent le passé de plusieurs êtres en crise avec les fondements et les pratiques de la psychanalyse freudienne. Mais si l'écriture met bien ici les personnages et le public sur le chemin de vérités psychologiques, il convient aussi de percevoir ce qui dans son fonctionnement même soustrait le théâtre d'Ibsen à une lecture systématique de symptômes ou de comportements mentaux répertoriés. Comme le souligne Maurice Gravier avec justesse : « C'est mal interpréter *Les Revenants* que d'y voir une étude clinique sur les maladies que l'on appelait honteuses. C'est mal comprendre Ibsen que de le classer parmi les positivistes et les scientistes à genoux devant les dernières découvertes de la physiologie et qui transformaient les hypothèses darwiniennes en article de foi.³⁰ » Les œuvres, à l'évidence, n'ont pas vocation à fournir des grilles d'interprétation, et s'emploient bien davantage à suggérer à l'aide d'un jeu de miroirs complexe la tension entre la surface et la profondeur d'un être. Privé de certitudes, l'univers théâtral se présente comme le lieu du manque, du doute, de la faille et du remède introuvable. Ibsen contourne ainsi le dangereux écueil auquel pouvait l'exposer la peinture de conflits intimes. Ses stratégies allusives lui évitent de tomber dans le systématisme froid d'une lecture déterministe et sans nuance. Une pièce comme *Les Revenants* (Ibsen) ne nomme pas la maladie incriminée, mais suggère l'action de la syphilis au moyen d'un motif saisissant, celui des spectres, témoins d'un secret dissimulé qui hante le corps et la conscience au point de les détruire. Ce monde fantomatique manifeste un état de crise sans le réduire à une étiquette pathologique. Plus qu'un symptôme de névrose, c'est un imaginaire très dense que met en scène le discours de Madame Alving : « si je suis aussi craintive et peureuse, c'est qu'il y a en moi tout un monde de revenants dont je n'arrive pas à me défaire.³¹ » Ces apparitions spectrales conduisent à un discours plus proche de la vision illusionniste que de l'expérience clinique.
- 15 Passionné par les recherches de Charcot et de l'École de la Salpêtrière, Strindberg lui-même ne s'en tient pas qu'au domaine de la logique scientifique, et s'écarte comme Ibsen de la rationalité objective. Avec les personnages-reflets, l'écriture témoigne des forces entravant l'homme, mais ne se concentre pas sur les causes médicales qui enrayent la mécanique des consciences. L'auteur explore bien davantage la part immaîtrisable de l'humain dont il s'applique à rendre compte par des dialogues volontiers chaotiques, discontinus et sinueux. L'œuvre prismatique combine son besoin de contrôle avec un goût certain de l'imprévisible, si bien que l'ordre superficiel de l'être cache toujours des débordements profonds. L'efficacité de l'illusionnisme scandinave provient de cette esthétique antinomique, fondée sur des désordres intimes dont le personnage est à la fois

le résonateur et l'ordonnateur. Ibsen et Strindberg s'en prennent ainsi aux déterminismes qui menacent d'associer le moi à une simple figure sociale, dupe de son environnement et de soi-même. Leurs œuvres font le pari qu'en bâtissant le drame non sur des événements mais sur un (dys)fonctionnement psychique, la représentation peut atteindre le point limite où, dans un climat de crise, une nouvelle priorité s'impose à l'individu : celle de peindre l'âme humaine autrement qu'avec des schémas rationnels et mécanistes. Si ce théâtre multiplie les coups de sonde dans les profondeurs du sujet, c'est assurément pour appréhender l'insaisissable et l'indéterminé, la part enfouie qui fonde l'humain et l'empêche de n'être qu'« un mort vivant »³². Rendre compte du prisme que constitue le personnage-reflet répond bien à la nécessité de ranimer un espace psychique menacé de mort par l'hypocrisie du monde.

Du personnage-reflet à l'archétype

- 16 Le travail comparatiste, quand il porte sur des univers aussi denses et puissamment imagés, inclut en outre le repérage de symboles, de figures et d'archétypes dont la récurrence même est le signe d'un théâtre psychique, structuré et créatif. L'investigation d'une conscience fragile oblige les dramaturges à travailler le langage en filant les métaphores d'un destin propre à chaque personnage. Cette exigence formelle n'enferme pas pour autant l'écriture illusionniste dans un discours symbolique abstrait. Sous les images affleure toujours une souffrance existentielle concrète, faisant du personnage-reflet à la fois un archétype et un être bien vivant. Dans *Un ennemi du peuple*, le dialogue mis en œuvre par Ibsen s'organise en un réseau de métaphores où la réalité tangible d'une société bourgeoise corrompue témoigne du délitement de valeurs abstraites, personnelles et collectives. L'isotopie du marécage illustre ainsi en même temps l'obsession de la dégradation physique et de la souillure morale. Des termes comme « pollution »³³, « impuretés », « marécages »³⁴, « puits de pestilence »³⁵ entraînent sans ambiguïté le lecteur sur le double terrain de la vie sociale et de l'éthique. Maurice Gravier se montre lui-même sensible à cette ambivalence : « En tout cas, chez Ibsen, le symbole ne se cantonne pas dans la sphère des images mentales, il affecte parfois nos sens et en particulier notre vue.³⁶ » La métaphore n'a donc rien d'une abstraction ni d'un ornement stylistique gratuit. Elle constitue à la fois un mode d'accès à un cadre de vie et à une conscience fragilisée. L'exploration du psychisme individuel passe par cette double représentation. C'est pourquoi *La Sonate des spectres* de Strindberg introduit le motif de la corruption avec une puissance accrue : « Quand on se tait trop longtemps, il se forme en nous une nappe d'eau croupissante. C'est exactement ce qui se passe dans cette maison. Il y a dans cette maison quelque chose de pourri.³⁷ » Sous le particulier que représente la demeure familiale (« cette maison »), le général (la condition humaine) s'impose en transparence. La vue de la maison devient en quelque sorte vision à mesure que les métaphores essaient et transforment en archétype le destin mensonger d'une famille. Le spectateur se retrouve face à un concentré mythifié de ce qui relie en profondeur les représentants d'une maisonnée maudite. L'écriture remplit ainsi la double fonction qu'Ibsen et Strindberg assignent à leur œuvre en voulant retracer le mouvement intérieur des consciences aux prises avec la société corruptrice. Des métaphores obsédantes allégorisent dans bien des textes la peinture d'un destin sous influence. Le feu dévastateur, le marécage empoisonné, la guerre, le naufrage, la tempête sont autant

d'images inlassablement déclinées par les deux dramaturges scandinaves. Toutes visent à la même transposition archétypale de l'univers intime des personnages-reflets.

- 17 Si la traversée de l'espace psychique en sursis s'annonce aussi chaotique que les êtres en présence, on est cependant saisi de constater avec quelle logique le kaléidoscope des représentations s'articule efficacement dans les dialogues. C'est ici le propre de l'illusionnisme que de distribuer un ensemble d'images disparates entre deux pôles *a priori* inconciliables : le bénéfique et le néfaste. Le personnage de Rosmer participe de cet antagonisme manichéen opposant l'ombre à la lumière : « Oh ! Comme je serais heureux si je pouvais apporter un peu de lumière dans cet abîme de laideur.³⁸ » L'affirmation hypothétique du moi (« comme je serais heureux ») s'inscrit au cœur d'une logique binaire, partagée entre clarté et ténèbres. En mêlant ainsi deux phénomènes contraires (luminosité/obscurité, beauté/laideur), l'imaginaire archétypal d'Ibsen s'attache à des antithèses tranchées pour asseoir son univers. On le vérifie dans le discours de Rebekka où une même polarité met en concurrence une existence rayonnante avec un destin ténébreux : « Il fallait que tu saches, Rosmer, 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.³⁹ » Cette alternative existentielle (liberté solaire/étiollement nocturne) trouve un prolongement dans l'univers de Strindberg où surgissent d'autres métaphores antinomiques et frappantes. Les motifs du gouffre, expiatoire mais destructeur, et de la remontée, éprouvante mais salutaire, introduisent une inquiétante tension dans la symbolique du *Chemin de Damas*⁴⁰. Pendant que l'esthétique ambivalente d'Ibsen combine clarté et ténèbres, la dramaturgie de Strindberg exploite les ressources métaphoriques d'une opposition spectaculaire entre surface et profondeur. La force de leur théâtre est qu'il explore un espace psychique tortueux à partir de simples figures de style pour peindre une individualité en crise.
- 18 Ce tragique imagé ne s'épuise pas néanmoins dans des alliances de métaphores contrastées. L'écriture illusionniste se nourrit aussi de réminiscences légendaires ou bibliques, de tout un intertexte propre à inscrire un fonds de culture universel dans la vision de l'individu. Le monde de l'eau, omniprésent dans *Rosmersholm*, métamorphose les personnages et leur donne une dimension légendaire qui, à l'évidence, transcende leur destin individuel. Devant l'être-miroir qu'est Ulrik Brendel, Rebekka devient la « belle enchantresse »⁴¹, la « ravissante sirène »⁴², termes féériques que la protagoniste reprend en écho à son propre compte, avec le motif de la « nixe » : « Mais moi, – moi, désormais, je ne serais plus qu'une nixe s'accrochant à ton navire, l'empêchant d'avancer. Il faut me rejeter à la mer.⁴³ » Rebekka et Rosmer ne forment plus dans leur imaginaire et aux yeux du spectateur qu'un couple légendaire d'ondins (l'elfe et la nixe) condamnés à l'issue du drame à sombrer dans le monde abyssal d'un torrent obscur⁴⁴, figurant le tumulte du destin. Pareille symbolique se trouve anticipée tout au long de la pièce par une féerie aux attributs mythiques fortement connotés, comme le châle blanc tissé par Rebekka, parque moderne qui resserre les fils du destin avant de les trancher, et les chevaux blancs dont la course effrénée renoue avec le fantasme populaire du galop de la mort. Le texte allégorise ainsi l'espace psychique des personnages en donnant forme à une souffrance intime, inexprimable autrement. Face à un monde qui la réduit au silence, la douleur des êtres se réfugie dans un imaginaire symbolique où les blessures de l'âme deviennent enfin visibles.
- 19 C'est tout l'intérêt qu'en retire aussi Strindberg quand celui-ci entreprend à sa manière de se réapproprier nos repères culturels, et qu'il les fonde en un ensemble représentatif

des troubles cachés de l'individu. L'œuvre illusionniste s'articule autour d'une mosaïque d'images souvent bibliques qui se réfléchissent et se rejoignent, se répondent et se complètent d'une pièce à l'autre. Derrière les multiples avatars du diable que le *topos* baroque de la « danse de mort » ravive dans une pièce éponyme, se profile l'obsession du démoniaque, avec dans *Le Chemin de Damas* les motifs conjugués de l'elfe, voleur d'enfants⁴⁵, des trolls, du loup-garou⁴⁶, des vampires et autres créatures infernales. La succession de tant de figures inquiétantes subordonne une thématique individuelle (destinée à éclairer un contenu mental) à une composante mythificatrice, transposant des hantises universelles. Ce double effort de figuration transparaît nettement dans l'équivalence que la plainte de l'Inconnu établit entre un « je » subjectif et la désignation générique de l'homme : « Je souffre comme si j'étais – à moi seul – tout le genre humain.⁴⁷ » Une telle représentativité gagne encore en profondeur quand elle s'enrichit de références mythologiques explicites : Orphée et Eurydice, doublon de l'Inconnu et de la Dame⁴⁸; Omphale et Hercule, masques identitaires funestes de Laura et du Capitaine dans *Père*. La dramaturgie illusionniste instaure des correspondances entre mythologie traditionnelle et tragique quotidien dont le travail comparatiste se doit de rendre compte. Dans ce théâtre, un subtil jeu d'échos ne cesse de nous ramener aux structures de l'espace psychique mutilé.

- 20 On ne saurait néanmoins réduire le montage des métaphores, des allégories et des archétypes à une image fixe du moi. L'originalité du personnage-reflet est qu'une fois imagée, son intériorité ne s'immobilise pas dans les représentations fuyantes qu'Ibsen et Strindberg nous en livrent. La liberté de l'individu réside dans sa résistance à tout ce qui pourrait l'assimiler d'autorité à une catégorie déterminée. Sonder l'espace psychique d'un être aussi fictionnel qu'une créature de théâtre revient pour les dramaturges à en faire sans cesse reculer les frontières derrière une multitude de masques et d'interlocuteurs changeants. Il ne peut s'agir ici de capter durablement les reflets d'une subjectivité. Tous les êtres-miroirs qui s'y risquent échouent d'ailleurs dans ce projet réducteur. La démarche des auteurs n'associe pas le tragique à une certitude ni à une connaissance. La modernité de l'écriture tient bien davantage à une posture d'investigation, c'est-à-dire au mode interrogatif de l'enquête mise en œuvre. Au lieu de prêter une substance stable et théorique à une individualité flottante, les textes préfèrent en exposer les turbulences pour mieux saisir sa dynamique et en proposer une approche inédite. Le dispositif spéculaire met surtout en évidence les tâtonnements de la pensée individuelle, si bien qu'on peut attribuer à ce théâtre une des caractéristiques que Marcel Postic relève chez Maeterlinck : « qu'il(s) crée(nt) peu à peu un climat de mystère, propre à susciter l'interrogation.⁴⁹ » En effet, les questions soulevées ne sont accompagnées d'aucune réponse ferme comme si la nature profonde du moi moderne était de se préserver par son opacité même, et d'y puiser une forme de légitimité dont témoignent les nombreuses métaphores des dialogues.
- 21 Force est de constater que ce théâtre dérangeant ouvre un gouffre qu'il ne recouvre pas. Les identités sapées de l'intérieur comme de l'extérieur creusent des abîmes sans comblement possible ni même souhaité par les auteurs. En ce sens, l'illusionnisme d'Ibsen et de Strindberg se distingue de la démarche qu'Alberte Spinette prête au créateur belge : « Cependant Maeterlinck ne va pas au bout de sa découverte : de même qu'il a renoncé à creuser son pressentiment des failles du sujet, il s'empresse de recouvrir sous l'effusion lyrique la béance de l'irrationnel un instant entrevu.⁵⁰ » Dans un semblable univers, les intuitions métaphysiques et le souci de la forme viendraient en partie compenser

l'angoisse du vide et consolider le noyau spirituel du sujet. Si Ibsen et Strindberg définissent comme Maeterlinck un innommable difficilement accessible, ils le situent au centre du moi et non dans un au-delà de l'existence. Tous deux refusent de l'orner par crainte de le réifier, autant qu'ils évitent de trop le spiritualiser pour ne pas l'extraire du contexte social qui rend son identité encore lisible. Les métaphores, chez eux, n'apparentent donc en rien le langage théâtral à un lyrisme esthétisant. La béance perçue est exhibée brutalement. On peut y voir la volonté affichée de ne pas se couper d'une souffrance sur laquelle les dramaturges scandinaves posent un regard d'artiste lucide et révolté par la violence du monde. C'est là une marque de fabrique qui suffit à nuancer les étiquettes esthétiques (réalisme/symbolisme) souvent apposées sur des textes aussi singuliers. Leur représentation spéculaire du sujet traduit un combat pour la liberté d'exister et de penser l'existence, plus que pour l'observation d'un réel donné ou le dévoilement d'une identité occulte. La relecture des textes s'enrichit donc au contact d'un comparatisme soucieux de ce qui rattache l'illusionnisme scandinave à la magie d'archétypes vivants où mesurer notre condition. Décidément, rien n'échappe ici au jeu de miroir instauré par les pièces. Les personnages, en chacun de leurs reflets, sont bien une image de l'humain et, à ce titre, du théâtre lui-même.

NOTES

1. Maurice Gravier, *Ibsen*, Seghers, Paris, 1973, p. 149.
2. Maurice Gravier résume en ces termes les hypothèses de Martin Lamm et d'Alfred Jolivet, *August Strindberg, Théâtre complet 1*, L'Arche, Paris, 1982, p. 19 (Introduction).
3. *Ibid.*, p. 29.
4. Maurice Gravier, *Ibsen, op. cit.*, p. 131 : « En ce sens, nous ferions mieux de saluer en Ibsen non pas un grand réaliste, mais plutôt un grand illusionniste ». Le terme apparaît incidemment dans l'étude de Gravier, et ne fait pas l'objet d'une problématique ni d'un commentaire suivi.
5. August Strindberg, *Le Chemin de Damas I, théâtre complet 3*, L'Arche, Paris, 1983, p. 152.
6. Henrik Ibsen, *Le Canard sauvage, Les douze dernières pièces, volume II*, Imprimerie nationale, Paris, 2003, p. 170.
7. *Ibid.*, p. 279.
8. August Strindberg, *La Sonate des spectres*, L'Arche, Paris, 1984, p. 33.
9. *Ibid.*, p. 33.
10. Maurice Maeterlinck, « À propos de Solness Le Constructeur », in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits* (1886-1896). Textes réunis et commentés par Stefan Gross, Archives du futur, Éditions Labor, Bruxelles, 1985, p. 96.
11. *Ibid.*, p. 100.
12. *Ibid.*, p. 102.
13. *Ibid.*, p. 100.
14. Maeterlinck multiplie les formules qui désignent le « tragique quotidien » et mentionne aussi dans son essai « le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général », *ibid.*, p. 101.
15. Henrik Ibsen, *Maison de poupée, op. cit.*, p. 262, acte III.
16. *Ibid.*, p. 266, acte III.

17. August Strindberg, *La Danse de mort*, collection des Quatre-vents, Paris, 2001, p. 41, acte I.
18. *Ibid.*, p. 85.
19. *Ibid.*, p. 87-88.
20. August Strindberg, *Mademoiselle Julie*, L'Arche, Paris, 2003, p. 66.
21. August Strindberg, *Le Chemin de Damas I*, *op. cit.*, p. 213.
22. *Ibid.*, p. 240.
23. August Strindberg, *Père*, L'Arche, Paris, p. 42.
24. *Ibid.* p. 57.
25. Henrik Ibsen, *Rosmersholm*, *op. cit.*, p. 394.
26. *Ibid.*, p. 395.
27. August Strindberg, *Le Chemin de Damas I*, *op. cit.*, p. 153.
28. Henrik Ibsen, *Le Canard sauvage*, *op. cit.*, p. 229, acte III.
29. August Strindberg, *La Danse de mort*, *op. cit.*, p. 39.
30. Maurice Gravier, *Ibsen*, *op. cit.*, p. 148.
31. Henrik Ibsen, *Les Revenants, Les douze dernières pièces*, vol. 1, *op. cit.*, p. 324.
32. *Ibid.*, p. 338. C'est la formule qu'utilise Osvald pour résumer sa hantise : « Être comme un mort vivant ! Maman, peux-tu te figurer une horreur pareille ? ».
33. Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple, Les douze dernières pièces*, vol. II, *op. cit.*, p. 40 (« Hovstad : vous disiez hier que la pollution de l'eau est due à des impuretés dans le sol »).
34. « Les marécages où croupit notre ville », *ibid.*, p. 40.
35. « Stockmann : Les bains ne sont qu'un puits de pestilence », *ibid.*, p. 31.
36. Maurice Gravier, *Ibsen*, *op. cit.*, p. 143.
37. August Strindberg, *La Sonate des spectres*, *op. cit.*, p. 45.
38. Henrik Ibsen, *Rosmersholm*, *op. cit.*, p. 363, acte III.
39. *Ibid.*, p. 378.
40. Strindberg théâtralise la représentation angoissante de l'abîme : « Encore un peu de temps et ce sera la chute, le précipice », p. 193. Le vertige face au gouffre se trouve alors contrebalancé par l'exigence d'une remontée : « Il me faut une émotion si forte que le choc me fasse remonter à la surface », *Le Chemin de Damas*, *op. cit.*, p. 217.
41. Henrik Ibsen, *Rosmersholm*, *op. cit.*, p. 396.
42. *Ibid.*, p. 397.
43. *Ibid.*, p. 402.
44. « Madame Helseth : Oh, – par-dessus le parapet, – tous les deux ! droit dans le torrent. Au secours ! Au secours ! ».
45. August Strindberg, *Le Chemin de Damas*, *op. cit.*, p. 153 (« L'Inconnu : oui, il y a des enfants d'homme que les elfes changent à leur naissance contre un des leurs, un enfant d'elfe »)
46. *Ibid.*, p. 164 (« L'Inconnu : Bien, alors je vous suis ; lutter contre des monstres, délivrer des princesses, tuer des loups-garous, n'est-ce pas vraiment vivre ? »).
47. *Ibid.*, p. 278.
48. *Ibid.*, p. 333 (« La Dame : Orphée ! Par tes chants tu as donné la vie à ces pierres mortes ! Chante pour me donner aussi la vie et la beauté ! » ; « L'Inconnu : Eurydice que j'ai ramenée des Enfers ! »).
49. Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Préface de Jacques-Henry Bornecque, Éditions Nizet, Paris, 1970, p. 61.
50. Alberte Spinette, *Maurice Maeterlinck. Le Trésor des Humbles*, Préface de Marc Rombaut, Lecture d'Alberte Spinette, Éditions Labor, Bruxelles, 1986, p. 177.

RÉSUMÉS

La critique française s'est souvent demandée s'il fallait ranger Ibsen et Strindberg parmi les réalistes ou les symbolistes. Mais les œuvres s'accommodent difficilement de ce double étiquetage. Là où beaucoup de monographies francophones s'en tiennent à leurs repères esthétiques familiers, l'approche comparée recherche une poétique théâtrale propre à l'aire culturelle scandinave. C'est ainsi que notre analyse développe l'hypothèse d'un « illusionnisme » spéculaire, centré sur l'expérience psychique du personnage-reflet.

French critics often wonder whether to classify Ibsen and Strindberg among the realists or the symbolists. But neither label truly fits in their works. While most monographs stick to French aesthetic reference points, the aim of the comparative approach is to determine a distinctive theatrical poetics peculiar to Scandinavian culture. Our analysis will show that dramatic illusion in Ibsen's and Strindberg's plays is based on mirror effects focusing on the psychological experiences of the reflecting/refracting character.

La crítica francesa se ha preguntado repetidamente si hay que situar a Strindberg y a Ibsen entre los Realistas o los Simbolistas. En la realidad, no obstante, las obras aceptan con dificultad ambas etiquetas. Mientras que numerosas monografías francófonas se limitan a sus referentes estéticos usuales, el enfoque comparatista indaga una poética teatral propia al ámbito escandinavo. De este modo, nuestro análisis desarrolla otra hipótesis, la de un « ilusionismo » especular, centrado en la experiencia psíquica del personaje-espejo.

AUTEUR

ISABELLE DURAND-BENGUIGUI

Docteur ès Lettres germaniques et agrégée de Lettres modernes