

DANS LA FABRIQUE MÉDIÉVALE D'IBSEN

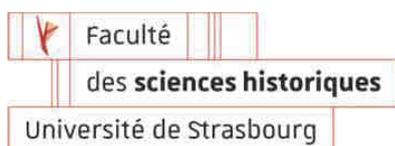
*Trois pièces méconnues d'Ibsen
analysées à travers le prisme du médiévalisme :*
Fru Inger til Østråt, Hærmændene på Helgeland et Kongs-Emnerne.



SOLENNE GUYOT

Master d'Études Médiévales Interdisciplinaires
Master de Littérature Française, Générale et Comparée

Mémoire de littérature norvégienne préparé sous la direction de
Thomas MOHNIKE et Muriel OTT
Mai 2021



La soutenance de ce mémoire de littérature norvégienne a eu lieu le 26 mai 2021
en visioconférence.

Il a été rédigé dans le cadre du Master d'Études Médiévales Interdisciplinaires et du Master
de Littérature Française, Générale et Comparée de l'Université de Strasbourg.

Le jury était composé de
Monsieur Thomas Mohnike, Professeur d'Études scandinaves à la Faculté des Langues à
l'Université de Strasbourg
et de Madame Muriel Ott, Professeure de Littérature médiévale à la Faculté des Lettres à
l'Université de Strasbourg.

À l'issue de la délibération, le jury a octroyé la note de 19/20.

ENGAGEMENT CONTRE LE PLAGIAT

Je, soussigné.e

Nom.....^{GUYOT}.....

Prénom.....^{Solenne}.....,

étudiant.e en master, déclare être pleinement conscient.e que la copie de tout ou partie d'un document, quel qu'il soit, publié sur tout support existant, y compris sur l'internet, constitue une violation du droit d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.

En conséquence, je déclare que mon mémoire ne comporte aucun plagiat, et assure que j'ai cité explicitement, à chaque fois que j'en ai fait usage, toutes les sources utilisées pour le rédiger.

Fait à Strasbourg, le^{25/04/2021}.....

Signature : 

REMERCIEMENTS

Je tiens d'emblée à remercier mon directeur et ma directrice de mémoire. Monsieur Thomas Mohnike m'a amenée à me poser les bonnes questions tout en faisant preuve d'une grande disponibilité et d'une patience infinie. Madame Muriel Ott a, quant à elle, relevé le défi de m'apporter de judicieux conseils méthodologiques grâce à son regard extérieur sur mon sujet. Outre leurs compétences d'encadrants, je ne peux que saluer leurs qualités d'enseignants. Les réflexions suscitées par leurs cours de littératures scandinave et médiévale ont nourri ce travail de recherche à bien des égards.

Il me faut exprimer toute ma gratitude envers le *Senter for Ibsen-studier*. Même si les mesures sanitaires ont contraint l'annulation de mon séjour de recherche à l'Université d'Oslo, je remercie Madame Ellen Rees, Madame Nina Evensen et Madame Ragnhild Schea pour leur implication. J'adresse des remerciements particuliers à Madame Kristin Kosberg pour avoir mis à ma disposition des ressources introuvables en France et Monsieur Giuliano D'Amico pour ses remarques pertinentes sur mon projet et ses recommandations bibliographiques.

Ma reconnaissance s'adresse également à Madame Marie Lammert, correspondante relations internationales de la Faculté des Lettres, qui m'a permis de passer mon cinquième semestre de Licence en Norvège. Il est indéniable que cette expérience a été plus que déterminante dans l'orientation de mon parcours universitaire et personnel.

Je pense également à Monsieur Pål Ousland Holte, Madame Elisabeth Petersen et Madame Stéphanie Lutz de Miranda, maîtres de langues du Département d'Études Scandinaves qui m'ont donné le goût du norvégien et qui ont renforcé, année après année, mon attrait pour la culture norvégienne.

Je n'oublie pas Marie Greif, ma chère amie, qui a pris de son temps précieux pour relire ce mémoire et me faire part de ses corrections avec une franchise et une bienveillance qui la caractérisent tant.

Merci à Myriane, ma mère, pour m'avoir soutenue à tous les niveaux durant l'ensemble de mes études. Merci à Marine, Nathan et Salomé P., qui ont illuminé le quotidien de ma vie étudiante. Merci à Arthur, Jonas, Marie K., Maxence, Louis, Salomé H., Sara, Ulysse et Yves-Maël. Même si le monde des Humanités leur est inconnu, ils n'ont pourtant jamais cessé de m'encourager.

SOMMAIRE

Engagement contre le plagiat	I
Remerciements	II
Sommaire	III
Avant-propos	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 :	
UN PASSÉ MÉDIÉVAL BIEN PRÉSENT. LE MÉDIÉVALISME AU SERVICE DU NATIONALISME	15
I. DE LA FIERTÉ D'ÊTRE NORVÉGIEN...	16
1. Les vikings, de sacrés ancêtres	17
a) Une identification suggérée	17
b) Des vikings forts et courageux	19
c) Une loyauté sans borne	20
2. Les sagas islandaises, un trésor national	21
a) Des sagas islandaises...norvégiennes ?	21
b) Une saga en train d'être composée	22
II. ... À L'ÉLABORATION DU MYTHE DU MARTYRE NORVÉGIEN	23
1. De monstrueux Danois	24
a) Les bourreaux	24
b) Les victimes	25
2. « 400-års-natten » : une vision cauchemardesque du <i>dansketiden</i> ?	26
a) Un anti-danisme ambiant	26
b) L'élaboration du mythe norvégien	26
c) Les Suédois ne sont pas en reste	27
3. Le réveil norvégien	27
a) Le portrait d'une Norvège rouillée	27
b) Contrer l'influence danoise	28
III. LE RÊVE D'UNITÉ	29
1. Håkon Håkonsson : un bâtisseur de nation	29
a) Faire du royaume un peuple	29
b) Un orateur hors-pair	30
2. Un nationalisme médiéval ?	31
a) Une nation aux origines lointaines	31
b) Un besoin d'unité	32
3. Le fantasme du scandinavisme	33
a) Scandinavisme et nationalisme : antonymie ?	33
b) Une mise à l'épreuve du scandinavisme	34
CHAPITRE 2 : LE MOYEN ÂGE, CET AILLEURS TEINTÉ DE ROSE ET DE NOIR	36
I. IMMERSION TOTALE DANS L'ÉPOQUE MÉDIÉVALE	37
1. Embarquement immédiat pour le Moyen Âge	37
a) Des scènes d'ouverture typiquement médiévales	37
b) Des décors qui ne laissent planer aucun doute	38
2. Revêtir le Moyen Âge	39
a) Où sont les costumes médiévaux ?	39
b) Paraître médiéval	39

3.	Le portrait de la société médiévale	40
	a) Des scènes de masse	40
	b) Des occupations hors du temps	41
II.	ENTRE L'OR DE L'ABONDANCE ET LE ROSE DE L'AMOUR : UN MOYEN ÂGE JOYEUX	41
1.	De la bonne chère...	42
	a) L'esthétique de l'abondance	42
	b) S'unir autour de la table	43
	c) Franche camaraderie	44
	d) Des moments décisifs pour l'intrigue	45
2.	... aux plaisirs de la chair	46
	a) Le bonheur de l'enfance	47
	b) Princesse cherche prince charmant	48
	c) Quand le conte devient réalité	48
III.	LES TÉNÈBRES MÉDIÉVALES : UN MOYEN ÂGE GOTHIQUE ET TERRIFIANT	50
1.	« Tuez, massacrez tout »	50
	a) Le plaisir de la violence	50
	b) Tuer pour mieux régner	52
2.	La terreur gothique	54
	a) La mythique Hjørdis	55
	b) Le château hanté de Fru Inger	58
CHAPITRE 3 : LA RÉÉCRITURE MÉDIÉVALISTE : USURPATION OU MODERNISATION ?		62
I.	TYPLOGIE DES SOURCES	63
1.	Des sources facilement accessibles	63
	a) Un effort collectif de diffusion des textes médiévaux	63
	b) L'impulsion de Munch et de Keyser	64
2.	Le corpus secondaire d'Ibsen : les travaux des historiens	64
	a) Une source principale pour <i>Kongs-Emnerne</i>	64
	b) Un florilège de sources pour <i>Fru Inger til Østeråt</i>	65
3.	Le corpus primaire : les sagas islandaises	65
	a) Sturla Tordsson et <i>Kongs-Emnerne</i>	65
	b) <i>Hærmændene på Helgeland</i> et sa multitude d'inspiration	66
4.	Un horizon d'attente différent pour chaque pièce	67
	a) Traiter des sujets à la mode	67
	b) Un personnage anecdotique au centre du drame	68
II.	IBSEN L'ILLUSIONISTE	68
1.	Enduire les pièces de patine norroise	69
	a) La froideur du style	69
	b) Une langue archaïque	70
	c) Imiter la poésie médiévale	71
2.	Super-saga ou simple saga ?	72
	a) Un trop-plein de sagas	72
	b) Les carreaux d'une mosaïque appelée <i>Hærmændene på Helgeland</i>	73
	c) Une seule saga pour <i>Kongs-Emnerne</i>	74
3.	Les historiens dans l'ombre de...	75
	a) <i>...Kongs-Emnerne</i>	75
	b) <i>...Fru Inger til Østeråt</i>	76

III. MODERNISER LE MOYEN ÂGE	77
1. Faire des entorses à l'histoire	77
a) Recourir à une langue moderne	77
b) Bousculer la temporalité historique	78
c) Laisser libre cours à son imagination	80
2. Des pièces bien faites ?	81
a) Des drames pour le moins rocambolesques	81
b) La technique de la focalisation	82
3. Des drames shakespeariens	83
a) <i>Kongs-Emnerne</i> : un syncrétisme de pièces shakespeariennes	83
a) Lady Inger	84
CHAPITRE 4 : AU-DELÀ DE L'HISTOIRE, DES DRAMES PSYCHOLOGIQUES	87
I. DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOMYTHOGRAPHIE	88
1. Henrik et Henrikke	89
a) Une idylle estivale de courte durée	89
b) Des fleurs sauvages et des oiseaux qui chantent	89
c) Malheureux en amour, malheureux au théâtre	91
2. Suzannah Ibsen, reine d'Islande	92
a) Une femme de sagas	92
b) Hjørdis e(s)t Suzannah	92
c) Des angoisses matrimoniales	94
3. Skule c'est moi	94
a) Le festival de Bergen : un moment décisif	94
b) Un rayon de soleil dans la morosité ambiante	95
c) L'homme de foi VS l'homme de doute : Bjørnson VS Ibsen	96
II. DES CONFLITS INTÉRIEURS PERSONNELS... ET UNIVERSELS	98
1. L'appel de la vocation	98
a) Des élus de Dieu	99
b) Échec de la mission	100
c) Être fidèle à sa vocation : la porte d'accès au bonheur ?	102
2. Sortir les secrets du placard	103
a) Mensonge vital, vérité fatale	103
b) Le doute destructeur	106
CONCLUSION	108
BIBLIOGRAPHIE	112

AVANT-PROPOS

L'illustration de la page de garde est composée, d'une part, d'un collage réalisé par Didrick Stenersen à partir d'une photographie d'Ibsen prise par Gustav Borgen en 1898 et, d'autre part, d'une peinture de Haukur Stefánsson représentant Snorri Sturluson (1179–1241), l'un des rares poètes islandais dont l'on connaisse l'identité. L'association de ces deux portraits anachroniques, Ibsen regardant un illustre auteur de sagas médiévales en train de composer, symbolise la démarche médiévaliste du dramaturge qui est au cœur de cette étude.

Pour le confort du lecteur qui ne connaîtrait pas les lettres spécifiques de l'alphabet scandinave nous donnons ici quelques faits de prononciation :

- *á* et *aa* se prononcent comme un [o] ouvert : *pá* se dit *po*,
- *æ* se prononce comme [è] : *Hærmændene* se dit *Hèrmèndene*,
- *ø* se prononce comme [eu] : *Bjørnson* se dit *Bjeurnson*.

Il convient d'indiquer qu'Ibsen écrivait en dano-norvégien et que les citations de ses textes proviennent du texte original. Toutefois, l'orthographe des titres de ses pièces correspond aux normes du norvégien bokmål moderne. Ainsi *Fru Inger til Østeraad* est désigné par *Fru Inger til Østråt* et *Hærmændene paa Helgeland* par *Hærmændene på Helgeland*. *Kongs-Emnerne* reste identique.

Précisons également que si la traduction française des pièces citées est issue d'éditions qui seront présentées ultérieurement, les propos tirés des lettres, des poèmes ou des critiques d'Ibsen ont été, en revanche, traduits par l'auteur.

Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, publié en 1835, Théophile Gautier, exaspéré, tenait ce discours pour le moins vindicatif :

Encore du Moyen Âge, toujours du Moyen Âge ! Qui me délivrera du Moyen Âge, de ce Moyen Âge qui n'est pas le Moyen Âge ? — Moyen Âge de carton et de terre cuite qui n'a du Moyen Âge que le nom. [...] À bas le Moyen Âge tel que nous l'ont fait les faiseurs (le grand mot est lâché ! les faiseurs) ! Le Moyen Âge ne répond à rien maintenant, nous voulons autre chose¹.

L'auteur français, passionné d'Antiquité, était décontenancé par l'engouement qu'avaient ses contemporains pour le Moyen Âge. Mais, que Gautier se rassure, cette attirance pour la période médiévale était loin d'être typiquement française. La redécouverte du passé, et en particulier du Moyen Âge, caractérisait une grande partie de la littérature romantique européenne du XIX^e siècle, et notamment celle des jeunes pays qui ont vu le jour après que les guerres napoléoniennes ont eu redessiné la carte de l'Europe². La Norvège ne faisait pas figure d'exception, puisqu'« à tous les niveaux, les phases du romantisme européen se sont reproduites dans le développement de l'histoire culturelle norvégienne³ ».

Henrik Ibsen (1828–1906) pourrait lui aussi être qualifié de *faiseur* de Moyen Âge, non pas dans l'acception péjorative qu'avait le romancier en tête, mais dans un sens plus neutre : Ibsen a livré une certaine vision du Moyen Âge dans ses œuvres. Mais pour qui connaît de loin le travail du norvégien devenu « l'un des dramaturges majeurs de tous les temps [édifiant] l'une des plus retentissantes [œuvre dramatique] au monde⁴ », cette affirmation peut surprendre.

- **Ibsen, un médiévaliste méconnu**

En effet, Ibsen est parfois présenté de façon réductive, dans l'ensemble des ouvrages qui lui sont consacrés, comme le père du drame moderne, ou encore comme l'une des figures majeures de la *moderne gjennombrudd* [percée moderne], un courant artistique réaliste. Par exemple, Eydoux écrit qu'Ibsen fut « plus que tout autre, l'auteur de la Percée moderne qui permit à la littérature de Norvège d'acquérir ses lettres de noblesse européenne⁵ ».

Il est vrai que certaines de ses pièces ont acquis une grande renommée dans le monde entier, à l'instar de *Et Dukkehjem* [*Une Maison de poupée*] (1879), *Gengangere* [*Les Revenants*] (1881) ou encore *Hedda Gabler* (1890). Il s'agit toujours de drames bourgeois questionnant les problèmes bien réels de la société norvégienne, ou de pièces imprégnées de motifs symboliques

¹ Théophile GAUTIER, « préface à *Mademoiselle de Maupin* », p. 221.

² Anne BACH, « Compte-rendu d'*Usages et mésusages du Moyen Âge du XIX^e au XXI^e siècle* », §5.

³ Errol DURBACH, *Ibsen the Romantic. Analogues of Paradise in the Later Plays*, p. 3 : « It is clear, at any rate, that the phases of European Romanticism are recapitulated in the development of Norwegian cultural history. ».

⁴ Jacques DE DECKER, *Ibsen*, p. 9

⁵ Éric EYDOUX, *Histoire de la littérature norvégienne*, p. 135.

dont la psychologie des personnages importe plus que leurs actions. Ce sont ses pièces-là qui ont propulsé Ibsen sous les feux des projecteurs de la scène européenne puis mondiale.

En revanche, la postérité, entendue comme le grand public mais aussi l'ensemble de la communauté scientifique, s'est moins intéressée à la première partie de la production des œuvres d'Ibsen. Dans ses pièces, de *Kjæmpehøjen* [*Le Tertre des guerriers*] (1850) jusqu'à *Kongs-Emnerne* [*Les Prétendants à la couronne*] (1863), Ibsen n'avait cessé de puiser son inspiration dans les contes et les chansons issues du folklore norvégien et dans une multitude de sources historiques et/ou littéraires médiévales. Ibsen ne s'en cachait pas, et dans la seconde édition de la préface de *Gildet på Solhoug* [*La Fête à Solhaug*] (1856), il raconte :

J'avais été obligé de m'absorber dans le Moyen Âge, littéraire et historique de la Norvège [...]. J'essayai autant que cela pouvait se faire de me familiariser avec les mœurs et les usages de cette époque, avec la vie sentimentale des gens, avec leur manière de penser, de s'exprimer. [...] Dans les sagas familiales islandaises, je trouvai en abondance ce qu'il me fallait pour donner une forme aux idées qui m'obsédaient. [...] Il est important de savoir que je faisais en même temps une étude précise du recueil des *Ballades norvégiennes* de Landstad¹.

Alors que ses premiers drames inlassablement tournés vers le passé représentent une production non négligeable — presque une dizaine de pièces sur un total de 26 —, ils n'ont jamais atteint le succès des pièces plus tardives, ni du vivant d'Ibsen ni après sa mort.

La plateforme *IbsenStage* permet de mesurer ce désamour. Cette base de données fondée par le *Senter for Ibsen-studier* rattaché à l'Université d'Oslo répertorie toutes les mises en scène des pièces d'Ibsen créées depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours dans le monde entier. Bien que toutes les informations ne soient pas encore recensées et que leur traitement diverge d'une région à une autre, les chiffres restent tout de même parlant² :

Nombre de représentations	<i>Fru Inger til Østråt</i> 1855	<i>Hærmændene på Helgeland</i> 1858	<i>Kongs-Emnerne</i> 1863	<i>Et Dukkehjem</i> 1879	<i>Gengangere</i> 1881	<i>Hedda Gabbler</i> 1890
Monde	220	271	130	4927	3312	2863
Norvège	150	94	38	492	410	446
% Monde	32 %	65 %	70 %	90 %	88 %	85 %
% Norvège	68 %	35 %	30 %	10 %	12 %	15 %

¹ « Beskæftigelsen med dette drama havde nødsaget mig til literært og historisk at fordybe mig i Norges middelalder [...]. Jeg forsøgte, så godt det lod sig gøre, at leve mig ind i hine tiders sæder og skikke, i menneskernes følelsesliv, i deres tænkesæt og udtryksmåde. [...] i de islandske ætte-sagaer, hvad jeg behøvede som menneskelig iklædning for de stemninger, der dengang opfyldte [...] At jeg just på den tid beskæftigede mig med indgående at studere Landstads samling af *Norske folkeviser*. », pp. 101-102.

² Tous ces chiffres, en constante évolution selon les ajouts de données, sont accessibles en ligne : <https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/browse/map/work> [consulté le 10 mars 2021].

Ce tableau prouve que les pièces au cadre historique médiéval ont globalement été très peu jouées par rapport aux autres drames écrits plus tardivement, devenus très populaires. De plus, il met en exergue le fait que les metteurs en scène internationaux choisissent bien moins volontiers les œuvres médiévalistes lorsqu'ils montent une pièce d'Ibsen.

Beyer affirme qu'« il y a des éléments importants des pièces [d'Ibsen] qui ne peuvent être réellement compris que si l'on sait quelque chose de la société et de la littérature auxquelles elles se rapportent le plus immédiatement¹ ». C'est peut-être pour cela que les premières pièces sont si méconnues et qu'elles ont tant de mal à s'exporter. Il faut avoir conscience du contexte spécifique à la Norvège du milieu du XIX^e siècle et comprendre l'engouement des élites pour le Moyen Âge pour saisir le sens des références médiévales et leur lien avec l'époque d'Ibsen.

- **Le Moyen Âge ou rien : l'essor de l'histoire médiévale norvégienne**

Lorsque qu'Ibsen a débuté sa carrière en 1850, le mouvement du romantisme national, qui s'était affirmé dès les années 1820, avait atteint son apogée. L'une de ses origines remonte au 17 mai 1814, le jour où le Royaume de Norvège acquit sa propre constitution démocratique. Après avoir été liée au Danemark par une union dynastique de plus de quatre siècles (1397–1814), la Norvège est cédée à la Suède victorieuse des guerres napoléoniennes et Karl XIII, roi de Suède depuis 1809, devient Karl II roi de Suède-Norvège. Ainsi même si la Norvège ne devient pas indépendante — puisqu'elle entre dans une nouvelle alliance qui perdure jusqu'en 1905 — cet événement signe l'amorce de changements pour le pays².

C'est à cette époque-là que se renforce progressivement l'intérêt pour le passé du pays. Ainsi, si Ibsen a pu écrire des pièces se déroulant au Moyen Âge c'est parce qu'il avait à sa disposition une multitude de ressources. D'après Myhre, pendant la majeure partie du XIX^e siècle, étudier l'histoire voulait souvent dire : étudier l'histoire médiévale³. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le dramaturge a choisi de faire de Jørgen Tesman dans *Hedda Gabler* une caricature du chercheur en histoire médiévale.

D'un point de vue académique, la plongée dans le passé médiéval n'a été possible que lorsqu'en 1811 le roi danois Frederick IV a consenti à la création de la première université norvégienne⁴. Dès son ouverture en 1813, *Det Kongelige Frederiks Universitet* comportait deux

¹ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 7 : « Thus there are important sides of his writing which can best be understood if one knows something about the society and literature to which it is most immediately related. ».

² Gudleiv BØ, *The History of a Norwegian National Identity*, p. 5.

³ Jan Eivind MYHRE, « "The Decline of Norway": Grief and Fascination in Norwegian Historiography on the Middle Ages », p. 21.

⁴ Avant, les Norvégiens désireux d'étudier à l'Université devaient se rendre à Copenhague, capitale dano-norvégienne.

chaires d'histoire. Mais il fallait attendre l'impulsion de Rudolf Keyser (1803–64) et de Peter Andreas Munch (1810–63) pour qu'une tradition professionnelle de recherche se développe.

Ils se sont attelés à la collecte et à la publication de sources médiévales. Munch avait notamment travaillé sur de nouvelles éditions de sagas, mais il était loin d'être le seul. Ibsen pouvait les lire sans maîtriser le norrois, et il jeta son dévolu sur les ouvrages du Norvégien Jacob Aall (1773–1844) et du Danois Niels Matthias Petersen (1791–1862).

À la tête de *Den norske Historiske Skole*, l'école norvégienne d'histoire, Keyser et Munch ont défendu l'*innvandringsteorien*, une théorie de l'immigration (invalidée après leur mort). D'après eux, le territoire norvégien aurait été colonisé par une vague migratoire de peuples germaniques venant du nord, tandis que la Suède et le Danemark aurait été peuplé par des groupes germaniques venus du sud¹. Cette hypothèse impliquait que, malgré la faiblesse de la Norvège actuelle, les ancêtres des Norvégiens avaient autrefois dominé la Scandinavie et étaient les créateurs de l'ancienne culture nordique, parce que les Germains du Nord auraient conquis le Danemark et la Suède pour y introduire la culture scandinave². Les Norvégiens se distingueraient donc de leurs voisins parce qu'ils seraient les « vrais Scandinaves ».

Les démarches des historiens étaient donc rarement dénuées de contenu idéologique puisque leurs travaux répondaient à la nécessité de créer un passé héroïque utilisable par les nationalistes. Les récits historiques revêtent la forme de romances nationales célébrant les Norvégiens et leur supériorité supposée. Ils contribuèrent également à répandre l'idée que lors de la période danoise, la Norvège aurait été privée de liberté par le Danemark. Cependant, il ne faudrait pas se laisser piéger par ces discours. Décrire cette époque comme celle de l'asservissement fait partie d'une rhétorique qui sert un mythe créé au XIX^e siècle pour justifier la séparation de 1814. Un mythe auquel Ibsen aurait, d'après McFarlane, volontiers prêté allégeance³.

- **(En)quête de norvégianité**

En parallèle des historiens, les artistes s'emparent également de ce mythe et « creus[ent] plus avant pour mettre au jour et faire revivre ce peu qui subsiste de la Norvège originelle⁴ ».

Cette (en)quête de norvégianité était menée de front par les folkloristes qui cherchaient à retrouver l'essence du peuple norvégien en redécouvrant les contes populaires car l'authenticité de la Norvège était associée aux temps éloignés, parfois médiévaux. D'après

¹ Jon Røyne KYLLINGSTAD, «“The Decline of Norway”: Grief and Fascination in Norwegian Historiography on the Middle Ages », p. 19.

² Jon Røyne KYLLINGSTAD, *op. cit.*, *ibid.*

³ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 104.

⁴ Éric EYDOUX, *Histoire de la littérature norvégienne*, p. 113.

Larsen, « c'était comme si un barrage avait éclaté ; toute la culture folklorique norvégienne [...] jaillit d'une force qui emporta tout le monde¹ ». Cet intérêt était notamment motivé par les idées de Johann Gottfried Herder (1744–1803), convaincu que le génie de chaque peuple — le *Volksgeist* — s'incarnait dans son folklore. Ainsi, l'esprit national collectif transparaîtrait dans les contes et les paysans seraient les garants de ce patrimoine immatériel².

Cette culture populaire était exploitée par une classe moyenne éduquée dont Andreas Faye (1802–69) fut le pionnier en publiant le premier recueil norvégien de légendes en 1833. Peter Christen Asbjørnsen (1812–85) et Jørgen Moe (1813–82), quant à eux, avaient commencé à rassembler des contes chacun de leurs côtés avant de s'associer en 1841 pour écrire *Norske Folkeeventyr* [*Contes de fées norvégien*], réédités à de nombreuses reprises. Moe pensait que les personnages fictionnels de ses contes représentaient ce qu'il y avait de plus norvégien³.

Les ballades et les chansons populaires se sont également développées. Elles renverraient « incontestablement à un Moyen Âge nordique dont les mentalités sont encore marquées par les vieux fonds de croyances norroises⁴ ». Lorsqu'Ibsen fait référence au « recueil de *Ballades norvégiennes* de Landstad » dans la citation précédemment rapportée, il s'agit des *Norske Folkeviser* publiés en 1853 par Magnus Landstad, pasteur dans la région du Télémarch, qui avait recueilli les chansons de la bouche des paysans⁵.

Ces légendes et ballades recueillies par Faye, Asbjørnsen, Moe ou encore Landstad ont fourni « la matière de Norvège » aux auteurs qui voulaient contribuer à l'élaboration de la culture littéraire nationale. Ibsen les avait lus, mais surtout, il avait lui-même participé à la collecte. Soutenu par une bourse académique, il entreprit durant l'été 1862 un voyage à pied vers l'ouest du pays⁶. Son objectif était « de rassembler et de conserver les contes populaires et les légendes anciennes et modernes encore en circulation⁷ ». Dans son compte-rendu à l'*Akademiske Kollegium* il écrit qu'il est parvenu à recueillir entre 70 et 80 contes folkloriques, mais seulement quatre d'entre eux ont paru dans le journal *Illustrert Nyhedsblad*⁸.

¹ Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 439 : « It was as though a dam had burst; the whole Norwegian folk culture [...] gushed forth with a force which carried everyone along. ».

² Gudleiv BØ, *The History of Norwegian National Identity*, p. 12.

³ Gudleiv BØ, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Éric EYDOUX, *Histoire de la littérature norvégienne*, p. 121.

⁵ Elise SEIP TØNNESEN, « Norwegian Myths and Tales », in *Norway: Society and Culture*, p. 232.

⁶ Snorre Dag ØVERBØ, « Henrik Ibsen på samlarferd i Sogn og Fjordane og på Sunnmøre 1862 », §1.

⁷ Lettre d'Ibsen à l'*Akademiske Kollegium*, le 14 mars 1862 : « [...] at samle og optegne, hvad der af Folkeviser samt af ældre og yngre Sagn endnu maatte være at forefinde. ».

⁸ Lettre d'Ibsen à l'*Akademiske Kollegium*, le 6 mars 1863 : « Jeg tillader mig derfor herved, indtil denne vil kunne finde Sted, ærbødigt at meddele, at det paa min Rejse, væsentlig i Nordfjord og Søndmør, er lykkedes mig at faa optegnet 70–80 forskjellige. ».

- **Un grand absent : le théâtre**

Les intellectuels mobilisés pour rassembler les mémoires du passé collectif ont cependant délaissé un art : celui du spectacle. Ce n'est qu'avec difficulté que Henrik Wergeland (1808–45) est parvenu à lister sept dramaturges norvégiens en 1832¹. Le répertoire des théâtres était saturé de pièces danoises, françaises ou allemandes et elles étaient interprétées par des Danois en danois². Ainsi lorsqu'Ibsen a débuté, « la tâche de créer un drame authentiquement norvégien ne faisait que commencer³ » parce qu'il n'y avait pas de tradition théâtrale norvégienne⁴.

Le manque de textes doit être mis en regard de l'absence de scène nationale. Alors qu'en 1748 le théâtre royal avait été fondé à Copenhague, il n'y en avait pas sur le sol norvégien. Des spectacles étaient montés malgré tout par des associations de théâtre amateur entre 1780 et 1830, mais le théâtre professionnel restait aux mains des Danois car les compagnies de théâtre itinérantes étrangères, et majoritairement danoises, se produisaient dans tout le pays⁵.

Le suédois Johan Peter Strömberg (1773–1834) avait pourtant essayé de réduire l'influence danoise. En 1825 il avait ouvert la première école d'art dramatique norvégienne à Kristiania⁶ dans l'optique de former les élèves qui deviendraient les acteurs professionnels jouant en norvégien dans son théâtre inauguré en 1827⁷. Mais ce fut un fiasco : les étudiants étaient incapables de satisfaire les attentes du public et Strömberg dut engager des Danois plus qualifiés, avant de faire faillite en 1828⁸. Cet échec fut symptomatique du fossé qui se creusait entre des élites désireuses de promouvoir un théâtre en langue nationale, et le public qui se satisfaisait du théâtre danois. Le désir national n'animait donc pas tous les Norvégiens, et certains enjeux nationalistes dépassaient les considérations d'une audience qui exigeait un divertissement de qualité.

En 1832, Wergeland affirmait pourtant qu'

Il serait certainement possible de présenter chaque année une pièce originale norvégienne s'il y avait le moindre encouragement, s'il y avait une institution théâtrale à laquelle un dramaturge pourrait soumettre avec honneur ses œuvres⁹.

¹ Dans un article publié dans *Morgenbladet*, le 24 janvier 1832. Cité par Laurence SENELICK, *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*, p. 131.

² Narve FULSÅS et Tore REM, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, p. 12.

³ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 13 : « The task of creating a genuinely Norwegian drama had only just begun. ».

⁴ Ann SCHMIESING, *Norway's Christiania Theatre, 1827–1867. From Danish Showhouse to National Stage*, p. 32.

⁵ Elizabeth SVARSTAD et Jon NYGAARD, « *A Caprice* - The Summit of Ibsen's Theatrical Career », p. 175.

⁶ Kristiania est le nom donné à la ville d'Oslo de 1624 à 1924 en l'honneur de Kristian IV, roi de Danemark.

⁷ Trine NÆSS, « Johan Peter Strömberg », §5.

⁸ Trine NÆSS, *op. cit.*, §10.

⁹ Cité par Laurence SENELICK, *op. cit.*, p. 131 : « It would certainly be possible to present new original Norwegian plays each year, if there were any encouragement, if there were censorship at the theatre to which a dramatist could honourably submit his works. ».

Ce n'est que vingt ans plus tard que son souhait fut exaucé, lorsque le violoniste mondialement connu Ole Bull inaugura le *Norske Teater* en 1850 à Bergen et exigea que les spectacles soient présentés en norvégien par des acteurs norvégiens. D'après Shepherd-Barr, cette institution « était destinée à occuper une place unique dans l'histoire du théâtre norvégien, devenant le bastion du mouvement du théâtre national¹ ».

Le musicien nomma Ibsen comme directeur artistique et dramaturge résident, fonctions qu'il a occupées entre 1852 et 1857. Il était attendu qu'il écrive une pièce par an, pour l'anniversaire de l'ouverture en janvier². En travaillant pour un théâtre qui avait des prétentions nationalistes aussi claires, Ibsen avait une obligation presque contractuelle de servir l'intérêt national³. Il poursuivra sa carrière au *Kristiania norske Theater* qui résistait tant bien que mal à la concurrence du *Kristiania Theater*, l'autre théâtre où l'on jouait en danois. Ibsen introduisait des pièces norvégiennes dans le répertoire, mais ses efforts étaient insuffisants⁴. Le théâtre ferma ses portes et Ibsen quitta la Norvège en 1864, pour n'y revenir qu'en 1891.

- **L'horizon d'attente du public norvégien au XIX^e siècle**

Cela en dit long sur l'horizon d'attente du public. Le théoricien de la réception littéraire Hans Robert Jauss affirmait dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1978) que

L'horizon d'attente [...] résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre [...] monde imaginaire et réalité quotidienne⁵.

Ainsi, en analysant les pièces d'Ibsen, il ne faut pas négliger ce que son audience était susceptible d'attendre de son travail puisqu'un lecteur ou un spectateur appréhende toujours une œuvre par le spectre de connaissances qu'il possède déjà. S'il y avait une demande pour des textes répondant aux discours nationalistes de son époque, elle émanait plutôt des pairs d'Ibsen, car le public, lui, appréciait les vaudevilles à la mode des Danois Ludvig Holberg (1684–1754), Johan Ludvig Heiberg (1791–1860), Henri Hertz (1805–71) ou encore du Français Eugène Scribe (1791–1861). Bien qu'Ibsen pût laisser libre cours à sa créativité — puisqu'il n'y avait pas de tradition théâtrale norvégienne établie — il était certainement influencé par ces auteurs dont il savait que la production était au goût du public.

¹ Kirsten SHEPHERD-BARR, « The Development of Norway's National Theatres », p. 90 : « Bull's Norske Teater in Bergen was destined to occupy a unique place in the history of Norwegian theatre. It became the bastion of the National Theatre movement. ».

² Asbjørn AARSETH, « Ibsen's dramatic apprenticeship », p. 5.

³ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 14.

⁴ David THOMAS, « Literary and Theatrical Influences », p. 36.

⁵ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, p. 49.

De plus, Ibsen n'était pas le seul dramaturge à avoir trouvé son inspiration dans le folklore ou l'histoire médiévale. Le danois Adam Oehlenschläger (1779–1850) a été l'un des premiers scandinaves à recourir à la mythologie norroise et aux sagas islandaises pour écrire ses pièces, et les collègues d'Ibsen tels que Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) ou Andreas Munch¹ (1811–84) se sont aussi adonnés à l'écriture de tragédies historiques médiévales.

Pour comprendre les références intertextuelles au passé norvégien qui abondent dans l'œuvre d'Ibsen, il est nécessaire de saisir la façon dont l'artiste s'est fait récepteur des sources médiévales, mais aussi la manière dont l'audience est devenue à son tour réceptrice du Moyen Âge, à travers les œuvres d'Ibsen d'une part, et en regard de ses préjugés sur la forme du genre du drame historique, et de son savoir sur la période médiévale d'autre part.

- **Définir le médiévalisme**

Ibsen était donc un faiseur de Moyen Âge selon le vocabulaire de Gautier, ou plutôt un médiévaliste selon une terminologie plus académique. Leslie Workman affirme que « le médiévalisme est un processus continu de création du Moyen Âge² » et Vincent Ferré décrit le médiévalisme comme « la réception du Moyen Âge aux siècles ultérieurs (en particulier aux XIX^e–XXI^e siècles) dans son versant créatif et son versant érudit³ ». Tommaso di Carpegna Falconieri parle de « la projection dans le présent d'un ou plusieurs Moyen Âge idéalisés⁴ », tandis que Louise d'Arcens explique qu'il s'agit de « la réception, l'interprétation ou la recréation du Moyen Âge européen dans les cultures postmédiévales⁵ ». Toutes ces définitions se complètent sans se contredire et elles mettent en lumière les différentes facettes de la démarche d'Ibsen. Dans certaines de ses pièces écrites au XIX^e siècle, il a fait revivre un Moyen Âge qui se tient tantôt comme un miroir de son temps, tantôt comme une projection idéalisée d'un âge d'or révolu. Ses créations dramatiques reposent sur sa propre réinterprétation des textes médiévaux mais également de l'histoire telle qu'elle est vue par les érudits de son époque.

Le Moyen Âge est une construction établie *a posteriori*, « enracinée dans [notre] sensibilité collective diffuse⁶ ». Chaque génération a établi sa propre relation avec le Moyen Âge, mais elle fluctue également d'un individu à l'autre. Le Moyen Âge n'est donc pas unique

¹ Ne pas confondre l'écrivain Andreas Munch avec l'historien précédemment mentionné Peter Andreas Munch.

² Leslie WORKMAN, « Introduction », in *Studies in Medievalism VIII* : « Medievalism is the continuing process of creating the Middle Ages ».

³ Vincent FERRÉ, *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, p. 8.

⁴ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 33.

⁵ Louise D'ARCENS, *Companion to Medievalism*, p. 1 : « the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures. ».

⁶ Paul ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, p. 36.

et constant, il est en perpétuel renouvellement selon ses réappropriations successives. Véritable catalyseur d'attentes, de rêves et de fantasmes, à la frontière des usages et des mésusages¹, il est un laboratoire² dans lequel la recreation du passé à l'aune du présent sert des enjeux identitaires et mémoriels, esthétiques et mythiques, idéologiques et politiques, collectifs et individuels : autant d'enjeux que l'on retrouve dans les pièces d'Ibsen, à des degrés différents.

Les réinventions permanentes font du médiévalisme un champ transdisciplinaire qui a pour objet pléthore de médias : art pictural, cinéma, musique, architecture, bande dessinée ou encore jeu-vidéo. En littérature, et de ce fait dans les textes d'Ibsen, les médiévalistes observent « comment le médiéval (ou ce qui est donné pour tel) peut se retrouver au cœur ou aux marges d'œuvres modernes, nourrir un récit, ou simplement croiser des thèmes, des personnages, des motifs contemporains³ ». La référence médiévale y est multiforme, pouvant aller de l'allusion jusqu'à la réécriture en passant par plusieurs niveaux d'intertextualité, de travestissement et de citations plus ou moins assumées.

Mais comme le dit Corbellari, « il ne suffit pas d'aimer le Moyen Âge pour en étudier les déclinaisons actuelles, il faut aussi le connaître [car] juger le passé selon les préjugés modernes est un jeu trop facile⁴ ». C'est pour cela que, depuis une quarantaine d'années⁵, le médiévalisme s'est érigé en une discipline académique à part entière, annexe de la médiévistique.

Il convient de faire un point sur les termes employés. Une œuvre qui présente des usages modernes du Moyen Âge, comme *Kongs-Emnerne*, est décrite comme médiévaliste, et il en va de même pour son auteur, Ibsen. Mais, et là peut être la confusion, la même dénomination est utilisée pour parler de l'étude de ces usages et pour nommer le chercheur. Si en anglais le mot *medievalism* est attesté dès le milieu du XX^e siècle, en France moult expressions coexistent : trace médiévale, médiévitité, rémanences, modernité du Moyen Âge, néo-Moyen Âge, Moyen Âge d'aujourd'hui, Moyen Âge contemporain, retour de la matière médiévale, réception médiévale ou encore nouveau médiéval.

Il serait impossible de lister ici tous les travaux médiévalistes qui existent mais l'on peut se reporter aux bibliographies établies par Richard Utz⁶ et l'association Modernités Médiévales⁷. Elles témoignent d'un paradoxe. Alors que la publication d'ouvrages critiques

¹ En référence au colloque « Usages et mésusages du Moyen Âge du XIX^e au XXI^e siècles », Budapest, 2005.

² Florent COSTE et Amandine MUSSOU, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », § 4.

³ Michèle GALLY et Vincent FERRÉ, « Médiévistes et modernistes face au médiéval », p. 8.

⁴ Alain CORBELLARI, *Le Moyen Âge à travers les âges*, p. 8.

⁵ Pour les spécialistes le point de départ est 1979 : publication du premier numéro de la revue anglaise *Studies in Medievalism* dirigée par Workman et conférence à Beaubourg de Zumthor « Modernité du Moyen Âge ».

⁶ Richard UTZ et Aneta DYGON, « Medievalism and Literature: An Annotated Bibliography of Critical Studies ».

⁷ Association Modernités Médiévales, « Bibliographie analytique : réception du Moyen Âge, XIX–XXI^e siècle ».

(analyses de l'œuvre d'un auteur, d'un motif médiéval, d'une époque) ne cesse d'augmenter depuis les années 2000, les réflexions d'ordre méthodologique et théorique sont très limitées, notamment en Europe du Nord. Le champ du médiévalisme est donc toujours en construction, et les outils pour mieux l'aborder se font attendre, mais ils sont en cours de développement comme en témoigne, par exemple, le *Dictionnaire du médiévalisme* annoncé pour 2021, dans lequel on espère trouver une entrée sur la Scandinavie.

- **Le médiévalisme à la croisée du nationalisme**

Toutefois, le médiévalisme ne se suffit pas à lui-même. Di Carpegna Falconieri affirme que lorsqu'il est question de médiévalisme, « on se déplace presque toujours au milieu des « inventions de la tradition » et des « communautés imaginées »¹ ».

L'invention de la tradition a été conceptualisée par Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Ils expliquent que des traditions auxquelles on assigne des origines lointaines — médiévales notamment — sont en réalité des créations récentes et qu'une continuité fictive est élaborée entre le présent et le passé en prenant souvent « l'histoire comme source de légitimation² ».

Certains intellectuels norvégiens ont fait perdurer le lien entre leur époque et le passé médiéval, supposé glorieux, de la Norvège. Georg Sverdrup, l'un des présidents de l'assemblée d'Eidsvoll chargée d'écrire la constitution norvégienne en 1814, tenait ces propos :

L'ancien trône de Norvège se dresse à nouveau sur le territoire national, celui que gravissaient jadis les Sverre et les Adelsten pour diriger l'ancienne Norvège avec sagesse et autorité. [...] Que Dieu sauve l'ancienne Norvège³ !

Hobsbawm prend justement l'exemple du nationalisme quand il explique que « beaucoup de mouvements idéologiques [...] étaient tellement sans précédent que même la continuité historique a dû être inventée, en créant par exemple un passé ancien au-delà de la continuité historique effective⁴ ». Ainsi les nations modernes revendiquent d'être à l'opposé de la nouveauté pour mieux justifier leur légitimité, surtout lors de périodes troublées.

Les traditions inventées agissent également « comme ciment de la cohésion du groupe⁵ ». Cet élément invite à réfléchir au second concept mentionné par Di Carpegna Falconieri : les communautés imaginées de Benedict Anderson. Dans son ouvrage sur l'imaginaire national, il montre que les communautés telles que la nation sont des artefacts culturels :

¹ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 25.

² Eric HOBSBAWN, « Inventer des traditions », §7.

³ « Reist er altsaa inden Norges Enemærker Norges gamle Kongestol, som Adelstener og Sverrer beklædte, og hvorfra de med Viisdom og Kraft styrede gamle Norge. [...] Gud bevare gamle Norge! »

⁴ Eric HOBSBAWN, *op. cit.*, §16.

⁵ Eric HOBSBAWN, *op. cit.*, §30.

[La nation] est imaginaire parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens ; jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion¹.

La communauté de la nation est donc aussi artificiellement construite que le sont les éléments choisis pour la différencier des autres nations. Elle ne repose pas seulement sur un critère géographique concret — un espace délimité par des frontières —, mais aussi sur le sentiment d'appartenir à un seul et même groupe et de partager la même histoire.

Cette édification culturelle des nations sert l'État politique. D'après Fukuyama, elle est indispensable à l'établissement d'un État solide parce que la « stabilité politique est considérablement renforcée si les citoyens ressentent les émotions associées au patriotisme² ». Ainsi, un État jeune comme la Norvège a besoin d'une nation soudée pour assurer sa pérennité.

Et pour beaucoup d'artistes norvégiens, faire renaître le Moyen Âge dans leurs œuvres était un moyen de susciter ce type de sentiments. Les spécialistes considèrent que le Moyen Âge scandinave débute vers 1000, avec la christianisation de l'Islande et l'intégration progressive de la Scandinavie dans le système étatique des pouvoirs chrétiens européens³, pour s'achever vers 1530 lorsque la Réforme ainsi que l'imprimerie se sont implantés sur le territoire. Cependant, la période précédente dite de l'*âge viking*, débutant en 793 par l'invasion de Lindisfarne⁴, sera ici rattachée à l'époque médiévale parce que les textes littéraires décrivant la période païenne scandinave ont été écrits à partir du XII^e siècle.

- **Un oubli dans la recherche ibsénienne ?**

Ibsen est l'un des auteurs les plus étudiés en littérature⁵. Pourtant la façon dont il fabrique le Moyen Âge n'a été l'objet que d'un nombre limité de travaux. Certes, lorsque des chercheurs publient des ouvrages couvrant l'ensemble de sa vie, des chapitres sont consacrés aux premières pièces, mais ils sont succincts. Par exemple, dans *The Cambridge Companion to Ibsen* (1994), seulement deux chapitres sur quinze abordent les pièces médiévalistes d'Ibsen.

La critique s'est surtout concentrée sur les dernières pièces comme le prouve une recherche approfondie sur l'outil développé par le *Senter for Ibsen-studier*, *The International Ibsen Bibliography*, qui répertorie l'ensemble des études secondaires des œuvres d'Ibsen⁶.

¹ Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, p. 19.

² Francis FUKUYAMA, « Nation Building and State Building », p. 29 : « Political stability is bolstered enormously if citizens feel the emotions associated with patriotism ».

³ Stefan BRINK, « Who were the Vikings? », p. 4.

⁴ Stefan BRINK, *op. cit.*, *ibid.*

⁵ Jacques DE DECKER, *Ibsen*, p. 9.

⁶ Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.nb.no/bibliografi/ibsen/>.

Aucun titre d'ouvrage ou d'article ne contient les mots « Moyen Âge », « médiéval » ou « médiévalisme »¹. D'ailleurs, la revue *Ibsen Studies*, éditée par le centre, n'a publié que très peu d'articles portant sur les pièces du corpus et encore moins sur le Moyen Âge.

Il faut tout de même reconnaître que certaines publications abordent des thèmes qui touchent au Moyen Âge comme *Henrik Ibsen and Nordic Myth: Folklore archetypes in his early plays* (1980) de James Bowers, *Varulv om natten: folketro og folkediktning hos Ibsen* [*Loups-garous la nuit: croyances et poésie folkloriques chez Ibsen*] de Nina Alnæs (2003) ou bien *Nasjonale subjekter: ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap* [*Sujets nationaux: idées sur la nationalité dans l'écriture romantique d'Henrik Ibsen*] de Gudleiv Bø (2000). Cependant, tous les éléments de folklore analysés ne correspondent pas forcément à la période médiévale, et aborder le Moyen Âge uniquement par le prisme du nationalisme invisibiliserait d'autres approches. Un ouvrage tel que *Ibsen the Romantic* d'Errol Durbach (1982) aurait pu être prometteur mais, curieusement, il n'aborde pas du tout la thématique médiévale alors qu'elle est une constituante importante du romantisme.

Enfin, s'il existe des analyses souvent datées² des pièces se déroulant à l'époque médiévale, elles sont souvent spécifiques à un texte, et donc sans visée comparatiste.

- **Présentation du corpus**

Le corpus choisi est composé de trois pièces : *Fru Inger til Østråt* [*Dame Inger d'Østråt*] (1855), *Hærmændene på Helgeland* [*Les Guerriers à Helgeland*] (1858) et *Kongs-Emnerne* [*Les Prétendants à la couronne*] (1863). Ces œuvres paraissent pertinentes à étudier en parallèle car elles traitent de trois époques différentes (respectivement les XVI^e, X^e et XIII^e siècles) et elles s'appuient sur deux catégories de sources : d'une part les sagas médiévales telles que la *Völsunga saga* ou la *saga de Håkon Håkonsson* et d'autre part des manuels d'histoire écrits au XIX^e siècle à l'instar de *Det norske folks historie* de Peter Andreas Munch.

Dans *Fru Inger til Østråt*, une nuit de 1528, trois visiteurs convergent vers Østråt où vit Fru Inger, une puissante noble norvégienne convaincue que sa vocation est de restaurer l'indépendance de son pays. Le chevalier danois Nils Lykke est envoyé pour l'espionner, et le proscrit norvégien Olaf Skatval vient pour la convaincre de soutenir une rébellion menée contre le roi Gustave Vasa, au profit du fils du comte Sture. Nils Stensson quant à lui ne sait pas qu'il est le fils illégitime de Sture et de Fru Inger. A son arrivée, Fru Inger ne le reconnaît pas car

¹ Recherche effectuée dans plusieurs langues dont le norvégien, l'anglais, le français, l'allemand, l'italien...

² Une exception toutefois : la très récente publication d'une anthologie rassemblant les études portant sur *Kongs-Emnerne* : Eivind TJØNNELAND (dir.), *Henrik Ibsens Kongs-Emnerne: teater, historie og resepsjon*, 2020.

elle ne l'a pas revu depuis qu'il était enfant, et elle le prend pour le fils légitime de Sture. Elle le fait tuer parce qu'elle le voit comme un obstacle à l'accession au trône de son fils. Pendant ce temps-là, Nils Lykke séduit Eline, l'une des filles d'Inger, qui ne se doute pas que cet homme a causé la mort de sa sœur Lucia. La pièce s'achève tragiquement parce que les identités sont révélées trop tard : Eline s'est promise à Nils Lykke et Fru Inger a commis le filicide.

Dans *Hærmændene på Helgeland*, l'action se déroule au début du X^e siècle. L'islandais Ørnulf débarque en Norvège pour demander, comme l'exige la pratique, rançon à Sigurd et Gunnar qui ont enlevé sa fille Dagny et sa fille adoptive Hjørdis pour les épouser. Après de multiples conflits, Hjørdis, malheureuse dans son mariage avec Gunnar, apprend qu'elle aurait dû épouser Sigurd. En effet, c'est lui qui a abattu l'ours qui gardait sa chambre, mais il s'est fait passer pour son ami pour que ce dernier puisse, malgré sa lâcheté, repartir avec Hjørdis. Celle-ci se sent si bafouée qu'elle tue Sigurd avant de se suicider en pensant que, s'ils ne peuvent être ensemble dans la vie à cause de leurs mariages respectifs, ils pourraient vivre leur amour dans leur mort. Mais c'est un échec car Sigurd confesse à Hjørdis qu'il est devenu chrétien. Or puisqu'elle est païenne, leurs âmes ne séjourneront pas au même endroit.

Dans *Kongs-Emnerne*, Ibsen met en scène le combat de Skule Bårdsson et de Håkon Håkonsson pour l'accession au trône norvégien. En 1217, à la mort du roi Inge II Bårdsson de Norvège, le successeur du roi Håkon III Sverreson, le trône est vacant. Le fils de Sverreson, Håkon Håkonsson, est élu roi au grand désarroi du jarl¹ Skule qui est le demi-frère du défunt Inge. Håkon prend Margrete, la fille du jarl, pour épouse. Tandis que Skule est rongé par sa frustration, l'évêque Nikolas lui apprend qu'il est possible que Håkon ait été échangé à la naissance, et qu'il ne soit pas de sang royal. Mais lorsque la lettre contenant l'information sur la possible substitution est brûlée par inadvertance laissant alors planer le doute sur l'origine royale de Håkon, Skule sombre dans la folie, se fait proclamer roi par ses hommes, et est prêt à tuer son propre petit-fils, l'enfant de son ennemi et de sa fille Magrete. Finalement, Skule se rend quand il réalise que Håkon, contrairement à lui, a la vocation d'être roi.

La totalité de l'œuvre d'Ibsen en langue originale et commentée a été republiée dans une édition scientifique dirigée par l'Université d'Oslo entre 2005 et 2010. Elle est disponible en format papier et en format numérique sous le titre : *Henrik Ibsens skrifter*. L'édition inclut la correspondance ainsi que la production poétique de l'auteur. Sur le marché français, on trouve de nombreuses rééditions récentes des dernières pièces, tandis que les premières sont,

¹ Titre nobiliaire semblable au « comte » français.

pour la plupart, uniquement disponibles dans la traduction obsolète réalisée par Pierre Georget La Chesnais entre 1930 et 1945. Son travail sera cité pour *Hærmændene på Helgeland* et *Fru Inger til Østråt*. Pour celle-ci, il faut préciser que le traducteur s'appuie sur la version très légèrement retravaillée par Ibsen en 1874.

Régis Boyer a traduit, en 2006, dix-sept pièces d'Ibsen pour la Pléiade, en mettant de côté les premières pièces sauf *Kongs-Emnerne* dont la traduction sera utilisée. Il explique que :

Les premières pièces, d'inspiration historique, et qui ont notamment l'intérêt de préfigurer les chefs-d'œuvre à venir, ont donc été laissées de côté¹.

Cette justification de l'absence des premières pièces dans le volume d'une collection dont l'une des spécialités est pourtant de publier des œuvres complètes est étrange, mais pas étonnante. Elle montre à quel point la première partie de la production ibsénienne est régulièrement mise au placard, comme si les éditeurs supposaient qu'elle n'intéresserait pas. Mais en refusant encore et toujours de la traduire, le public potentiel est empêché d'avoir la possibilité de se faire sa propre opinion. Il serait pourtant temps de la dépoussiérer.

Alors qu'Ibsen est reconnu comme le père du drame moderne européen, pourquoi a-t-on enterré si profondément le rôle qu'il a joué dans le développement du romantisme national ? Comment les faits historiques médiévaux choisis deviennent-ils des outils politiques ? Est-ce là leur seule finalité ? Les drames historiques peuvent-ils acquérir une double perspective, dépassant le collectif pour revenir à une identification personnelle ? Quel plaisir esthétique le dramaturge du XIX^e siècle peut-il trouver dans la réappropriation de textes médiévaux ? Fantasme-t-il un Moyen Âge idéalisé ou au contraire le diabolise-t-il ? Tendrait-il plutôt à partager avec son public l'authenticité de ses sources médiévales ? A-t-il conscience qu'en suivant l'historiographie contemporaine et les traductions récentes des sagas il est susceptible de manier des instruments qui produisent parfois du faux ? En somme, quelle est l'intention médiévaliste du travail d'Ibsen et quelle conception de l'histoire offre-t-il à son public ?

Tout d'abord, il s'agira de comprendre comment les sujets historiques que le dramaturge a sélectionné entrent en résonance avec les préoccupations spécifiques au XIX^e siècle. Puis il conviendra de définir la façon dont le Moyen Âge d'Ibsen est susceptible de susciter chez le public des émotions fortes telles que la joie ou l'effroi, avant de faire apparaître les références intertextuelles, indices de la manière dont Ibsen s'est servi des sources historiques. Enfin, les drames historiques seront considérés comme des drames psychologiques parce que les tourments que traversent les personnages sont aussi bien autobiographiques qu'universels.

¹ Régis BOYER, « Notes sur la présente édition », p. LV.

CHAPITRE 1

UN PASSÉ MÉDIÉVAL BIEN PRÉSENT : LE MÉDIÉVALISME AU SERVICE DU NATIONALISME

Le climat dans lequel Ibsen a fait ses débuts était celui d'une aspiration patriotique se traduisant par une forme de chauvinisme ambiant au sein d'une *intelligentsia* norvégienne qui instrumentalisait la référence médiévale pour éveiller et manifester l'identité nationale¹.

À une époque où les historiens en recherche de modèles historiques tendaient à voir des renaissances partout², certains artistes Norvégiens se sont laissés séduire par la renaissance médiévale nordique³. Le Moyen Âge symbolisait alors, pour eux, un âge d'or malheureusement perdu qu'ils ont essayé de restaurer en se replongeant dans les sources historiques.

Et puisqu'« Ibsen n'était pas un phénomène soudain, sans cause, né dans un désert hyperboréen sans parenté identifiable [et qu'il] suivait le courant de la pensée éthique, religieuse, politique et sociologique de son temps⁴», *Fru Inger til Østråt, Hærmændene på Helgeland et Kongs-Emnerne* montrent à quel point Ibsen a participé, consciemment ou non, à l'enthousiasme de l'élite pour les anciennes manifestations de la culture norvégienne.

Cependant il ne s'agissait jamais, ni pour Ibsen, ni pour ses contemporains, de définir un cadre spatio-temporel médiéval uniquement par plaisir. Dans son ouvrage sur le Moyen Âge des romantiques, Durand-Le-Guern déclare que le recours à la période médiévale « apparaît souvent comme un reflet des préoccupations du XIX^e siècle. L'histoire devient un moyen de livrer, de manière transversale, quelques images du présent [...]. Ainsi transparaît en filigrane un jugement sur le monde contemporain⁵ ». Le Moyen Âge apparaît alors comme un outil dont peuvent allégrement se servir les dramaturges, puisqu'il représente le « lieu de prédilection d'où extraire des allégories clarificatrices, des exemples toujours d'actualité, des modèles⁶ ».

C'est peut-être Hermann Hettner, un professeur d'histoire littéraire à l'Université de Jena, qui, entre autres, fit prendre conscience à Ibsen des nécessaires allées et venues entre le passé et le présent. Ibsen aurait eu accès à *Das Moderne Drama* lors de son voyage d'étude en Allemagne en 1852⁷. Dans cet ouvrage Hettner voulait redorer l'image de la tragédie historique en soutenant qu'elle avait tout à fait sa place sur les scènes modernes⁸. Pour rendre le genre attrayant, les auteurs devaient, selon lui, choisir avec attention leurs sujets historiques car « le

¹ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 106.

² Le terme de « renaissance humaniste » a été conceptualisé au milieu du XIX^e siècle ; de même que la redécouverte des civilisations orientales par l'Occident qui est caractérisée de « renaissance orientale ».

³ Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 436.

⁴ Errol DURBACH, *Ibsen the Romantic. Analogues of Paradise in the Later Plays*, p. 3 : « Ibsen was not a sudden, causeless phenomenon, born in a hyperborean desert with no traceable ancestry, but stood well in the stream of the ethical, religious, political and sociological thought of his time. ».

⁵ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Le Moyen Âge théâtral », in *Le Moyen Âge des Romantiques* §65-70.

⁶ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 15.

⁷ James MCFARLANE, *op. cit.*, p. 123.

⁸ Asbjørn AARSETH, « Ibsen's dramatic apprenticeship », p. 6.

matériel historique doit avoir une pertinence contemporaine si le dramaturge veut gagner les acclamations de son peuple¹ ». Il expliquait aussi que « le drame doit être un miroir de son époque [...] parce qu'il n'y a que la matière qui répond aux humeurs et aux besoins de la conscience contemporaine qui est adaptée au traitement dramatique² ».

Ainsi, l'histoire n'appartient pas au passé, mais elle envahit le présent. Les pièces historiques d'Ibsen, aussi ancrées dans le passé soient-elles, sont aussi le reflet de l'époque de leur écriture et « les personnages ne sont plus des statues du passé, mais des êtres humains avec lesquels un public du XIX^e siècle peut s'identifier³ ».

Sans transformer ces œuvres en outils de propagande nationaliste, il faut reconnaître qu'elles peuvent être des « étendards idéologiques⁴ » sur lesquels sont affichés les discours populaires sur l'unité de la nation et sur les origines de la norvégianité. En multipliant les anachronismes, Ibsen fait croire au public que certaines paroles auraient pu être prononcées au Moyen Âge, alors que les dialogues entre les personnages reflètent bien plus souvent les problématiques du XIX^e siècle que de véritables enjeux médiévaux.

Les différents épisodes historiques qu'Ibsen relate dans *Fru Inger til Østråt*, *Hærmændene på Helgeland* et *Kongs-Emnerne* encouragent les Norvégiens à être fiers de leur passé et ils participent de ce fait à l'affirmation de l'identité norvégienne. Dans certaines scènes, Ibsen a recours à la déformation du fait historique pour donner à voir un récit national dans lequel les ancêtres auraient été les martyrs des Danois, et parfois Ibsen nourrit même le fantasme que les Norvégiens formaient déjà une nation au Moyen Âge.

I. DE LA FIERTÉ D'ÊTRE NORVÉGIEN...

Si quelques pièces de jeunesse d'Ibsen exaltent le passé norvégien, cet aspect est particulièrement prééminent dans *Hærmændene på Helgeland*. McFarlane la qualifie d'« *Hurrapatriotismus*⁵ » car il explique qu'en l'écrivant Ibsen voulait « aider le processus de consolidation nationale en nourrissant le désir de solidarité de la nation, en renforçant sa fierté [et en rassemblant] les sentiments patriotiques des spectateurs à l'unisson⁶ ».

¹ Cité par Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 15 : « Historical material must be given a contemporary relevance if the dramatist is to win the acclaim of his people. ».

² Hermann HETTNER, *Das Moderne Drama*, p. 48 : « Das Drama [...] soll daher der eigenen Zeit einen Spiegel vorhalten. Folglich sind nur solche Stoffe zur dramatischen Behandlung geeignet, die in innigster Verwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewusstseins stehen. ».

³ Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 74.

⁴ Formulation empruntée à Alain CORBELLARI, *Le Moyen Âge à travers les âges*, p. 8.

⁵ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 153.

⁶ James MCFARLANE, *op. cit.*, p. 157 : « The aim of *The Vikings at Helgeland* had been, by nourishing the nation's craving for solidarity and reinforcing its pride, to aid the processes of national consolidation. ».

Ce n'est pas étonnant puisque dans une lettre destinée au Parlement en 1859, Ibsen avait exprimé l'idée que les artistes, dont il faisait partie, avaient pour mission d'ouvrir les yeux des Norvégiens. Selon lui, ce sont les œuvres artistiques bien plus que les discours politiques qui pouvaient amener les Norvégiens à prendre conscience de

leur origine commune, de leurs traditions communes, de leur langue commune et de leur destin commun dans les bons comme dans les mauvais moments parce que nous sommes, dans tous les sens du terme, une nation¹.

Ce genre de discours est toujours à interpréter avec prudence car ils proviennent de demandes de subvention dans lesquelles il est très probable que les mots aient été maniés habilement dans l'optique d'obtenir des financements. Il n'en reste pas moins que dans *Hærmændene på Helgeland*, Ibsen a représenté des ancêtres desquels ses compatriotes pouvaient revendiquer leur filiation avec fierté, et que, pour ce faire, il s'est appuyé sur les sagas, un patrimoine littéraire scandinave dont la Norvège revendique la paternité.

1. Les vikings, de sacrés ancêtres

Hærmændene på Helgeland met en scène des vikings, qui sont désignés ainsi dès le début de la pièce lorsqu'Ørnulf explique que « Sigurd et Gunnar ont été des vikings en Islande² » (I, 420). Il serait utile de préciser que ceux que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de « vikings » ne s'identifiaient pas eux-mêmes comme cela puisque « viking » qualifiait une activité temporaire de piraterie, et non une appartenance ethnique ainsi que pourraient le laisser suggérer des apostrophes telles que « viking Sigurd³ ». Quoi qu'il en soit, Ibsen désirait que son public s'identifie à ces ancêtres aux incroyables qualités physiques et intellectuelles.

a) Une identification suggérée

À travers les siècles la figure de ces pirates nordiques n'a cessé de fasciner au-delà des frontières septentrionales. Il ne s'agit pas de discuter ici leur historicité, mais de s'interroger sur la « fierté viking » que les Norvégiens du XIX^e siècle peuvent ressentir. Il s'agit là d'une forme de nostalgie à l'égard d'une ère perçue comme celle de la grandeur scandinave à l'échelle internationale. Comme l'explique Olsson,

dans les pays nordiques, il existe depuis longtemps une tentation de vouloir considérer l'époque viking comme une période glorieuse de l'Histoire nationale et de représenter le Viking comme l'Aïeul. [...] Les historiens et les artistes [...] l'aurool[ent] d'une gloire et d'un prestige sans mesure⁴.

¹ Lettre d'Ibsen au *Storting*, le 25 octobre 1859 : « fælles Oprindelse, fælles Traditioner, fælles Sprog og fælles Skjæbne gennem gode og onde Tider, – med et Ord, fordi vi i Begrebets sande Betydning udgjør en Nation. ».

² « Sigurd og Gunnar Herse som Vikinger paa Island. », p. 357.

³ « Sigurd Viking! », p. 452.

⁴ Caroline OLSSON, « Le Mythe du Viking entre réalité et fantasme », p. 192.

Dans les discours romantiques, les vikings sont un emblème de liberté parce qu'ils incarnent une époque d'indépendance, lorsque le royaume norvégien n'était encore subordonné à aucun autre, bien au contraire. Parler de cette période est une occasion de rappeler que ce sont les Norvégiens qui ont conquis l'Islande en premier, avant que celle-ci ne soit une dépendance du Danemark.

C'est dans cette optique que l'on peut interpréter la présence d'Ørnulf qui est décrit comme un « *landnamsmand* en Islande¹ » (416), c'est-à-dire d'après La Chesnais, comme l'« un de ces Norvégiens, qui plutôt que de subir la domination de Harald à la belle chevelure est allé coloniser l'Islande² ». Cela n'est pas surprenant qu'Ibsen représente un personnage qui a préféré la liberté au joug alors que certains de ses contemporains décrivent l'union avec le Danemark comme aliénante pour une Norvège qui n'a toujours pas acquis son indépendance totale.

Il est donc possible que le public norvégien trouve une forme de réconfort en revivant — par procuration — les hauts faits de personnages qui peuvent lui donner l'espoir qu'il pourrait lui-aussi se battre pour l'avenir et l'autonomie du pays. D'ailleurs, dans une dissertation d'étudiant, Ibsen avait répondu à la question « Pourquoi une nation devrait-elle chercher à préserver la langue et les souvenirs de ses ancêtres³ ? » que

C'est sur le passé que l'existant se fonde ; si la fondation est altérée, le bâtiment faiblit. Un peuple sans passé, ou sans souvenirs du passé, est en danger. Si la mémoire témoigne de la grandeur du passé, alors il y a en elle un appel accru pour que les descendants n'affaiblissent pas son éclat⁴.

Et dans ce travail de mémoire, le théâtre est pour Ibsen et ses collègues un outil pédagogique. Tandis que Bjørnson explique, dans une demande de soutien permanent de l'État au théâtre qu'« aucun art n'a une relation aussi directe avec le public et ne subsiste aussi complètement à travers le public que l'art du théâtre⁵ », Ibsen écrit dans une lettre au roi que

Les expériences de tous les autres pays civilisés ont suffisamment prouvé que l'art dramatique, à un plus grand degré que toute autre forme d'art, est un facteur essentiel dans l'éducation du peuple, ce qui est dû au rapport beaucoup plus immédiat de cet art à la réalité⁶ ».

¹ « Landnamsmand paa Island », p. 352.

² Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 387.

³ Henrik IBSEN, *Om Vigtigheden af Selvkundskab* : « Hvorfor bør en Nation søge at bevare sine Forfædres Sprog og Minder? ».

⁴ « Men det er paa Fortiden, det Bestaaende er grundet; rystes Grundvolden, saa maa ogsaa den paa samme opførte Bygning vakle. — Et Folk uden Fortid eller uden Minder om Fortiden har intet Holdepunct i Faren; vidner Mindet om fordums Storhed, saa ligger deri for Efterkommerne en forøget Opfordring til ikke at svække dets Glands. », §1.

⁵ Cité par Ann SCHMIESING, *Norway's Christiania Theatre, 1827–1867. From Danish Showhouse to National Stage*, p. 32 : « no art has so direct a relationship with and endure so completely through the audience as the art of the theatre ».

⁶ Lettre d'Ibsen au roi Karl IV, le 6 août 1860 : « Erfaringer fra alle andre civiliserede Lande har desuden tilstrækkelig godtgjort [...] har, i højere Grad end nogen anden Kunst, aabenbaret sig som en væsentlig

L'art dramatique, à cause de la proximité entre les spectateurs et les acteurs, permettrait de faire prendre conscience au peuple de lui-même et il serait un moyen d'obtenir l'unité de la nation parce qu'il est considéré comme l'outil idéal de la transmission d'une instruction morale et civique intelligible à tous les spectateurs¹. Avant d'être un lieu d'art, le théâtre est donc perçu comme une institution morale qui encourage la (re)création de la nation².

b) Des vikings forts et courageux

D'après McFarlane, la production littéraire de l'époque d'Ibsen met en valeur « les piétés fortes et simples du peuple, son courage païen, la vigueur poétique de sa langue, la virilité de sa culture nordique natale qui contraste avec la sophistication effacée des terres méridionales³ » : c'est le cas à bien des égards dans *Hærmændene på Helgeland*.

Certes les vikings de la pièce d'Ibsen font preuve d'une violence qui est déjà condamnable au XIX^e siècle, mais les prouesses qu'ils accomplissent n'en restent pas moins extraordinaires et possiblement idéalisables dans l'imaginaire romantique. Par exemple, Sigurd a vaincu l'ours qui gardait la chambre de Hjördis alors que l'animal est décrit tel « un monstre féroce ; personne ne pouvait l'approcher sauf Hjördis et il avait la force de vingt hommes⁴ ». (I, 450). Les personnages soulignent à de très nombreuses reprises qu'il s'agissait là du « plus bel exploit que personne ait accompli en Islande⁵ » (I, 433).

Il est, en outre, raconté que Gunnar a voyagé jusqu'au Bjarmeland et Sigurd remarque que « c'est un excellent exploit d'aller si loin dans le nord » (III, 463). Le Bjarmeland correspond à la Russie septentrionale actuelle. Dans les sagas, le voyage vers l'extrême-nord est un *topos* récurrent car les héros peuvent faire leurs preuves en s'illustrant par des actes de bravoure dans les terres « du Nord du Nord⁶ » méconnues, dangereuses et peuplées d'êtres surnaturels.

Si ces hommes sont courageux, ils ne se battent pas n'importe comment, et ils ne correspondent pas à l'image répandue des barbares assoiffés de sang. Même le combat ou la vengeance doivent être réalisés selon des règles précises, ce qui est illustré par les propos d'Ørnulf qui répète sans cesse des phrases telles que : « Je me conformerai à la loi et à l'usage, tu peux y compter⁷ » (I, 428). Sigurd, quant à lui, s'exclame à Gunnar à la fin de l'acte III :

Faktor i Folkeopdragelsen, en Kjendsgjerning, der har sin saare nærliggende Forklaringsgrund i denne Kunsts inderligere og langt mere umiddelbare Forhold til Virkeligheden. ».

¹ Ann SCHMIESING, *Norway's Christiania Theatre, 1827–1867*, p. 32.

² James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 107.

³ James MCFARLANE, *op. cit.*, *ibid.*

⁴ « thi Bjørnen var det vildeste Udyr, Ingen uden Hjördis kunde komme den nær, og den havde tyve Mænds Styrke. », p. 389.

⁵ « det er den djærveste Daad nogen Mand har øvet paa Island », p. 369.

⁶ Jon NYGAARD, « The Mystery of the “North of the North” in Ibsen's Works », p. 183.

⁷ « Jeg skal rette mig efter Lov og Vedtægt, det kan du lide paa. », p. 364.

Tu as tué Thorolf, un parent de ma femme, et c'est pourquoi je te convoquerai demain à Holmgang dès que le soleil se couchera¹ ! (III, 510)

Cette convocation en duel montre qu'il n'est pas question de faire du mal seulement par plaisir, mais que la violence est motivée par le respect de l'honneur personnel ou familial.

Ainsi, en puisant dans les sagas, Ibsen cherche à ressusciter l'esprit héroïque pour prouver qu'il est encore vivant, et que les Norvégiens d'aujourd'hui ne sont pas si différents des vikings d'hier. Ceux-ci sont donc instrumentalisés à des fins politiques puisqu'ils servent à incarner la force de l'identité norvégienne et un modèle auquel le public peut s'identifier. D'ailleurs, Hemmer cite Bjørnson pour qui il était nécessaire que les Norvégiens « aient cette fierté de leurs ancêtres que tout peuple qui lutte pour son identité nationale doit avoir² ».

c) Une loyauté sans borne

Outre leurs capacités physiques exceptionnelles, les vikings sont également remarquables pour les valeurs qu'ils représentent, notamment l'amitié qui est un thème central des textes médiévaux nordiques à l'instar de l'*Hávamál*. Ici, le lien qui unit Sigurd et Gunnar paraît indéfectible. Sigurd affirme que « Gunnar est [son] frère adoptif; paix et amitié [ils se sont] jurés³ » (I, 438), tandis que Gunnar s'exclame : « Toi, Sigurd, mon loyal et vaillant frère, je t'ai retrouvé, aussi fidèle qu'avant⁴. » (II, 460). Ils se considèrent comme membres de la même famille et sont prêts à tout l'un pour l'autre. Sigurd a notamment agi avec bravoure lorsqu'il a tué l'ours, mais surtout lorsqu'il a fait croire que c'était l'exploit de Gunnar pour que celui-ci puisse partir avec celle qu'il aime. Mais en agissant ainsi Sigurd a nié ses propres sentiments pour Hjördis, prouvant par ce geste que le bonheur de son frère d'armes compte plus que le sien.

Ce qui prouve également tout le dévouement de Sigurd pour son ami, c'est la patience avec laquelle il supporte sans sourciller tous les éloges qui encensent Gunnar pour l'exploit qu'il a en réalité accompli lui-même. C'est Dagny qui révèle la supercherie ne pouvant plus souffrir l'arrogance de sa sœur adoptive, traitant Gunnar de « poltron⁵ » (II, 482) ce que Sigurd récuse aussitôt : « Tu ne l'es pas, Gunnar ! Tu ne l'as jamais été⁶ ! ».

De plus, ces vikings ne se contentent pas uniquement manier les armes, ils sont aussi doués avec les mots. Intelligents et sensibles, ils peuvent être scaldes, poètes comme Ørnulf qui

¹ « du har fældet Thorolf, min Hustrus Frænde, og derfor stævner jeg dig til Holmgang imorgen saasart Solen rinder! », p. 451.

² Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 15 : « Bjørnson had expressed his belief that it was wholly necessary for Norwegians to have "that pride in their ancestors which every people fighting for its national identity must have" ».

³ « Gunnar er min Fosterbroder; Fred og Venskab har vi svoret hinanden », p. 374.

⁴ « dig, Sigurd, min ærlige bolde Broder har jeg fundet igjen, fuldt saa trofast som før », p. 399.

⁵ « thi Gunnar er ræd », p. 422.

⁶ « Det er du ikke, Gunnar! Det har du aldrig været! », p. 423.

consent à chanter un poème en l'honneur de ses défunts fils malgré son immense douleur lorsque sa fille lui dit : « Tu es scalde ; il convient qu'un poème célèbre leur mémoire¹ » (IV, 516).

Ainsi, dans les années 1850, toutes les occasions sont bonnes pour recréer un sentiment de fierté nationale et prouver au monde et à soi-même que la Norvège moderne n'est pas inférieure à celle des vikings et que ses habitants sont tout aussi talentueux, sur tous les plans².

2. Les sagas islandaises, un trésor national

Et si les Norvégiens peuvent être fiers des héros qu'ils considèrent comme leurs ancêtres, ils peuvent également tenir en haute estime les textes qui véhiculent leurs aventures. La pièce de théâtre devient un lieu de mémoire littéraire et elle est l'occasion pour Ibsen d'honorer une partie du patrimoine scandinave et de populariser les sagas encore davantage.

a) Des sagas islandaises...norvégiennes ?

Lors de son discours à Rome pour l'inauguration du mémorial en l'honneur de l'historien Peter Andreas Munch, Ibsen dit le 12 juin 1865 :

Le nom de Munch n'est jamais mentionné avec amour au Danemark. J'en ai moi-même souvent fait l'expérience, ce qui m'a beaucoup peiné³.

Munch avait une théorie qui faisait polémique auprès des historiens danois. Il allait à l'encontre de l'idée globalement admise que la littérature norroise était l'expression d'une tradition nordique commune. À ses yeux, l'utilisation du terme *norrøn* (norrois) ne désignait pas la langue et la littérature de l'ensemble des pays nordiques, mais seulement de l'ouest de la Norvège⁴. De plus, il affirmait que les textes conservés dans les manuscrits islandais, s'ils avaient pourtant bien été écrits par des Islandais en Islande, auraient été composés uniquement par des Norvégiens parce que les scribes islandais se seraient contentés d'écrire des histoires entendues en Norvège sans en changer ni la langue ni la forme⁵.

Ainsi, à une époque où la recherche d'une littérature nationale est en cours Munch rejetait avec véhémence l'idée que le patrimoine culturel que représentent les sagas pourrait être une copropriété. Pour lui, elles sont une propriété intellectuelle qui appartient distinctement à la Norvège. Celle-ci aurait donc la plus riche tradition culturelle de toute la Scandinavie, et serait supérieure au Danemark⁶. C'est un avis partagé par de fervents nationalistes norvégiens tels que Wergeland qui en 1844 dit que

¹ « men du er jo Skald; det sømmer sig at kvæde til deres Minde. », p. 459.

² James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 105.

³ « Munch's navn naevnes i almindelighed ikke med kjaerlighed i Danmark. ».

⁴ Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 438.

⁵ Guðmundur HÁLFDANARSON, « Interpreting the Nordic Past: Icelandic Medieval Manuscripts and the Construction of a Modern Nation », p. 60.

⁶ Guðmundur HÁLFDANARSON, *op. cit.*, *ibid.*

La plupart [des sagas] sont écrites par des Islandais, et comme elles sont de sang norvégien, et le plus souvent de sujets norvégiens, et puisque les événements qu'elles décrivent sont entrelacés dans l'histoire norvégienne, elles appartiennent à notre littérature [et elles sont notre] trésor national le plus précieux¹.

b) Une saga en train d'être composée

D'après Kaplan, Ibsen a déplacé le lieu de l'action originale de la *saga d'Egill* et de la *saga de Njáll le Brûlé* qui ont inspiré *Hærmændene på Helgeland* de l'Islande à « Helgeland, au nord de la Norvège² » (I, 416)³. D'une part, cela permet au public norvégien une identification plus directe aux personnages et de renforcer l'impression qu'il voit ses propres ancêtres sur scène. D'autre part, en gommant le lieu originel, le dramaturge s'approprie l'héritage islandais en faisant comme si les sagas étaient la propriété exclusive des Norvégiens, sentiment amplifié par le fait que les dialogues sont écrits en norvégien et non plus en norrois⁴.

La vie des personnages est d'ailleurs qualifiée de saga à plusieurs reprises : Ørnulf affirme que « Si Thorolf est tué, sa saga est achevée⁵ » (II, 479) et Sigurd dit à Hjördis « Ici se termine ma saga, séparons-nous maintenant⁶ » (III, 503). Mais d'après Kaplan, c'est surtout cette dernière qui a conscience que toutes ses actions seront consignées dans une saga qui sera racontée plus tard⁷ — à l'oral, puisqu'à moins d'un anachronisme d'Ibsen, elle ne peut savoir qu'elle deviendra un personnage de papier⁸. Dans une sorte de mise en abyme, le spectateur voit donc Hjördis en train de composer sa saga, ce qui est frappant lorsqu'elle dit à Sigurd : « et lorsque l'on composera ta *drápa*, son message englobera Sigurd et Hjördis⁹ ! » (III, 506).

Puisqu'elle est obnubilée par l'idée que les événements qu'elle vit laisseront des traces, les qu'en-dira-t-on l'obsèdent. Elle tient à plusieurs reprises des propos tels que : « Je sais qu'il y a une chose qui doit être sauvée avant la vie. [...] L'honneur et la réputation parmi les hommes¹⁰ ». (II, 461). Elle ne peut supporter que les gens pensent que son mari est faible et que son souvenir soit associé à de la lâcheté dans la « bouche des gens¹¹ » (I, 431).

¹ Henrik WERGELAND, *Av Læsebog For Den Norske Ungdom* : « De fleste ere skrevne af Islændere, og da disse vare af norsk Blod, og oftest norske Undersaatter, og da de Begivenheder, de fremstille, især ere indflettede i den norske Historie, tilhøre de vor Literatur, som i dem og i Snorre Sturlesøns *Heimskringla* – besidder sin kostbareste nationale Skat. », p. 377.

² « Handlingen foregaar [...] paa Helgeland i det nordlige Norge. », p. 352.

³ Merrill KAPLAN, « Jat il Island! The Icelandic Reception of *Hærmændene paa Helgeland* », p. 237.

⁴ Merrill KAPLAN, *op. cit., ibid.*

⁵ « Er Thorolf dræbt, saa er hans Saga ude. », p. 419.

⁶ « Her ender min Saga, lad os skilles nu », p. 444.

⁷ Merrill KAPLAN, « Saga and Scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings at Helgeland* », p. 20.

⁸ Puisque la mise à l'écrit des sagas a seulement commencé au XII^e siècle.

⁹ « og naar dit Drapa kvædes, da skal det bære Bud om Sigurd og Hjördis tilhobe! », p. 447.

¹⁰ « En Ting veed jeg, som bør frelses først, Livet siden. [...] Hæder og Rygte blandt Mænd. », p. 400.

¹¹ « i Folkemunde », p. 368.

Toutefois, selon Kaplan « l'honneur qui est finalement en jeu n'est pas tant [celui de Hjørdis] parmi ses pairs fictifs du XX^e siècle, mais [celui de] l'honneur national norvégien en ce qui concerne la revendication des sagas¹ ». Ce faisant, Ibsen participe à sa façon aux discussions animées de son époque sur la propriété de ces textes littéraires.

II. ... À L'ÉLABORATION DU MYTHE DU MARTYRE NORVÉGIEN

Mettre le passé à l'honneur est donc un élément clé de la construction d'une nation solide dont les citoyens seraient unis par un même héritage historique et littéraire. Mais la mise en œuvre de cette fierté nationale n'est pas nécessairement synonyme de respect de l'historicité des événements. Il serait difficile de le mesurer dans *Hærmændene på Helgeland* puisque la pièce s'inspire de sagas qui n'ont pas toujours vocation à retranscrire des faits réels.

En revanche, il est plus aisé de comprendre comment Ibsen manie l'anachronisme dans des drames qui s'affichent comme étant des tragédies historiques. Il est important de souligner que ces erreurs ne sont pas le fruit de l'ignorance de l'auteur : on sait qu'Ibsen s'est appuyé attentivement sur ses sources historiques, et cela sera démontré ultérieurement. Les distorsions et autres travestissements du fait historique sont volontaires car ils permettent de tisser un lien entre le Moyen Âge et les préoccupations de l'époque d'Ibsen.

D'après Myhre, une question obsédait les historiens norvégiens au milieu du XIX^e siècle. Comment un royaume dont les territoires ultramarins s'étendaient jusqu'au nord des îles britanniques, dont les princesses étaient éligibles sur le marché du mariage européen et dont le nom de l'un de ses rois avait été mentionné comme candidat au trône du Saint-Empire-Romain-Germanique avait-il pu décliner dès le XIV^e jusqu'à quasiment disparaître au XVI^e siècle² ? Cette interrogation, nourrie par l'historiographie du XIX^e siècle, déforme la réalité historique pour ne mettre en valeur que les bons moments de l'histoire médiévale norvégienne. Cela n'empêche pas certains intellectuels de vouloir déterminer les causes du déclin pour expliquer comment la Norvège a pu renaître de ses cendres au XIX^e siècle³.

C'est sûrement pour cela qu'Ibsen a pris pour sujet dans *Fru Inger til Østråt* la chute d'une noble norvégienne qui aurait eu l'occasion de mener une campagne réussie pour l'indépendance du pays vers 1530, mais dont l'enchaînement des péripéties a supprimé toute ambition de formation d'un état norvégien libre⁴.

¹ Merrill KAPLAN, « Saga and Scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings at Helgeland* », p. 21 : « the honor ultimately at stake is not her own among her fictional tenth-century peers, but Norwegian national honor in the matter of the claim on the sagas. ».

² Jan Eivind MYHRE, « "The Decline of Norway": Grief and Fascination in Norwegian Historiography on the Middle Ages », p. 18.

³ Jan Eivind MYHRE, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §8.

Le mythe de la construction nationale se déploie alors dans toute sa splendeur. Les Danois y sont diabolisés tandis que les Norvégiens sont placés en position de victimes. Mais la réalité historique était loin d'être aussi manichéenne qu'Ibsen le prétend et *Fru Inger til Østråt* serait plutôt à lire comme un appel au réveil norvégien après « 400-års-natten », la nuit de 400 ans.

1. De monstrueux Danois

Une grande partie de l'intrigue de *Fru Inger til Østråt* repose sur la haine qu'éprouvent les Norvégiens envers les Danois. Lorsque le norvégien Knut Alfsøn est assassiné par ces derniers, Inger encore enfant se jure qu'elle renversera l'union danoise — en place depuis plus d'un siècle déjà — pour libérer la Norvège. Lorsque les rideaux s'ouvrent, c'est le moment pour elle de mettre son plan à exécution puisqu'elle sait qu'« en cette nuit se joue une partie dont l'enjeu est tout le royaume de Norvège¹ » (I, 444).

a) Les bourreaux

Durant l'intégralité de la pièce, les nobles Danois installés en Norvège pour remplir leurs fonctions politiques et administratives sont présentés sous leur plus mauvais jour. Les propos anti-Danois sont si nombreux que le directeur danois du *Kristiania Theater* refusa de mettre en scène la pièce parce que, d'après La Chesnais, « l'animosité des gens d'Østråt contre les Danois [était] exprimée avec une vigueur [qui] dut lui déplaire² ». D'ailleurs, les correspondances d'Ibsen de cette époque-là témoignent de ses difficultés à trouver un éditeur³.

Dès l'ouverture de la pièce l'on comprend quelle est l'image que le dramaturge veut donner des Danois puisque le laquais et le valet de chambre s'échangent ces propos :

FINN : Qui était Knut Alfsøn ?

BJØRN : Les maîtres disent qu'il a été le dernier chevalier de la Norvège.

FINN : Et les Danois l'ont massacré dans le fjord d'Oslo ?

BJØRN : Demande-le à un gamin de cinq ans, si tu ne le sais pas⁴. (I, 409)

Ce type de répliques ponctue régulièrement le texte prouvant bien que les Danois sont les ennemis des Norvégiens et l'ironie de Bjørn souligne qu'il s'agit d'un fait de notoriété publique. Cette remarque de Nils Lykke à Fru Inger va dans le même sens :

Moi je n'ai jamais été votre ennemi, bien que, en qualité de sujet du roi de Danemark, j'eusse pour cela d'évidents motifs⁵. (II, 465)

¹ « i denne nat spilles brikkespil om hele Norges rige. », p. 218.

² Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 402.

³ Par exemple, la lettre du 17 avril 1857 à Paul Botten-Hansen dans laquelle Ibsen supplie son ami de lui venir en aide pour trouver un éditeur : « Kjære Ven! lad mig see Du hjælper mig – jeg giver Dig Hals og Haand over «Fru Inger», pres en Forlægger saalænge til han giver efter –!! ».

⁴ « FINN: Hvem var Knut Alfsøn? BJØRN: Herskabet siger, han var Norges sidste riddersmand. FINN: Og Danskerne fældte ham jo i Oslo-fjord? BJØRN: Spørg en femårs gut, ifald du ikke ved det. », p. 183.

⁵ « Jeg har aldrig været eders avindsmand, – skønt jeg vel, som kongen af Danmarks undersåt, havde skellig grund dertil. », p. 238.

Pour montrer que l'alliance politique entre le Danemark et la Norvège est loin d'être cordiale, Ibsen la reproduit à une autre échelle : celle du couple. Au sein de celui-ci la femme norvégienne semble toujours malheureuse tandis que le mari danois cupide peut profiter d'elle, et surtout de ses biens. Eline raconte ceci à propos de l'une de ses sœurs :

Il y a cinq ans que Merete a quitté Østråt [...] Mais croyez-vous qu'elle est heureuse comme épouse du chevalier danois ? [...] le jour est pour elle sans soleil et la nuit sans repos ; car elle ne l'a jamais aimé. Il est venu ici, il l'a demandé en mariage parce qu'elle était la plus riche héritière de Norvège et parce qu'il avait alors besoin de prendre pied solidement dans le pays¹. (I, 440)

Il est évident que ce couple est une métaphore de l'alliance dano-norvégienne inégale : la femme représente la Norvège qui n'aurait jamais voulu de l'union, tandis que le mari symbolise le Danemark dont l'ambition est nourrie par l'appât du gain.

b) Les victimes

Cependant, il y a un personnage, plus que les autres, dont la fonction dramatique est de représenter la victime norvégienne. Il s'agit d'Olaf Skaktval, un Norvégien proscrit. Il dit :

Mon bien, ils me l'ont volé, et ils se le sont partagé entre eux. Mon fils, mon unique enfant, le dernier descendant de ma race, ils l'ont massacré devant moi comme un chien. Moi-même proscrit, ils m'ont chassé dans la forêt et la montagne². (II, 447).

Sire Lunge ne fut pas plus tôt bien installé chez nous, qu'il accapara tant les terres que les droits³... (IV, 516)

Dans ces répliques, les Danois sont associés au champ lexical de la violence avec des verbes tels que « voler », « massacrer », « chasser » ou encore « accaparer ». Ainsi, ils ne sont pas seulement ceux qui pillent, ils s'emparent des biens d'autrui sans vergogne ; ils ne sont pas seulement ceux qui tuent, ils assassinent cruellement.

L'horreur de leurs actions est renforcée par le pathos du discours. Les Danois sont d'autant plus monstrueux que les Norvégiens sont des victimes, de pauvres chiens sans défense. Une expression telle que « le dernier descendant de ma race » présente les Danois comme les exterminateurs du peuple norvégien, comme s'il ne pouvait rester aucun Norvégien après leur passage. Ils sont bel et bien « les opprimés du royaume de Norvège⁴ » (III, 485).

¹ « For fem år siden drog Merete fra Østråt [...]. Men tror I, hun er lykkelig som den danske ridders frue? [...] men dagen har ingen sol for hende, og natten ingen hvile; thi hun har aldrig været ham god. Han kom hid, han bejled til hende, fordi hun var Norges rigeste arving, og fordi han dengang trængte til at få fast fod i landet. », p. 214.

² « Mit jordegods har de røvet og stykket ud imellem sig. Min søn, mit eneste barn, sidste ætlingen af min slægt, slog de ihjel for mig som en hund. Mig selv har de i tyve år jaget fredløs i skog og fjeld. », p. 221.

³ « Aldrig så såre fik herr Lunge fast fod hos os, før han rev til sig både gods og rettigheder », p. 288.

⁴ « alle de forurettede i Norges rige », p. 259.

2. « 400-års-natten » : une vision cauchemardesque du *dansketiden* ?

a) Un anti-danisme ambiant

Cependant, il ne faudrait pas prendre pour argent comptant le récit du *dansketiden*, la période danoise de la Norvège, que livre Ibsen. Aarseth précise qu'au XIX^e siècle « l'attitude norvégienne envers l'union avec le Danemark était anti-danoise. Les Danois qui opéraient en Norvège au XVI^e siècle étaient perçus dans les années 1840–50 comme des exploiters et des oppresseurs¹ ». Par exemple, le poète Welhaven comparait la période médiévale et la période contemporaine à « to afbrudte Halvringe », deux demi-anneaux, qui auraient été assemblés par une fausse soudure : la période moderne danoise². Il pensait que celle-ci aurait dû être effacée des esprits pour permettre aux Norvégiens de créer la continuité fictive déjà abordée précédemment. Le passé médiéval et le présent devaient former un tout indivisible, aussi solide que cet anneau.

Les ressentiments à l'égard des Danois « colorent les événements du passé pour répondre aux besoins du présent³ ». Alors que la riche et puissante Inger Ottesdotter Rømer a bel et bien existé, elle n'a jamais été au centre d'une quelconque activité anti-danoise en Norvège, bien au contraire, elle a profité des avantages que lui offraient son mariage et ceux de ses filles avec des Danois⁴.

b) L'élaboration du mythe norvégien

Ludvig Daae, historien, avait prévenu son ami Ibsen. Sa pièce « était presque un livre d'édification pour chauvins⁵ », et il lui conseillait de la remanier car « un écrivain ne devrait pas répandre une conception aussi fautive, surtout d'une époque aussi grave pour la Norvège⁶ ». Mais le dramaturge ne changea rien. Peut-être parce qu'il était convaincu que les Danois médiévaux agissaient tel qu'il le représentait, mais surtout parce qu'il avait conscience de nourrir le mythe de « 400-års-natten⁷ », « la nuit de 400 ans », comme il surnommait lui-même la période danoise dans l'expression restée célèbre. En réalité, cette période n'avait rien de l'ère d'exploitation et d'oppression décrite : la Norvège était même un pays riche et prospère pendant

¹ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §6 : « På 1800-tallet var den norske holdningen til fellesskapet med Danmark klart anti-dansk. Danskene som opererte i Norge på 1500-tallet, ble i 1840–50-årene oppfattet som utsugere og undertrykkere. ».

² Øystein SØRENSEN, *Jakten på det norske: perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, p. 28.

³ Asbjørn AARSETH, « Ibsen's dramatic apprenticeship », p. 7 : « an anti-Danish sentiment might correspond nicely to the ideological features of Norway in the 1850s, thus colouring the events of the past to meet the needs of the present. ».

⁴ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 123.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 404.

⁶ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, *ibid.*

⁷ Dans *Peer Gynt* : « Firehundraaig Natten / ruged over Abekatten; / og man ved, *saa* lange Nætter / Landsens Folk i Stampe sætter. », p. 661.

cette union grâce au développement commercial apporté par le Danemark¹.

Fabriquer cette histoire erronée répondait aux préoccupations des contemporains d'Ibsen. Certains s'efforçaient de cerner la cause de la perte de l'indépendance de la Norvège en se plongeant dans la documentation des années 1520–30². De tel discours si peu nuancés servaient deux objectifs. D'un côté, cette vision d'une Norvège meurtrie par les actes cruels des Danois légitimait la création d'une constitution distincte en 1814 et participait largement à la narration de la romance nationale. De l'autre, insister sur ces souffrances pouvait susciter chez le public le sentiment d'appartenir à une communauté spécifiquement norvégienne, distincte des Danois.

c) Les Suédois ne sont pas en reste

Ce mythe est également un dispositif rhétorique ayant pu être repris par une élite norvégienne séparatiste, avide d'indépendance et donc opposée à l'union suédo-norvégienne (1814–1905). Ces intellectuels répandent l'idée erronée que le peuple norvégien martyr se serait mieux porté en restant seul, libéré du joug danois, puis suédois³. Et si les Danois sont pointés du doigt tout au long de la pièce, le portait des Suédois n'est pas plus glorieux puisqu'ils ont empêché Inger de voir son fils pendant des années en exerçant sur elle un chantage pour qu'elle s'allie à eux. La réplique la plus marquante sur cette thématique est celle du prévôt Ejnar :

Il s'agit tout d'abord du roi Gustave ; s'il est rendu impuissant, les Danois, ensuite, ne pourront pas se maintenir longtemps ici dans le pays... Après nous serons libres ; nous n'aurons plus de maîtres étrangers, et nous pourrons nous choisir un roi nous-mêmes⁴. (I, 425)

Ces derniers mots traduisant la volonté de ne plus être soumis à une quelconque force étrangère et d'avoir un roi norvégien auraient très bien pu être prononcés au XIX^e siècle par un partisan de l'indépendance norvégienne, ce qui se produira finalement en 1905.

3. Le réveil norvégien

Ainsi, peut-être faudrait-il lire la pièce comme un appel lancé aux Norvégiens : ils doivent se réveiller de cette nuit de 400 ans car ils paraissent encore ensommeillés. Dans la pièce, alors que les Danois sont caractérisés par la multiplicité de leurs actions violentes, la Norvège semble au contraire inerte, comme si elle se laissait à la merci des Danois sans lutter.

a) Le portrait d'une Norvège rouillée

D'après Van Laan, tout le décor de la pièce est « une métaphore visuelle de la situation

¹ Steinar BRANDSLET, « Myten om 400-årsnatten », §1.

² Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 33.

³ Steinar BRANDSLET, *op. cit.*, §24.

⁴ « Først gælder det kong Gustav; er han gjort magtløs, så vil ikke Danskerne kunne holde sig længe her i landet... Så er vi fri; vi har ingen fremmede overherrer mere, og kan kåre os en konge selv. », p. 199.

de la Norvège¹ ». A l'acte I, Finn et Bjørn nettoient les armes de la salle des chevaliers. Elles sont toutes très abîmées, Finn parle « d'un heaume vide, une épée sans pointe, un bouclier sans poignée² » (I, 411), mais surtout elles ne sont plus utilisées, Inger dit que « toutes les épées de Norvège sont rouillées³ » (II, 447). Il n'est pas seulement question de l'oxydation du métal de l'équipement guerrier, mais c'est toute la Norvège qui est dévorée par la rouille de l'inaction.

En effet, il n'y a plus de héros capable de se battre contre l'ennemi. Les vestiges de cet héroïsme passé sont représentés par les portraits de la salle des chevaliers, ces « longues rangées de tableaux de saints, de chevaliers et de dames⁴ » (III, 479). Mais le regard de ces splendides figures pèse sur Inger qui a l'impression qu'elle est scrutée et jugée durement à cause de son incapacité à réaliser sa vocation de libérer la Norvège et de lui faire retrouver sa puissance.

Finn utilise une image particulièrement évocatrice, lorsque tenant un heaume dans sa main il émet cette réflexion :

Ne pourrait-on pas dire que la Norvège aussi est une coquille vide, tout comme le heaume que voilà ; polie au dehors, rongée par les vers au-dedans⁵ ? (I, 410).

b) Contrer l'influence danoise

Ces vers qui grignent les casques sont une métaphore de l'attaque des Danois qui détruisent la Norvège de l'intérieur. Mais il est intéressant de se demander de quelle Norvège parle en réalité Ibsen. Ce pays à dépoussiérer et à débarrasser de ses parasites n'est pas tant la Norvège de 1530 mais plutôt celle des années 1850.

Bien que la Norvège ait acquis sa propre constitution depuis plusieurs dizaines d'années déjà, l'emprise culturelle danoise se fait toujours ressentir⁶. Si dans le discours nationaliste les Danois médiévaux s'étaient accaparés ce qui ne leur appartenait pas, c'est encore le cas à l'époque d'Ibsen puisqu'ils ont toujours le monopole, dans les institutions culturelles notamment, empêchant certains Norvégiens de pouvoir s'y exprimer autant qu'ils le souhaiteraient.

Dans une lettre au *Storting*, Ibsen écrit en 1859 que c'est grâce aux arts que

notre esprit national s'est réveillé et s'est affirmé et que c'est à partir d'eux que notre amour pour notre pays et nos institutions puisent ses racines. Nous, qui servons l'art, avons l'obligation de créer l'unité naturelle, de nous efforcer de

¹ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 36 : « its rusting armour and weapons and its portraits of dead heroes provide striking visual metaphor for Norway's situation ».

² « En tom hjelm, et sværd uden egg, et skjold uden håndgreb », p. 185.

³ « Alle værger i Norge er rustne », p. 222.

⁴ « Billeder af helgener, riddere og fruier hænger i lange rader. », p. 253.

⁵ « kunde en ikke sige at Norges land også er slig en tom nøddeskal, ligervis som hjelmen her; blank udenpå, ormstikken indeni? », p. 184.

⁶ Narve FULSÅS et Tore REM, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, p. 12.

lutter pour la paix et de nous défendre contre les pressions étrangères¹.

Les pressions étrangères dont il est question ici ne sont pas peut-être pas des invasions militaires au sens propre. Ibsen parle plutôt de l'irruption étrangère, notamment danoise, française et allemande dans la culture en général, mais surtout dans le répertoire des théâtres norvégiens, qu'il connaît bien pour y avoir travaillé pendant de nombreuses années. Ainsi, lorsqu'Ibsen fait tenir aux paysans de la pièce des propos tels que :

Oui, dehors les baillis danois ! Dehors les seigneurs étrangers ! Dehors les valets des conseillers royaux² ! (I, 424)

il semblerait qu'il lance un appel général pour se débarrasser de l'influence étrangère trop prégnante dans certains domaines.

III. LE RÊVE D'UNITÉ

Dans *Fru Inger til Østråt* Ibsen a donc mis en scène une période souvent considérée comme la plus sombre de l'histoire norvégienne, et qui reflète à de nombreux égards les préoccupations du XIX^e siècle. Mais c'est au contraire une époque glorieuse, appelée encore aujourd'hui *storhetstid* — temps de la grandeur — qu'il présente dans *Kongs-Emnerne*³. Cette fois-ci le discours de la nation n'est pas stimulé par le ressentiment envers un ennemi étranger, mais le désir d'unité est incarné via les valeurs défendues par Håkon Håkonsson. Son rêve d'unité peut être interprété à deux échelles : norvégienne et scandinave.

1. Håkon Håkonsson : un bâtisseur de nation

a) Faire du royaume un peuple

Dans la pièce, Håkon est dépeint comme le véritable unificateur du peuple norvégien. S'il veut devenir roi ce n'est pas seulement pour satisfaire une ambition personnelle orgueilleuse, mais parce qu'il est convaincu d'être celui qui doit réaliser l'unité de la Norvège et qu'il veut agir pour le bien de celle-ci. Il le dit dans cette réplique, sûrement la plus connue du drame :

La Norvège était un royaume, elle va devenir un peuple. Les Trondes s'opposent aux gens du Vik, les Agdes aux Hordalandais, les Hålogalandais aux gens du Sogn. Tous ne vont faire qu'un désormais, et tous vont comprendre qu'ils ne font qu'un⁴ ! (III, 61)

¹ Lettre d'Ibsen au *Storting*, le 25 octobre 1859 : « vor Folkeaand har hentet Vækkelse og Styrke, at det er heraf Kjærligheden til vort Land og vore folkelige Institutioner suger sin sundeste Næring, at vi af denne Virksomhed henter en levende Erkjendelse af at udgjøre et organisk Helt med Forpligtelse til endrægtig Stræben i Fredens Dage saavel som til Forsvar mod fremmed Tryk. ».

² « Ja, ud med de danske fogder! Ud med de fremmede herremænd! Ud med rigsrådernes svende! », p. 199.

³ Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1760.

⁴ « Norge var et Rige, det skal blive et Folk. Thrønder stod mod Vikværing, Agdeværing mod Hørdalænding, Haalogalænding mod Sogndøl; Alle skal være Et herefter, og Alle skal vide med sig selv og skjønne at de er Et! », p. 339.

Son idéal de gouvernance rompt avec une ancienne façon de concevoir le pouvoir qui est incarnée par le jarl Skule. Les propos de Håkon apparaissent d'autant plus novateurs qu'ils choquent son rival. En attestent les nombreuses phrases exclamatives et interrogatives, ainsi que les didascalies de cet échange :

SKULE : Rassembler ?... Ne faire qu'un des Trondes et des gens du Vik... de toute la Norvège ?... (*Incrédule.*) C'est infaisable ! La saga de la Norvège n'a encore jamais rien raconté de pareil !

HÅKON : Pour vous, c'est impossible ! Car vous ne savez que recommencer l'ancienne saga. Mais pour moi, c'est facile [...].

SKULE (*avec une inquiétude émue*) : Rassembler tout le peuple... l'éveiller de sorte qu'il ait le sentiment de ne faire qu'un ! D'où tenez-vous une pensée aussi étrange ? Elle me glace et m'embrase¹. (III, 62)

Håkon est bien décidé à faire souffler un vent de nouveauté, mais cela décontenance Skule qui, dépassé, ne comprend pas cette volonté d'unir les différentes régions du pays. Les ruses que le jarl met au point tout au long de la pièce montrent bien qu'à son sens il faut diviser pour mieux régner, car il s'appuie sur les rivalités régionales pour tenter d'accéder au trône.

b) Un orateur hors-pair

Ce qui fait toute la grandeur de Håkon c'est son aptitude à faire douter son sceptique rival, non seulement grâce à ses discours mais surtout par son aura qui fascine son ennemi. Dans ses monologues, Skule s'interroge sur les propos de son beau-fils, et sur ce qu'il appelle son « idée royale² ». Elle l'obsède et il ne peut s'empêcher de la ressasser encore et encore :

« La Norvège était un royaume ; elle va devenir un peuple. Tous ne vont faire qu'un, et tous vont savoir qu'ils ne font qu'un ! ». Depuis que Håkon a prononcé ces paroles de fou, il est constamment devant moi comme le vrai roi... Et si une vocation divine brillait dans ces étranges paroles³ ? (IV, 71)

Avec le temps, Skule va même jusqu'à embrasser entièrement la conception de la bonne gouvernance selon Håkon, alors qu'elle lui paraissait si incongrue. Ce changement drastique de position se voit lorsque le jarl reprend les propos de Håkon presque mot pour mot à son compte :

Une grande œuvre royale va être accomplie en Norvège maintenant ! [...] Nous allons éveiller tout le peuple et nous le rassemblerons. Les gens du Vik et les Trondes, les Halogalandais et les Agdes, les Oplandais et les gens du Sogn, tout

¹ « SKULE: Samle –? Samle til Et Thrønder og Vikværing, – alt Norge –? (*vantrø*) Det er ugjærligt! Sligt melder aldrig Norges Saga om før! HÅKON: For *Eder* er det ugjærligt; thi I kan kun gjøre den gamle Saga om igjen; men for mig er det lett [...]. SKULE (*i urolig Bevægelse*): Samle alt Folket, – vække det, saa det kjender sig at være Et! Hvor har I slig sælsom Tanke fra? Den isner og ildner mig. », p. 340.

² « kongelige Tanker », p. 368.

³ « Norge var et Rige; det skal blive et Folk; Alle skal blive Et, og Alle skal vide med sig selv, at de er Et!» Siden Haakon talte disse Galmandsord, staar han stadigt for mig som den rette Konge. Om der glimtede et Guds Kald i disse sælsomme Ord? », p. 358.

sera comme une seule grande famille¹...! (IV, 82)

Si Skule était tenté de mettre lui-même ce rassemblement en pratique, il réalise que son ennemi est le seul capable de mobiliser les Norvégiens, et contre toute attente, il se rend à la fin de la pièce, se laissant tuer pour que Håkon puisse réaliser l'unité du royaume.

2. Un nationalisme médiéval ?

a) Une nation aux origines lointaines

Bien que la pièce s'inscrive dans la réalité historique du XIII^e siècle, il faut reconnaître que le discours sur cette unité est très anachronique. Håkon est présenté comme le grand édificateur de la nation, notamment lorsqu'il milite pour que la cohésion de la Norvège repose sur autre chose que des luttes fratricides entre les différentes régions². En présentant avec « sérieux et dignité son thème national³ », Ibsen transforme le moment de l'uniformisation du royaume et de l'apaisement des guerres civiles en l'avènement de la nation norvégienne. Cependant, le concept de nation n'apparaît qu'à la fin du XVIII^e siècle.

Imaginer le Moyen Âge tel un âge d'or de l'unité est une idée répandue à l'époque de l'auteur⁴. Dans toute l'Europe, les textes médiévalistes des Romantiques nourrissent l'idée que le Moyen Âge est « le lieu des origines, celles de la nation et du peuple⁵ ». A l'échelle de la Norvège, l'édification de Håkon n'est pas une création ibsénienne. Elle reflète les réflexions des historiens tels que Peter Andreas Munch dont les propos sur les guerres civiles du XIII^e siècle aboutissent à une glorification du roi Håkon et de son action unificatrice⁶.

Kittang explique qu'Ibsen a choisi « comme matériau dramatique une période historique avec des ressemblances structurelles évidentes avec la sienne, [notamment en ce qui concerne] le conflit politique autour de la question de l'unification nationale⁷ ». Ainsi la pièce doit être lue comme un miroir de l'époque d'Ibsen et une tentative de réponse aux préoccupations contemporaines, puisque comme le dit Bagge, au XIX^e siècle « les historiens attribuaient aux hommes médiévaux les mêmes attitudes nationales qu'ils avaient eux-mêmes⁸ ». Les propos

¹ « Et stort Kongsværk skal gjøres i Norge nu! [...] Alt Folket vil vi vække og samle til Et; Vikværing og Thrønder, Haalogalænding og Agdeværing, Opplænding og Sogndøl, Alt skal være som *en* stor Slægt » p. 383.

² William MISHLER, « Sacrificial nationalism in Henrik Ibsen's *The Pretenders* », p. 135.

³ David THOMAS, « Literary and Theatrical Influences », p. 38.

⁴ Kåre LUNDEN, « Was there a Norwegian national identity in the Middle Ages? », p. 23.

⁵ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Le Moyen Âge théâtral », in *Le Moyen Âge des Romantiques*, § 67.

⁶ Atle KITTANG, « *The Pretenders* – Historical Vision or Psychological Tragedy? », p. 87.

⁷ Atle KITTANG, *op. cit.*, p. 88, « He did this by choosing as his dramatic material a historical period with obvious structural resemblances to his own, with its political conflict around the issue of national unification ».

⁸ Sverre BAGGE, « Nationalism in Norway in the Middle Ages », p. 1 : « historians attributed to medieval men the same national attitudes as they themselves held ».

que tient Håkon sont plutôt ceux d'un bourgeois du XIX^e siècle que d'un roi médiéval¹.

b) Un besoin d'unité

Cette conception patriotique de l'histoire, faisant remonter les origines de la nation norvégienne au Moyen Âge, participe à la légitimation de la nouvelle formation de l'État norvégien, encore récente. L'on est exactement dans le cas de la tradition inventée de Hobsbawn et Ranger, mise au service de la communauté imaginée de la nation norvégienne.

Ainsi, au milieu du XIX^e siècle il y a un besoin de discours sur l'unité de la nation notamment parce que le libéralisme économique est en plein essor en Norvège. Ce libéralisme ne peut exister que si les différentes régions du pays, dispersées et décentralisées, sont mieux reliées ensemble grâce aux infrastructures de communication comme le télégraphe ou le chemin de fer, mais aussi si sur le plan idéologique, il y a une prise de conscience de la nécessité de la centralisation². C'est en ce sens que peuvent être compris les discours ibséliens sur l'unité de toutes les régions du pays, d'autant plus que, d'après Kittang, il y a à l'époque des groupes de paysans qui s'opposent à l'unification, « défendant leurs valeurs de décentralisation et d'autonomie locale, manifestant leur méfiance à l'égard de la bourgeoisie et de la bureaucratie³ ». Mais ce n'est pas ce public qui constitue l'audience d'Ibsen.

Hemmer affirme que le but de la pièce est de rappeler à la société contemporaine « le besoin d'unité nationale et de force dans les situations critiques⁴ ». Cette situation critique peut être, par exemple, la pression suédoise en faveur de la révision de la constitution.

Ibsen veut que ses compatriotes se retrouvent dans la pièce, pas seulement pour développer leur conscience historique, « mais aussi pour mettre en évidence les forces intérieures et extérieures qui constitu[ent] une menace constante⁵ ». D'après le critique cela explique pourquoi le personnage de l'évêque Nikolas tient une si grande place dans la pièce et joue un rôle si différent de son homologue historique : il représente celui qui veut semer la division et empêcher toute unité de voir le jour. À travers lui se dessinerait donc une critique contre ceux qui voudraient fragiliser l'unité de la jeune nation, et qui représenteraient donc une menace potentielle. Nikolas est un véritable tentateur tout au long de la pièce, et particulièrement lorsqu'il revient littéralement des enfers, sous la forme d'un fantôme, pour

¹ Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 87.

² Atle KITTANG, « *The Pretenders* – Historical Vision or Psychological Tragedy? », p. 87.

³ Atle KITTANG, *op. cit., ibid.* : « defending their values of decentralization and local autonomy, manifesting their suspicion of the bourgeoisie and bureaucracy. ».

⁴ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 21 : « the need for national unity and for strength in critical situations ».

⁵ Bjørn HEMMER, *op. cit., ibid.*

pousser Skule dans ses derniers retranchements et l'encourager à privilégier ses intérêts personnels et son ambition égoïste plutôt que le bien du pays, et donc à agir contre l'unité :

Lève-toi, roi Skule, cette nuit est décisive,
Maintenant ou jamais, tu abats ton ennemi ! [...]
Pour te placer tout en haut de l'échelle du monde,
Je veux que tu ne cèdes qu'à ton propre désir¹. (IV, 104).

3. Le fantasme du scandinavisme

a) Scandinavisme et nationalisme : antonymie ?

Même s'il est vrai qu'Ibsen a participé avec enthousiasme au développement des discours nationalistes, il est également « plus scandinaviste que jamais² » lorsqu'il écrit *Kongs-Emnerne*. Il prône l'unité de la Norvège avec ses pays voisins, la Suède et le Danemark. Cela peut paraître surprenant car, d'une part, le portrait des Danois et des Suédois dans *Fru Inger til Østråt* est loin d'être élogieux et d'autre part, le nationalisme et le scandinavisme semblent être, de prime abord, des concepts particulièrement antithétiques.

Mais en réalité, scandinavisme et nationalisme norvégien sont complémentaires et ces deux formes de patriotisme peuvent tout à fait s'imbriquer car elles n'opèrent pas aux mêmes niveaux. Certains Norvégiens peuvent faire preuve d'animosité envers le caractère encore trop danois de la culture norvégienne qui porte atteinte à l'intégrité de son caractère national, tout en ayant l'impression d'avoir un devoir moral à accomplir envers le pays avec lequel la Norvège a été liée pendant tant d'années. Selon Larguèche, « le scandinavisme n'est pas une idéologie politique, mais plutôt un sentiment diffus d'appartenance à une même communauté de culture³ », un sentiment qui a eu beaucoup de succès auprès des étudiants et des intellectuels.

Ainsi ce n'est pas parce qu'Ibsen est favorable au développement d'une nation fière de ce qui constitue les spécificités de la norvégianité, qu'il ne pense pas qu'un lien indéfectible unit les pays scandinaves et qu'au vu de l'héritage de leur histoire ils n'ont pas de dettes les uns envers les autres. Le scandinavisme paraît même contingent au nationalisme parce que « la communauté culturelle scandinave est libératrice de la nation norvégienne ; et la liberté de cette dernière permet réciproquement un accomplissement de cette communauté culturelle⁴ ». En effet, pour que chaque état puisse avoir les moyens matériels d'exercer sa solidarité, il est nécessaire qu'il y ait une nation forte derrière chaque gouvernement.

¹ « Rejs Dig, Kong Skule; inatt det gjælder; / Nu eller aldrig Du Fienden fælder! / [...] For at stille Dig højest paa Verdensstigen, /Jeg vil kun Du føjer din egen Higen », p. 431.

² Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 316.

³ Aladin LARGUÈCHE, « Un aperçu du processus d'émancipation nationale norvégienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1905) », p. 82.

⁴ Aladin LARGUÈCHE, *op. cit.*, *ibid.*

b) Une mise à l'épreuve du scandinavisme

Presque dix ans séparent l'écriture de *Fru Inger til Østråt* de *Kongs-Emnerne*, et le contexte politique a beaucoup évolué. Le conflit entre le Danemark et la Prusse-Autriche s'est enlisé depuis de nombreuses années, et celle-ci n'abandonne pas sa revendication des duchés danois de Holstein et du Schleswig, au sud du Danemark. D'après La Chesnais, Ibsen « était de ceux qui pressentaient la guerre prochaine¹ », celle qui éclate finalement en février 1864.

Ibsen soutient l'idée que la Norvège doit intervenir pour soutenir celui qu'il appelle dans un poème écrit en 1863, comme *Kongs-Emnerne*, « Un frère en détresse² ». Ibsen y exalte la fraternité des peuples du Nord, en s'imaginant le Danemark demander à la Norvège :

Mon frère, pourquoi n'est-tu pas venu ?
Nous avons lutté, nous, jusqu'à la fin pour la cause du Nord !
Et notre patrie fut notre tombeau³.

L'appel à l'union des différentes régions de Norvège lancé par Håkon n'est « pas sans analogie avec le scandinavisme toujours prôné par Ibsen, opposé à l'égoïsme national des trois pays scandinaves⁴ ». Aux yeux de La Chesnais le fait qu'Ibsen finalise son drame en 1863 alors qu'il y réfléchit depuis 1858 confirme cette hypothèse. Pour lui, c'est la guerre qui se profile qui pousse Ibsen à finir son drame, et à lui donner une double interprétation perceptible dans des répliques telles que celle-ci prononcée par Håkon :

On voit bien quel genre de guerre nous menons. Frère contre frère, père contre fils... par Dieu tout-puissant, il faut que cela prenne fin⁵ ! (IV, 86).

La lecture scandinaviste de la pièce est aussi soutenue par la sélection des épisodes historiques menée par Ibsen. Il choisit délibérément d'omettre le fait que Skule a négocié avec des Danois pour avoir leur soutien dans sa lutte contre Håkon. Si le dramaturge décide ne pas intégrer cet élément dans la pièce et d'en faire l'omission alors qu'elle est importante d'un point de vue historique, c'est parce qu'il ne veut pas troubler la simplicité de l'analogie entre l'union norvégienne médiévale et l'union scandinave moderne⁶.

Si le rêve d'unité norvégienne semble s'être réalisé, ce n'est pas le cas de l'utopie scandinaviste, car la Norvège, malgré ses promesses, est restée dans l'inaction au grand dam d'Ibsen. Quelques mois après la première représentation de la pièce en 1864, le Danemark perd

¹ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 316.

² « En Broder i Nød! ».

³ « Min Broer, hvor blev du af ?/ Jeg stred en Livsensstrid for Nord, Mit Hjemland blev en Grav. ».

⁴ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, p. 315.

⁵ « Her sees det bedst, hvad Krig det er vi fører. Broder mod Broder, Fader mod Søn; – ved Gud, den Almægtige, dette maa have en Ende! », p. 390.

⁶ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, *ibid.*

la guerre et est dépouillé d'un tiers de sa population après la perte du Schleswig et de Holstein. Ibsen ne peut que constater amèrement, dans une lettre envoyée à Bjørnson en septembre, que les événements politiques récents ont prouvé que « les Norvégiens d'aujourd'hui n'ont manifestement plus rien à faire de leur passé¹ ».

Sans exagérer le rôle qu'Ibsen a pu tenir au sein du mouvement du romantisme national, il faut souligner que représenter des vikings forts et loyaux, décrire les Danois du XVI^e siècle comme des monstres assoiffés de sang, et faire remonter les origines de la nation au Moyen Âge, sont autant de moyens de susciter chez le public un sentiment d'appartenir à un même groupe qui partage un passé commun. L'histoire, ou plutôt l'idée que l'on s'en fait, est un outil à la fois historique et pédagogique utilisé pour renforcer la solidarité nationale voire pan-scandinave, et d'autant plus lorsque des événements récents invitent à une désunion collective.

¹ Lettre d'Ibsen à Bjørnstjerne Bjørnson, le 16 septembre 1864 : « thi Nutidens Normænd har aabenbart ikke mere med sin Fortid at gjøre ».

CHAPITRE 2
LE MOYEN ÂGE,
CET AILLEURS TEINTÉ DE ROSE ET DE NOIR

Alors que la représentation du Moyen Âge peut être interprétée comme un miroir grossissant de la réalité contemporaine d'Ibsen, il ne faudrait pas tomber dans le piège de la surinterprétation politique qui ferait voir dans chaque détail une référence aux préoccupations propres au XIX^e siècle et à la construction et/ou mythification de la nation norvégienne.

Corbellari décrit justement la période médiévale comme « cette époque suffisamment proche pour que nous puissions y trouver les prémisses du monde contemporain [...] mais en même temps suffisamment éloignée de nous pour que nous puissions à tout moment nous en désolidariser¹ ». Dans ce cas précis, en prenant la forme d'une porte de sortie du quotidien et des considérations des lecteurs et des spectateurs, le Moyen Âge apparaît comme un ailleurs sans lien avec le monde contemporain. Simple cadre historique parfois déroutant, le Moyen Âge et son réservoir d'images pittoresques² offrent un « dépaysement temporel et moral³ » au public.

Ibsen manie différents *topoi* reconnaissables par le public pour que celui-ci ait l'impression d'avoir sous ses yeux des scènes tout droit sorties du Moyen Âge. Mais l'observation des décors et l'analyse des dialogues indiquent que sa démarche n'avait pas vocation à reproduire parfaitement le contenu de ses sources. De son aveu, il a

fait de [s]on mieux pour [s]e familiariser avec les mœurs et coutumes, avec les émotions, les pensées et la façon de parler des hommes de l'époque⁴.

Selon Hemmer, Ibsen donnerait une « image des personnages de sagas tels qu'il les voit lui-même⁵ », un aperçu de la couleur locale médiévale telle qu'il la perçoit.

Ibsen partage avec son audience une vision contrastée du Moyen Âge sans signification idéologique univoque. D'un côté, il y a le Moyen Âge plaisant et agréable, celui des guerriers courageux, des princesses, des banquets, des fêtes, de l'enfance, un âge d'or perdu en somme. Mais à cette projection idyllique, s'oppose un Moyen Âge obscur et monstrueux, celui de la violence, des barbares, du danger et du surnaturel : un monde dans lequel règne une odeur de mort. Corbellari dirait que c'est le Moyen Âge rose qui fait face au Moyen Âge noir⁶, Carpegna Falconieri affirmerait que c'est le Moyen Âge lumineux qui lutte avec le Moyen Âge sombre⁷ et Aurell expliquerait que c'est le merveilleux qui s'érige contre le boueux⁸. Ibsen ne tranche

¹ Alain CORBELLARI, *Le Moyen Âge à travers les âges*, p. 10.

² Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Le Moyen Âge théâtral », in *Le Moyen Âge des Romantiques*, §2.

³ Isabelle DURAND-LE-GUERN, *op. cit.*, §66.

⁴ « Jeg forsøgte, så godt det lod sig gøre, at leve mig ind i hine tiders sæder og skikke, i menneskernes følelsesliv, i deres tænkesæt og udtryksmåde. »

⁵ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 16 : « an image of the characters of saga literature, such as he saw them ».

⁶ Alain CORBELLARI, *op. cit.*, p. 46.

⁷ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 24.

⁸ Martin AURELL lors de la conclusion du colloque en ligne « Les médiévistes face aux médiévalismes : Rejet, Accompagnement ou Appropriation ? », du 29 mars au 2 avril 2021.

jamais entre l'idéalisation et la diabolisation, faisant de son Moyen Âge une époque fascinante qui n'en reste pas moins inquiétante. Il invite son public dans un voyage qui n'est jamais totalement dénué de jugement axiologique, à la frontière du rêve et du cauchemar.

I. IMMERSION TOTALE DANS L'ÉPOQUE MÉDIÉVALE

Dans les pièces du corpus, l'intention historique est clairement assumée. Le public est projeté dans un univers différent de celui qu'il côtoie au quotidien. Le cadre médiéval est facilement identifiable grâce aux décors, aux costumes et aux rôles tenus par les acteurs.

1. Embarquement immédiat pour le Moyen Âge

Le lecteur sait à quelle époque les drames se déroulent grâce aux indications spatio-temporelles contenues dans les premières didascalies. Dans *Fru Inger til Østråt*, « l'action se passe au château d'Østråt au bord du fjord de Trondheim en 1528¹ », pour *Hærmændene på Helgeland*, c'est « au temps d'Erik à la hache sanglante [...] à Helgeland au nord de la Norvège² », et *Kongs-Emnerne* a lieu « dans la première moitié du XIII^e siècle³ ».

a) Des scènes d'ouverture typiquement médiévales

Le spectateur qui n'a pas connaissance de ces précisions est lui aussi amené à saisir rapidement le cadre historique dans lequel il doit se projeter car les scènes d'exposition *in medias res* de chaque pièce le plongent directement dans une époque qui n'est pas la sienne.

Dans *Hærmændene på Helgeland*, deux vikings s'apprêtent à s'affronter en duel. Le conflit va éclater d'une seconde à l'autre, la tension est plus que palpable entre Ørnulf et Sigurd :

ØRNULF : Cède la place, guerrier !

SIGURD (*se retourne, porte la main à son épée*) : Ce serait bien la première fois ! [...]

ØRNULF (*brandissant son épée*) : Voilà une parole que tu paieras cher !

SIGURD (*tire son épée*) : Ça va mal tourner pour toi, vieillard⁴ ! (I, 417).

Le public comprend que les deux hommes se connaissent. Ørnulf est venu à Helgeland pour y récupérer la dette que Sigurd et Gunnar lui doivent pour avoir volé ses filles. Il est donc question de « rapt pour mariage », une pratique répandue dans les sociétés médiévales occidentales avant le X^e siècle⁵. L'événement est raconté par Ørnulf :

Il y a cinq hivers, Sigurd et Gunnar étaient en Islande comme vikings et avaient asile, cet hiver-là, tout près de ma maison. Gunnar, par force et violence enleva Hjørdis, ma fille adoptive ; et toi Sigurd, tu pris Dagny, mon propre enfant, et tu partis avec elle en bateau. Pour ce rapt, tu es condamné à payer trois cents pièces

¹ « Handlingen foregår på herresædet Østråt ved Trondhjemsfjorden i året 1528. », p. 182.

² « Handlingen foregår i Erik Blodøxes Tid paa [...] Helgeland i det nordlige Norge. », p. 352.

³ « Handlingen foregår i første Halvdel af det trettende Aarhundrede. », p. 220.

⁴ « ØRNULF: Vig Marken, Hærmænd! SIGURD *vender sig om, lægger Haanden paa Sværdet*: Det var første Gang ifald jeg gjorde det! [...] ØRNULF *hæver Spydet*: Dyrt skal du bøde for de Ord! SIGURD *drager sit Sværd*: Nu vil det gaa dig ilde, Gubbe! », p. 353.

⁵ Sylvie JOYE, *La femme ravie. Le mariage par rapt dans les sociétés occidentales du haut Moyen Âge*.

d'argent, et ton délit sera ainsi réparé¹. (I, 420)

Sigurd accepte de payer sans négocier, et offre en plus « un manteau en soie galonnée² » (I, 421) dans le but d'atténuer les tensions avec son beau-père. Les femmes ravies peuvent donc être troquées, tels des objets, contre de l'argent ou des biens. Réclamer cette sorte de dot est une convention sociale médiévale comme le montrent les propos d'Ørnulf qui explique que lors d'une fête, « lorsque l'on vint à parler des rapt de femmes ; [il dut] entendre des paroles moqueuses, parce qu'[il est] resté si longtemps sans [se] venger de cette offense³. » (I, 423).

En ce qui concerne la première scène précédemment analysée de *Fru Inger til Østråt*, deux servants nettoient des armes de guerre tout en parlant du passé récent de la Norvège et de l'absence de chevalier. Cet épisode donne accès au contexte historique nécessaire aux lecteurs et aux spectateurs pour connaître immédiatement les enjeux des événements à venir.

Dans *Kongs-Emnerne*, le rideau s'ouvre sur le cimetière d'une église et le public réalise qu'une ordalie se prépare. En effet, la troisième réplique prononcée par l'évêque Nikolas indique qu'« à présent, Inga de Varteig subit l'épreuve par le fer pour Håkon prétendant à la couronne⁴ ! » (I, 3). L'ordalie se déroule hors-scène mais elle est d'autant plus spectaculaire que le public ne la voit pas, mais est mis au courant de son déroulement grâce aux témoins de la scène qui commentent à haute voix⁵. Inga, dans le cadre d'un procès typiquement médiéval, doit se soumettre à l'épreuve du fer, c'est-à-dire saisir à mains nues une barre de fer brûlante. Si ses blessures guérissent, cela prouvera qu'elle est protégée par Dieu et que son fils Håkon est bien le fils du défunt roi, et donc un prétendant à la couronne tout à fait légitime.

b) Des décors qui ne laissent planer aucun doute

Si les premières scènes sont pensées pour être emblématiques de l'époque médiévale, les différents décors dans lesquels évoluent les personnages au cours des pièces sont aussi facilement identifiables. La salle des chevaliers de *Fru Inger* est décrite ainsi :

Une haute fenêtre cintrée au fond [...]. Le plafond est porté par de forts poteaux de bois auxquels, de même qu'aux murs sont accrochées des armes de toutes sortes. De longues rangées de tableaux [...]. Une grande lampe suspendue, aux nombreuses branches, est allumée. Au premier plan, un siège d'honneur à

¹ « For fem Vintre siden laa Sigurd og Gunnar Herse som Vikinger paa Island og havde Fredland der den Vinter tæt under min Gaard. Da rante Gunnar med Vold og Sned min Fosterdatter, Hjerdis; men du, Sigurd, tog Dagny, mit eget Barn, og seilede bort med hende. For dette Ran dømmes du til at bøde tre Hundrede i Sølv, og skal med det din Ufredsgjerning være sonet. », p. 357.

² « en bræmmet Silkekaabe », p. 357.

³ « og saa kom Kvinderanet paa Tale; haanlige Ord maatte jeg høre fordi jeg lod den Tort sidde uhævnnet paa mig saa lang en Tid », p. 359.

⁴ « Nu bærer Inga fra Varteig Jernbyrd for Haakon Kongs-Emne ! », p. 222.

⁵ Florence CHAPUIS, « L'« harmonie orchestrale » du drame *Les Prétendants à la couronne* de Henrik Ibsen », p. 247.

l'ancienne sculpté. Au milieu de la salle, une table servie¹. (III, 479)

Et il en va de même pour *Kongs-Emnerne* dont le deuxième acte se déroule dans

La salle de la guilde dans le palais royal de Bergen. Une grande fenêtre cintrée, au milieu du mur du fond. [...] Au mur latéral gauche, le trône royal, surélevé de quelques marches [...]. Des bannières, des étendards, des boucliers et des armes ainsi que des tapisseries multicolores pendent des colonnades du mur et d'une galerie de bois découpé. Ça et là par toute la salle, des tables avec des cruches, des cornes à boire et des gobelets². (II, 18).

L'architecture faite de colonnes de bois et de fenêtres cintrées caractéristiques de l'art gothique, la décoration composée de tapisseries et d'armes accrochées au mur, ainsi que le mobilier avec les grandes tables de nourriture et les cornes à boire sont autant d'éléments susceptibles de transporter en un clin d'œil le public dans l'époque médiévale.

2. Revêtir le Moyen Âge

a) Où sont les costumes médiévaux ?

Ibsen a été généreux lors de l'évocation des décors. En revanche, il a été plus discret en ce qui concerne les costumes. Mais il est nécessaire de rappeler qu'au moment où Ibsen écrivait, il était rare que les pièces soient jouées plus de quelques soirs de suite, et qu'au vu du budget des théâtres norvégiens et des crises financières qu'ils traversaient, il n'était pas envisageable de créer des costumes d'époque extravagants car ils seraient peu utilisés.

Dans *Fru Inger til Østråt* et *Kongs-Emnerne* il y a peu de mentions concernant l'habillement, et lorsqu'il y en a, elles sont imprécises. Par exemple, Finn dit que Fru Inger « est vêtue de martre et de velours ; / elle tresse ses cheveux de perles d'or rouge³. » (I, 414). Ces précisions témoignent seulement de sa richesse sans caractériser une époque particulière.

b) Paraître médiéval

Cependant, dans *Hærmændene på Helgeland*, Ibsen a apporté plus de détails dans la description des costumes des personnages principaux au sein des didascalies. Il est dit que Sigurd est vêtu d'une robe blanche avec ceinture d'argent, manteau bleu, braies, souliers à poils et casque d'acier ; il porte à son côté une courte épée⁴. (I, 417)

¹ « Et højt buevindu i baggrunden [...]. Loftet støttes af tykke fritstående træstolper, der, ligesom væggene, er behængte med alleslags våbenstykker. Billeder i lange rader. Under loftet en stor brændende lampe med mange arme. I forgrunden til højre et gammeldags udskåret højsæde. Midt i salen står et dækket bord. », p. 253.

² « Gildehallen i Bergens Kongsgaard. Et stort Buevindu midt paa Bagvæggen. [...] Ved den venstre Langvægg staar Kongsstolen nogle Trin over Gulvet [...]. Bannere, Mærker, Skjolde og Vaaben samt brogede Tepper hænger ned fra Væggstolperne og fra det udskarne Træloft. Rundtom i Hallen staar Drikkeborde med Kander, Horn og Bægre. », p. 253.

³ « Hun er vel svøbt i fløjel og mård; / hun fletter de røde guldperler i hår », p. 187.

⁴ « Sigurd er klædt i hvid Kjortel med Sølvbelte, blaa Kappe, Sokkebrog, laadne Sko og Staalhue, ved Siden bærer han et kort Saxsværd. », p. 353.

Tandis qu'Ørnulf

est vêtu d'une robe en peau de mouton foncée, avec cuirasse et jambières, des souliers à poils et braies de laine ; il a sur les épaules un manteau de bure brune, dont le capuchon tiré sur son casque d'acier, lui cache en partie le visage. [...] Il est armé d'un bouclier rond, d'une épée et d'un épieu¹. (I, 417)

Le type de vêtements comme les braies et les peaux ainsi que l'équipement guerrier tel que les cuirasses et les épées évoquent le statut médiéval des personnages, mais ils sont compréhensibles comme tels uniquement grâce au contexte général. Gouchet affirme à ce propos que « c'est le décor, toujours minutieusement décrit car chargé d'une valeur symbolique, qui va faire le lien entre le présent et le passé, que les costumes dont pas le moindre détail n'est laissé au hasard, vont concrétiser². ».

Dans toutes les pièces du corpus, l'armement mentionné à l'instar des épées, des casques ou des épieux n'est pas spécifique. Ainsi, cela dépend de l'état des connaissances des metteurs en scène et du travail des scénographes pour que les accessoires portés sur les planches soient représentatifs de la période historique et fassent illusion. Toutefois, à de rares occasions, Ibsen mentionne des accessoires précis, par exemple « l'étendard de Skule, bleu, avec un lion d'or debout, sans hache³ » (IV, 86). Un lion était effectivement représenté sur les armoiries du vrai Skule⁴, et il est possible qu'Ibsen ait jugé bon de préciser qu'il n'y avait pas encore de hache puisque cet élément est apparu sur les armoiries royales seulement à la fin du XIII^e siècle.

3. Le portrait de la société médiévale

a) Des scènes de masse

Ainsi vêtus, les personnages sont souvent très nombreux sur scène. Le public devient alors le témoin, comme s'il y était, de grandes fresques historiques, de véritables tableaux grandeur nature d'événements médiévaux. C'est aussi peut-être pour cela que les premières œuvres d'Ibsen sont les moins jouées : il est plus facile de monter des pièces telles que *Gengangere* (1881) dans laquelle cinq personnages évoluent dans une maison bourgeoise, que des drames nécessitant la présence de nombreux figurants habillés à la mode médiévale combattant dans de massives scènes de guerre ou festoyant lors de banquets.

Par exemple, dans *Fru Inger til Østråt*, à l'acte IV les didascalies indiquent que de nombreux paysans et domestiques entrent à droite au fond. [...] Mouvement

¹« Ørnulf klædt i mørk Lammeskindskjortel, med Brystplade og Beenskiner samt laadne Sko og ulden Brog, over Skuldrene har han en brun Vadmelskaabe med Hætten trukken over Staalhuen saa at Ansigtet for en Deel skjules. [...] væbnet er han med rundt Skjold, Sværd og Spyd. », p. 353

² Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 63.

³ « Skules Mærke, der er blaat med en staaende gylden Løve uden Øxe. », p. 391.

⁴ Une illustration représentant l'armoirie du jarl Skule est disponible in Rigsarkivet i København, 860, Håndskriftssamlingen I, Terkel Klevenfeldt (1710–1777), dokumenter vedr adelige familier, pakke 48.

général. Les paysans et domestiques choisissent des armes et se revêtent de cuirasses et de casques, en menant grand bruit¹. (IV, 537-538)

Dans *Kongs-Emnerne*, plusieurs combats ont lieu sur scène comme celui-ci :

De l'autre côté du mur, les combattant apparaissent. Les Vårbaelger se fraient un passage vers la gauche, repoussant pied à pied les Birkebeiner. Le roi Skule monte son destrier blanc, épée tirée². (IV, 86)

Ibsen a recours à l'hypotypose pour décrire ce type de scènes massives et impressionnantes dans lesquelles les personnages fourmillent. Elles donnent l'impression au public de saisir un condensé de ce que pouvait être la civilisation médiévale.

b) Des occupations hors du temps

Si l'on change d'échelle, les personnages remplissent, individuellement, des fonctions sociales immédiatement reconnaissables comme médiévales car elles sont très stéréotypées et ont disparu après le Moyen Âge. Ainsi, les différentes pièces mettent en scène des vikings dont le portrait a déjà été tiré, des chevaliers et des belles dames tels que Nils Lykke et Eline dans *Fru Inger til Østråt* ou encore des scaldes comme Jatgeir dans *Kongs-Emnerne* ou Ørnulf dans *Hærmandene på Helgeland*. Les scaldes, sorte de troubadours ou de trouvères, sont des poètes qui composent selon les règles de la poésie scaldique.

Dans *Hærmandene på Helgeland* Kaare est un « bonde », un paysan libre possédant et cultivant ses terres, et Ørnulf est un « landnamsmand », c'est-à-dire qu'il fait partie de ces Norvégiens qui, opposés à Harald Hårfagre, ont préféré coloniser l'Islande que d'obéir au roi qui avait juré de soumettre toute la Norvège au IX^e siècle. Dans *Kongs-Emnerne* plusieurs « hirdman » anonymes constituent la *hird*, la garde armée informelle et personnelle de Skule, qui est lui-même un « jarl », un titre nobiliaire se rapprochant du comte français³.

Après avoir émis ces quelques réflexions descriptives sur la façon dont Ibsen transporte son public dans un Moyen Âge neutre, il convient de montrer de quelle couleur le dramaturge le teinte.

II. ENTRE L'OR DE L'ABONDANCE ET LE ROSE DE L'AMOUR : UN MOYEN ÂGE JOYEUX

Par certains aspects, « le refuge dans un passé idéalisé représente l'une des solutions privilégiées pour fuir le présent, et le Moyen Âge apparaît comme un recours particulièrement précieux⁴ ». Dans cette optique-là, Ibsen offre un Moyen Âge susceptible de plaire grâce aux joyusetés qui y sont montrées, et il représente un temps heureux dont on avait déjà pu sentir la

¹ « mange bønder og huskarle kommer ind fra højre side i baggrunden [...]. Almindelig bevægelse. Både bønder og huskarle udsøger sig våben og ifører sig brystplader og stålhuer, alt under stor larm. », p. 310.

² « Indenfor Muren kommer de Kjæmpende tilsyne. Vaarbælgerne baner sig Vej mod Venstre, drivende Birkebejnerne Fod for Fod tilbage. Kong Skule rider paa sin hvide Stridshest, med draget Sverd. », p. 391.

³ Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1765.

⁴ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Le Moyen Âge théâtral », in *Le Moyen Âge des Romantiques*, §47.

présence en abordant le mythe de l'origine de la nation et la filiation avec les ancêtres.

Peut-être faudrait-il y voir une volonté de la part de l'auteur de ne pas trop s'éloigner de l'horizon d'attente de son public et de le séduire avec une atmosphère à laquelle il était habitué et qu'il semblait affectionner. En effet, lorsqu'il travaillait au *Norske Teater* de Bergen la majorité des pièces jouées étaient des comédies, des vaudevilles, des farces ou des pièces musicales¹. Ces spectacles amusants, notamment ceux des danois Heiberg et Hertz, étaient très populaires, sans parler des pièces de Scribe, le dramaturge français vedette dans toute l'Europe. Ibsen comparait les pièces de « Scribe et compagnie » à des bonbons dont le public se gavait² parce qu'il les trouvait « superficielles, éphémères, artificielles et méprisables³ ».

Pourtant, à de rares occasions, Ibsen aussi accompagne ses drames historiques de quelques moments colorés de fêtes joyeuses, et de démonstrations d'amour naïves rapprochant la période médiévale du monde de l'enfance.

1. De la bonne chère...

Les scènes de banquets ponctuent les textes du corpus, nourrissant l'image d'un Moyen Âge festif dans lequel le public peut projeter des groupes de vikings ou de chevaliers festoyant dans la joie et la bonne humeur autour d'une table bien garnie.

a) L'esthétique de l'abondance

Dans *Kongs-Emnerne*, il n'y a pas seulement une fête qui est décrite mais plusieurs. La première se situe à l'acte II lors du mariage de Håkon avec la fille de son ennemi Skule. C'est un riche banquet qui est servi aux convives comme en témoigne ce dialogue :

DAGFINN BONDE : Nous en sommes au cinquième jour déjà, et les serviteurs sont toujours aussi empressés à apporter des cruches pleines.

PÅL FLIDA : Le jarl n'a jamais eu coutume d'affamer ses invités.

DAGFINN BONDE : En effet, c'est ce qu'il me semble. Jamais encore en Norvège on n'a entendu parler de noces royales aussi belles⁴. (II, 18)

La longue durée de l'événement, le ballet des serveurs qui ne cessent d'abreuver et de sustenter les invités ainsi que les superlatifs témoignent de l'abondance et du faste d'une fête de mariage qui n'est que le reflet du statut social du jarl Skule. Sa puissance est d'ailleurs rappelée : « il détient le tiers du royaume. C'est plus que ce qu'un jarl a jamais eu⁵. » (II, 19).

¹ Narve FULSÅS et Tore REM, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, p. 18.

² Critique d'Ibsen de *Haarpidsk og Kaarde* dans *Illustreret Nyhedsblad* publié le 13 avril 1851 : « vort Theaterpublikum Aar ud og Aar ind har vænnet sig til Scribe & Komp.'s dramatiske Slikkerier ».

³ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953-87*, p. 110 : « superficial, ephemeral, contrived, contemptible ».

⁴ « DAGFINN BONDE: Nu lider det alt paa femte Dagen, og endda er Madsvendene lige rappe til at sætte de fyldte Krus frem. PÅL FLIDA: Det var aldrig Jarlens Vis at svelte sine Gjæster. DAGFINN BONDE: Nej, det ser slig ud. Saa gjildt et Kongsbryllup har ikke været spurgt i Norge før. », p. 253.

⁵ « Sidder inde med Tredjedelen af Riget. Det er mere, end nogen Jarl havde før i Tiden. », p. 254.

Une didascalie indique que les convives se servent de cornes à boire : il s'agit là d'un grand stéréotype médiévaliste. S'il est vrai que les sources les mentionnent — quelques sagas de l'*Heimskringla* font la description de banquets royaux durant lesquels les convives ont des cornes à boire¹ —, elles ne sont pas utilisées à toutes les occasions comme l'iconographie et les reconstitutions postmédiévales pourraient le suggérer. Les cornes à boire restent des objets précieux, surtout lorsqu'elles sont décorées. Elles sont une démonstration du prestige des hôtes car elles « permettent à leurs propriétaires de montrer leur statut en offrant une hospitalité illimitée, [elles sont] l'écho des obligations d'hospitalité imposées par les lois² ».

b) S'unir autour de la table

Cependant, les cornes ne sont pas seulement un symbole d'hospitalité mais aussi d'union. Partager la même corne renforce les liens sociaux et peut également être entendu comme une partie du rituel du serment. C'est ce que l'on voit dans *Hærmændene på Helgeland*, lorsque Sigurd raconte à Dagny une fête qui s'est déroulée cinq ans plus tôt :

La corne circulait sans cesse, et toutes sortes de hardis engagements furent pris. Je jurai d'emmener une belle vierge quand je partirais d'Islande ; Gunnar prêta le même serment que moi et passa la corne à Hjördis. Elle la reçut, se leva, et fit cette promesse que nul guerrier ne la posséderait et l'épouserait hormis celui qui viendrait à sa chambre, tuerait l'ours [...]³. (I, 450)

Ici, la passation de la corne lie les personnages entre eux parce qu'après que ces prises de position publiques ont été faites, leur destin ne fait plus qu'un. C'est le soir même que Sigurd tue l'ours en se faisant passer pour Gunnar dans l'optique que son ami puisse repartir avec Hjördis qui ne se doute pas de la supercherie.

Dans la pièce il est aussi question d'une autre fête qui, cette fois-ci, se déroule sur scène. Gunnar annonce : « Maintenant je vais préparer le banquet ; la paix avec vous en attendant, et soyez les bienvenus dans ma salle⁴ ! » (I, 444). Cette soirée est aussi placée sous le signe de l'opulence puisqu'il est indiqué dans une didascalie que « Sigurd et Dagny arrivent de la côte en superbes costumes de fête⁵ » (I, 447). Ils choisissent des cadeaux précieux pour leurs hôtes. Sigurd s'écrie : « Venez tous avec moi aux navires ; je vais choisir de beaux cadeaux pour

¹ Vivian ETTING, *The story of the drinking horn. Drinking culture in Scandinavia during the Middle Ages*, p. 29.

² Carol Neumann DE VAGNER, « Drinking horns in Ireland and Wales: documentary sources », pp. 81-82 : « enable their owners to demonstrate status by providing unlimited hospitality, an echo of the hospitality obligations mandated by the laws ».

³ « Flittigt gik Hornet rundt og allehaande stærke Løfter bleve svorne. Jeg svor at føre en fager Mø fra Island naar jeg reiste; Gunnar svor det samme som jeg og gav Drikken til Hjördis. Da tog hun ved Hornet, stod op og gjorde det Løfte, at ingen Kjæmpe skulde eie hende til Viv, undtagen den, som gik til hendes Bur, dræbte Hvidbjørnen », p. 388.

⁴ « Nu bereder jeg Gildet; farer med Fred saalænge, og vel mødt i min Hal! », p. 381.

⁵ « Sigurd og Dagny komme i prægtige Gildeklæder fra Stranden. », p. 385.

Gunnar et ses gens¹ » (I, 444). Précédemment, le viking avait indiqué qu'il possédait deux navires remplis de « nombreux dons royaux, des caisses de bonnes armes et autres biens précieux² ». (I, 438). Sigurd va offrir de magnifiques objets à son frère d'armes parce que la coutume de l'hospitalité l'exige, mais aussi pour apaiser les tensions provoquées par Hjördis.

c) Franche camaraderie

Plus que la présence de cornes ou de cadeaux, ce sont les fêtes dans leur ensemble qui unissent les convives. Il y a un autre banquet dans *Kongs-Emnerne* dont la description se concentre plus sur l'aspect de convivialité que sur l'opulence. Lorsqu'à l'acte IV, Skule célèbre une victoire militaire obtenue alors qu'il vient de se faire couronner roi (comme une sorte « d'anti-roi » puisque Håkon est le roi officiel), une didascalie décrit la scène ainsi :

Une grande halle dans le palais royal d'Oslo. Le roi Skule préside un banquet avec sa *hird* et ses chefs. [...] La table du dîner, autour de laquelle les invités siègent sur des bancs, s'étend depuis le trône jusqu'au fond. [...] Le banquet tire à sa fin, Les hommes sont fort joyeux et, pour certains, ivres. Ils boivent à la santé l'un de l'autre, rient et parlent tous en même temps³. (IV, 66)

L'ambiance de la fête est bon enfant. Les hommes sont exaltés par leur réussite sur le champ de bataille, et cela se traduit par leur enthousiasme et leurs réactions très spontanées. Ibsen a disséminé tout au long de l'acte des didascalies telles que « rire et propos bruyants parmi les invités⁴ » (68), « éclats de rire parmi les hommes⁵ » (69) ou encore « les hommes se lèvent d'un bond, dans une joie déchaînée⁶ » (69). Ces rires sont notamment provoqués par un jeu de mot de Jatgeir qui surnomme Håkon Håkonsson « Håkon Sovn » [Håkon Sommeil] pour se moquer de son inaction face à l'auto-proclamation royale de Skule. Le ton est à l'amusement, et le public voit sur scène une communauté soudée dont l'euphorie est communicative.

Le scalde Jatgeir n'est pas seulement là pour plaisanter, mais son rôle officiel est de créer des poèmes. Il en récite un en l'honneur des exploits de Skule et de ses hommes. Ceux-ci en sont particulièrement ravis, ils « se dressent d'un bond dans une exaltation tumultueuse, lèvent leurs chapeaux et leurs coupes, entrechoquent leurs armes⁷ » (IV, 67) et ils répètent ensemble les derniers vers du poème : « Salut à toi, Sire ! Siège longtemps et grand / Comme roi

¹ « Nu, følger mig Alle til Skibene; gode Gaver vil jeg vælge for Gunnar og hans Husfolk. », p. 382.

² « Her i Viken ligge mine to Langskibe med alt det Gods, jeg har vundet i Viking; der findes mange kostelige Kongegaver, Kister med gode Vaaben og andet ypperligt Løsøre. », p. 375.

³ « Stor Hal i Oslo Kongsgaard. Kong Skule holder Gilde med sin Hird og sine Høvdinge. [...] Nattverdsbordet, hvorom Gjæsterne er bænkedede, strækker sig fra Højsædet opp mod Baggrunden. [...] Gildet lider mod Slutten; Mændene er meget lystige og tildels drukne; de drikker hverandre til, ler og taler i Munden paa hverandre. », p. 349.

⁴ « Latter og højroset Tale mellem Gjæsterne. », 352.

⁵ « Udbrudd af Latter mellem Mændene. », p. 354.

⁶ « Mændene springer opp i vild Glæde », p. 355.

⁷ « springer opp under stormende Jubel, løfter Krusene og Bægrene ivejret, slaar paa sine Vaaben og gjentager », p. 350.

de toute la Norvège¹ ! » (IV, 67). Ce poème crée une impression de solidarité entre les hommes et représente le point culminant de la soirée, stimulant également la dynamique de la scène.

La fête dans *Hærmændene på Helgeland* montre aussi à quel point les banquets sont des moments essentiels qui répondent à une hospitalité très codifiée. Ørnulf donne des conseils à son fils, Thorolf, sur la façon dont il doit se comporter :

Conduis-toi bien dans la salle du banquet, et fais-moi honneur. Ne dis pas de paroles inutiles, mais ce que tu diras, que ce soit tranchant comme le fil de l'épée. Sois courtois, tant qu'on se comportera bien avec toi, mais si l'on t'irrite, ne va pas te taire. Ne bois pas plus que tu ne peux supporter, mais ne repousse pas la corne, si on te l'offre avec modération, afin que l'on ne te considère pas comme un garçon efféminé². (I, 447)

L'anaphore d'impératifs négatifs ainsi que les parallélismes de construction indiquent que ces soirées festives ne sont pas que des moments de plaisir, mais également des instants où la bonne tenue de chacun est requise car la réputation et l'honneur sont en jeu.

d) Des moments décisifs pour l'intrigue

La Chesnais explique que les repas et les beuveries étaient souvent dans les sagas « l'occasion soit de promesses inconsidérées, soit de querelles au sujet de la comparaison entre les exploits accomplis par les vikings³ ». C'est exactement ce que l'on retrouve dans *Hærmændene på Helgeland*. Au début du repas Hjørdis fait preuve de bonne volonté pour que tout le monde prenne du bon temps : elle dit aux serveurs de faire « circuler bière et hydromel afin que les langues se délient et les esprits s'égayent⁴ » (IV, 462). Cependant, si elle a réuni ses proches c'est bien pour provoquer un conflit comme en témoigne cet échange :

HJØRDIS : Il est rare qu'un si grand nombre d'hommes vaillants soient assis ensemble, comme ce soir en cette salle. Il conviendrait donc de se distraire à la vieille manière : que chacun énonce ses exploits, afin que tous apprécient entre eux qui se distingue au-dessus des autres.

GUNNAR : Cet usage n'est pas bon quand on est réunis pour boire ; il provoque souvent des querelles⁵. (IV, 463)

Gunnar connaît bien la personnalité de son épouse. Celle-ci, qui espérait profiter de ce moment pour montrer que son mari était le plus courageux de tous, s'est laissée prendre à son

¹ « Hil Dig, Herre! Længe sidde Du stor, / Som Konge for hele Norge! », p. 350.

² « Tee dig høvisk i Gildehuset, saa jeg har Hæder af dig. Unødig Tale skal du ikke føre, men det du mæler, skal være hvast som en Sværdsæg. Vær vennesæl saalænge Godt vises dig, men ægges du, da skal du ikke tie dertil. Drik ikke Mere end du kan bære, men viis heller ikke Hornet fra dig, naar det bydes med Maade, paa det at du ikke skal holdes for en Kvindekarl. », p. 384.

³ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 382.

⁴ « Lad Øl og Mjød bæres om, saa løses Tungen og Sindet gjøres lystigt. », p. 402.

⁵ « HJØRDIS: Sjelden hændes, at saa mange djærve Mænd sidde sammen, som nu ikvæld i Stuen her. Godt vilde det derfor somme sig at øve den gamle Morskab: Lad hver Mand nævne sine Bedrifter, saa maa Alle dømme sig imellem hvo der er den Ypperste. GUNNAR: Den Skik er ei god i Drikkelag; tidt voldes Ufred derved. », p. 402.

propre piège et a provoqué une révélation inattendue : elle réalise qu'elle a été privée de la vie à laquelle elle aspirait parce que Gunnar n'est pas le héros qu'elle pensait. Les scènes de banquets sont donc des catalyseurs de tension car les nœuds dramatiques s'y renforcent.

Dans *Fru Inger til Østråt*, il n'y a pas de banquet de fête à proprement parler mais l'on pourrait signaler que la « table servie, avec les restes du repas¹ » (III, 479) est également un moment d'hospitalité central pour le développement de l'intrigue. Lorsque Nils Stensson arrive, il se méprend sur l'identité de Nils Lykke, et quand celui-ci s'en rend compte, il fait tout pour s'attirer les faveurs de Stensson dans l'optique de le manipuler. Il l'accueille chaleureusement :

Voyez, il reste encore un pot de vin. Vous trouverez bien aussi quelque chose à manger. Allons, prenez, vous devez avoir besoin de vous refaire². (IV, 495)

Stensson, qui ne se doute pas de ses origines nobles parce qu'il a été élevé par des gens modestes, n'en revient pas d'être traité ainsi. Il s'exclame avec enthousiasme :

Du rôti et des gâteaux ! Mais c'est une vie de seigneurs que vous menez ici ! Quand on a couché, comme moi, sur la terre nue, et vécu de pain et d'eau pendant quatre ou cinq jours³... (IV, 495).

Lykke met Stensson assez en confiance pour qu'il lui remette les précieuses lettres qu'il devait donner à Olaf. C'est ainsi que Lykke découvre que Stensson est le fils caché du comte Sture et de Fru Inger et qu'il peut mettre son plan à exécution contre son ennemie norvégienne.

2. ... aux plaisirs de la chair

Toutefois, ces instants de bombance et de convivialité ne sont pas les seuls à animer l'idéal d'un Moyen Âge heureux. L'attitude de Nils Stensson lors du repas est symptomatique de la tendance à associer le Moyen Âge à « la naïveté des temps anciens et l'authenticité d'une poésie spontanée⁴ ». Ce retour à l'enfance s'accompagne également de grandes exaltations amoureuses dans lesquelles la pureté des sentiments s'exprime⁵. S'il y a des histoires d'amour dans toutes les pièces du corpus, comme en atteste cette scène entre Sigurd et Hjørdis :

SIGURD : Il n'y a qu'une femme que Sigurd ait aimée, et c'est la femme qui l'a détesté du premier jour de leur rencontre. [...]

HJØRDIS : Je t'ai aimé, je le comprends maintenant. Tu dis que j'étais muette et maussade envers toi ; que peut faire de mieux une femme⁶ ? (III, 502-504)

¹ « står et dækket bord med levningerne af aftensmåltidet », p. 253.

² « Se, her er endnu en kande vin tilovers. Lidt at spise finder I vel også. Nu, tag for eder; I kan trænge til at styrke jer », p. 267.

³ « Både steg og sød kage! Det er jo et herremandsliv I fører her! Når man, som jeg, har sovet på den bare jord og levet af brød og vand i fire-fem dage— », p. 267.

⁴ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Moyen Âge et âge d'or », in *Le Moyen Âge des Romantiques*, §2.

⁵ Isabelle DURAND-LE-GUERN, *op. cit.*, §1.

⁶ « SIGURD: Men der er kun een Kvinde, som Sigurd har elsket, og det er den Kvinde, som var ham gram fra den første Dag de mødtes. [...] HJØRDIS: Ja Sigurd, jeg har elsket dig, det skjønner jeg nu. Du siger jeg var taus og umild mod dig; hvad kan da en Kvinde bedre gjøre? », pp. 444-445.

l'étude se concentrera surtout sur la relation qu'entretiennent Eline et Nils Lykke dans *Fru Inger til Østråt*. Elle est intéressante parce que le public assiste à sa genèse. Même si elle n'est pas spécifiquement médiévale — bien que l'on puisse souligner quelques aspects de courtoisie — il s'agit surtout de montrer comment cette romance contamine la vision globale d'un Moyen Âge joyeux, notamment parce que les sentiments sont stimulés par les fantasmes des contes. Mais malheureusement la réalité n'est pas à la hauteur des récits de l'enfance.

a) Le bonheur de l'enfance

Durand Le-Guern affirme que « l'ensemble des traits que nous avons pu mettre en lumière concernant le Moyen Âge romantique pourraient de la même façon s'appliquer à l'enfance : naïveté, spontanéité, ignorance, naturel¹... ». Eline, princesse médiévale, a toutes ces caractéristiques. Rêveuse, elle se plaît à raviver les souvenirs de son enfance, une période qu'elle évoque souvent avec beaucoup de nostalgie. Ainsi, elle demande au valet de chambre :

ELINE : As-tu oublié combien souvent, lorsque nous étions enfants, nous nous sommes assises sur tes genoux, les soirs d'hiver ? Tu nous chantais des chansons, tu nous racontais...

BJØRN : Oui dans ce temps-là, vous étiez gaie et joyeuse. [...]

ELINE : C'était là que j'aimais le mieux penser à toutes les belles chroniques ; mes héros arrivaient de loin et reprenaient la mer ; je vivais moi-même parmi eux, et je les accompagnais quand ils partaient. [...] Oh ! Tu m'as raconté tant d'histoires en ce temps-là. Merci pour tous ces récits !... Conte-m'en un de plus ; il pourrait se faire que cela me rende mon humeur légère d'autrefois². (I, 416)

Ces propos exaltés, trahis par une ponctuation vive, soulignent à quel point le temps de l'enfance, une époque désormais lointaine, est associé au champ lexical du bonheur. Eline était « gaie », « joyeuse », à l'« humeur légère », tout le contraire de ce qu'elle ressent désormais :

Aujourd'hui je me sens si dolente et lasse ; mes contes ne peuvent plus me satisfaire ;... ils ne sont que... des contes³. (I, 417)

Pour retrouver le sourire elle supplie Bjørn de façon puérile de continuer à lui raconter des contes, et face aux réticences de celui-ci qui lui dit qu'elle « n'est plus une enfant⁴ » (I, 418), elle lui demande de la laisser s'imaginer qu'elle l'est toujours. Elle ne se sent bien que lorsqu'elle vit par procuration les histoires des contes car ils lui permettent d'échapper à la réalité insupportable.

¹ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Moyen Âge et âge d'or », in *Le Moyen Âge des Romantiques*, §70.

² « ELINE: Har du glemt, hvor tidt og mange gange vi sad som børn på dine knæ om vinterkvelden? Du sang viser for os, og du fortalte – BJØRN: Ja, dengang var I fro og glad. [...] Dervede var det jeg helst gik og digtede alle de fagre krøniker; mine helte kom langvejs fra og foer over havet igen; jeg selv leved iblandt dem og fulgte med, når de drog bort. ELINE: Ja, det fortalte du mig tidt nok, Bjørn! O, du fortalte mig så mange eventyr dengang. Tak for dem allesammen! – Fortæl mig endnu et; det turde hælde sig at jeg blev let tilsinds igen, som før. », p. 190.

³ « Nu kender jeg mig så mat og træt; mine eventyr kan ikke nære mig længer; – de er kun – eventyr. », p. 191.

⁴ « I er jo ikke længer noget barn. », p. 192.

b) Princesse cherche prince charmant

Dans ces légendes il est question de Nils Lykke. Eline affirme :

Lorsque Bjørn me contait des histoires, tous les princes ressemblaient à Nils Lykke. Lorsqu'assise toute seule, ici, dans cette salle, je rêvais des chroniques et voyais mes chevaliers aller et venir... tous ressemblaient à Nils Lykke¹. (III, 480)

Van Laan explique qu'Eline « est attirée par les contes de fées et les histoires romantiques sur les chevaliers, qu'elle associe à Nils Lykke, qu'elle n'a pas rencontré mais dont elle connaît la renommée² ». Elle ne sait pas qu'elle va voir le soir-même le chevalier qui anime ses légendes préférées et qu'elle s'apprête, elle aussi, à tomber sous son charme.

Wilkinson a souligné les différentes terminologies utilisées pour parler des chevaliers et elle différencie « *Riddersmand* » de « *Riddere* ». Pour elle, leur entrelacement « suggère un réseau de fantasmes concernant la romance familiale individuelle et nationale³ ». En effet, dans la première scène, Finn parle de *Riddersmand* pour désigner les anciens chevaliers représentants d'une « masculinité agressive⁴ », tandis que *Riddere* évoquerait plutôt « les fantasmes romantiques de jeunes femmes [telles qu'Eline] qui rêvent de chevaliers en armure étincelante⁵ ».

Alors qu'Eline est un personnage censé appartenir au monde médiéval, elle symbolise à elle seule la façon qu'ont pu avoir les romantiques de rêver du Moyen Âge et de penser cette période avec mélancolie comme un moment de l'enfance et de l'ignorance, puisqu'Eline tombe naïvement amoureuse de celui qui a causé la mort de sa sœur. La Chesnais affirme que son esprit est hanté, à l'instar de celui d'Ibsen, par les contes populaires car le dramaturge était plongé, lors de l'écriture, dans le cinquième fascicule du recueil des légendes de Landstad⁶. La façon dont Eline rêve d'un preux chevalier rappelle ces textes.

c) Quand le conte devient réalité

Fru Inger encourage sa fille à réaliser ses fantasmes lorsqu'elle affirme : « Tu m'as dit un jour que tu vivais le meilleur de ta vie dans tes légendes et tes chroniques. Cette vie-là pourrait t'appartenir⁷ » (I, 439). Et c'est effectivement dans cette voie qu'Eline se dirige.

¹ « Når Bjørn fortalte mig eventyr, da så alle prinser ud som Nils Lykke. Når jeg sad ensom her i salen og drømte krøniker, og mine riddere kom og gik, – allesammen så de ud som Nils Lykke. », p. 253.

² Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 35 : « she is drawn to fairy tales and romantic stories about knights, all of whom she associates with Nils Lykke, whom she has not met but whose fame is known to her. ».

³ Lynn WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 167 : « the interrelated words *Riddere* and *Riddersmand* suggest a network of fantasies concerning individual and national family romance ».

⁴ Lynn WILKINSON, *op. cit.*, *ibid.* : « aggressive masculinity ».

⁵ Lynn WILKINSON, *op. cit.*, *ibid.* : « the word *Riddere* evokes the romantic fantasies of young women who dream of knights in shining armor ».

⁶ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 387.

⁷ « Du har engang sagt mig, at du levede dit glædste liv i dine eventyr og krøniker. Dette liv kunde vende tilbage for dig. », p. 213.

Lorsqu'elle rencontre Nils Lykke, Eline reconnaît immédiatement l'homme qui hantait ses pensées. Fidèle à sa réputation de séducteur, il essaye de la charmer par des inepties telles que « Si je vous faisais un cadeau qui fût pleinement digne de vous, il faudrait que ce fût une couronne de princesse¹ » (II, 477). Mais Eline le rejette vivement :

Et quand bien même ce serait la couronne royale du Danemark que vous me tendriez [...] je la briserais entre mes mains, et j'en jetterais les morceaux à vos pieds².

Elle accompagne ses paroles par le geste en jetant à terre les fleurs offertes par Lykke. Dès lors un jeu de courtoisie à la mode médiévale s'installe puisqu'il veut prouver à Eline qu'il est prêt à changer pour elle. Il est animé par le désir de plaire à sa dame et de la toucher avec sa sensibilité :

On dit de moi que je suis faux comme l'écume de la mer. C'est bien possible ; mais si je le suis, ce sont les femmes qui m'ont appris à l'être. Si j'avais rencontré une femme, fière, noble, à l'âme haute comme la vôtre, j'aurais suivi, certes, un tout autre chemin³. (485).

Dans de longues répliques, Lykke tente de montrer à Eline qu'avec elle il sera différent parce qu'elle n'est pas comme les autres femmes qu'il a connues. Il sait exactement quelles paroles manier pour faire tomber les préjugés d'Eline à son encontre. Ce n'est pas un hasard s'il affirme, à la façon d'Eline, qu'il aspire à vivre une romance digne des contes de fées :

Sachez donc que, moi aussi, autrefois, j'ai vécu une vie telle que la vôtre ici. Je m'imaginai que, le jour où je m'en irais par le vaste monde, une noble et superbe femme viendrait au-devant de moi, me ferait signe, et me montrerait le chemin vers quelque but illustre⁴. (III, 485)

Eline après avoir résisté, abandonne son rôle de dame cruelle et finit par succomber à l'amour :

Maintenant je comprends tout. Ce n'était pas de la haine que j'éprouvais. C'était un pressentiment, un mystérieux désir de toi, toi l'unique, de toi qui devais venir un jour me montrer toute la splendeur de la vie⁵. (V, 549)

Après ces discours dans lesquels l'on retrouve l'image traditionnelle de l'amour-haine, Eline et Lykke se fiancent et ont une relation sexuelle. Eline est aux anges, elle s'écrie : « Cela me paraît un songe tout ce qui est arrivé cette nuit. Oh ! mais c'est un beau songe⁶ ». (V, 551).

Le rêve d'Eline est devenu réalité. Les promesses de son chevalier paraissent sincères

¹ « Skulde jeg byde eder en skænk, der var eder fuldkommen værdig, så måtte det være en fyrstekrone. », p. 251.

² « Og var det end Danmarks kongekrone, I rakte mig [...] før krysted jeg den sønder mellem mine hænder og slængte stumperne for eders fod! », p. 251.

³ « Det siges om mig at jeg skal være falsk som havskummet. Nok muligt; men er jeg det, da har kvinderne lært mig at være det. Havde jeg tidligere fundet, hvad jeg søgte, – havde jeg truffet en kvinde, stolt, ædel og højsindet som I, da var visselig min vej blevet en hel anden. », p. 259.

⁴ « Vid da at også jeg engang har levet et liv, som I her. Jeg tænkte mig at når jeg trådte ud i den store vide verden, da vilde der komme mig imøde en ædel og herlig kvinde, som skulde vinke ad mig og vise mig vejen til et berømmeligt mål. », p. 259.

⁵ « Nu skønner jeg det hele. Had var det ikke jeg følte. Det var en anende gådefuld længsel efter dig, du eneste, – efter dig, som engang skulde komme for at forklare mig al livets herlighed. », p. 322.

⁶ « Det tykkes mig som en drøm, alt, hvad her er hændt i denne nat. O, men det er en fager drøm! », p. 325.

puisqu'il a renoncé à causer la perte de la famille de Fru Inger. Cependant, lorsqu'il abandonne son projet de capturer Nils Sverresøn, le demi-frère d'Eline, il est trop tard car sa mère a déjà commandité son assassinat.

Dans la pièce, le bonheur n'est qu'un mirage. Eline ne réalise pas l'ironie tragique de ses propos. Si elle haïssait autant Lykke sans le connaître c'était peut-être parce qu'au fond elle savait qu'il était le responsable de la mort de sa sœur Lucia. Alors qu'elle s'était jurée de la venger, elle se retrouve mariée à celui sur qui son courroux aurait dû s'abattre. Quand elle se rend compte de la réelle identité de son fiancé, il est encore une fois trop tard puisqu'ils se sont déjà offerts l'un à l'autre. Eline ne peut plus imaginer autre chose que d'être sa partenaire fidèle¹. D'après Van Laan, lorsqu'elle apprend la nouvelle, elle se retire de scène, et sa disparition indiquerait qu'elle connaîtra la même fin dramatique que sa sœur². La tentative de faire une réalité de l'amour courtois des légendes est un échec cuisant.

III. LES TÉNÈBRES MÉDIÉVALES : UN MOYEN ÂGE GOTHIQUE ET TERRIFIANT

La fin dramatique de *Fru Inger til Østråt* prouve que malgré certaines scènes plaisantes et romantisées, le Moyen Âge est aussi représenté comme une époque archaïque, « un lieu opaque, irrationnel et malveillant, décadent au plus haut point³ », un temps « délibérément monstrueux⁴ », en somme un « Moyen Âge fruste, primitif, barbare⁵ ». Ainsi, sans surprise, dans les pièces d'Ibsen la violence s'exprime dans tous ses excès, et puisque le corolaire de la violence est, d'après Durand-Le-Guern⁶, l'absence de rationalité, les éléments surnaturels et terrifiants à la mode gothique abondent à chaque acte.

1. « Tuez, massacrez tout »

Cette citation issue de *Kongs-Emnerne*⁷ (IV, 86) illustre parfaitement le cliché selon lequel le Moyen Âge était une époque ultra-violente. Certains personnages du corpus prennent du plaisir à faire le mal, tandis que pour d'autres, tuer est un moyen d'accéder au pouvoir.

a) Le plaisir de la violence

Dans les trois pièces, c'est Hjørdis dans *Hærmændene på Helgeland* qui est la plus redoutable. Avant même qu'elle entre en scène, le public sait à quoi s'en tenir car Kaare raconte

¹ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 35.

² Thomas VAN LAAN, *op. cit., ibid.* : « Eline is overwhelmed by this news and retires, apparently to meet the same end as her sister. »

³ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 20.

⁴ Isabelle DURAND-LE-GUERN, « Le Moyen Âge théâtral », in *Le Moyen Âge des romantiques*, § 29.

⁵ Isabelle DURAND-LE-GUERN, *op. cit., ibid.*

⁶ Isabelle DURAND-LE-GUERN, *op. cit., ibid.*

⁷ « SKULE: Dræb, dræb for Fodel », p. 392.

qu'elle le « poursuit à mort¹ » (I, 428). Il a tué un serf de Gunnar et si celui-ci était prêt à négocier réparation, « Hjørdis survint [et] excita son mari par toutes sortes de paroles outrageantes² » (I, 426).

Alors que la société viking qui est décrite n'est pas exempte de violence, les personnages essaient toujours de trouver un terrain d'entente avant de prendre les armes. Cependant, Hjørdis ne veut jamais négocier et son agressivité contraste avec la personnalité de son mari à qui « la guerre ne plaît pas, si vaillant qu'il soit³ » (I, 438). McFarlane explique que Gunnar est un homme féminin, Sigurd un homme masculin, Hjørdis une femme masculine et Dagny une femme féminine⁴. Ainsi, Hjørdis rejette vivement une « féminité⁵ » qu'elle ne possède pas mais qui s'exprime trop chez Gunnar et Dagny. Celle-ci, la discrète et douce femme de Sigurd, est l'opposée de sa sœur adoptive. Ce dialogue est tout à fait représentatif de leurs différences :

HJØRDIS : Lorsque Sigurd partait en aventure, et que tu l'accompagnais,... quand tu entendais le froissement des épées dans leur âpre jeu, et que le sang fumait rouge sur le pont du navire,... ne te sentais-tu pas prise d'un incoercible désir de combattre parmi les hommes ; ne te vêtais-tu pas d'un costume de guerre et ne prenais-tu pas les armes en mains ?

DAGNY : Jamais ! A quoi penses-tu ? Moi, une femme ?

HJØRDIS : Une femme, une femme... hm, nul ne sait de quoi une femme est capable⁶ ! (II, 456)

Hjørdis est animée par un désir de combattre qu'elle ne peut assouvir à cause des fonctions sociales assignées à son genre. Mais ce n'est pas seulement le monde de la guerre qui l'attire : les démonstrations de violence l'excitent, et elle prend du plaisir à décrire le sang chaud couler. Il y a quelque chose d'incontrôlable en elle qui l'attire vers la barbarie. Son aspect de louve assoiffée de sang transparait dans l'horreur de cette histoire qu'elle raconte avec plaisir :

J'ai entendu parler d'une reine qui prit son fils et lui cousit sa robe dans la peau sans qu'il ait seulement cligné des yeux. (*avec une expression de gaieté féroce*) Dagny, je veux en faire l'essai avec Egil⁷ ! (II, 455)

Alors que Dagny est horrifiée par les propos matricides de Hjørdis, celle-ci rit parce qu'elle aime voir l'emprise qu'elle peut avoir sur ses proches. Les craintes de Dagny amusent

¹ « staar mig nu efter Livet », p. 365.

² « men saa kom Hjørdis til, æggede sin Huusbond med mange haanlige Ord », p. 362.

³ « Hærfærd huer ham ikke, saa bold han end er », p. 374.

⁴ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 150.

⁵ Ces catégories, dépassées aujourd'hui, de « féminité » et de « masculinité » sont encore fortement présentes dans les esprits à l'époque d'Ibsen : l'homme se doit d'être fort et courageux, la femme douce et subordonnée.

⁶ « HJØRDIS: Naar Sigurd foer i Viking og du var med, naar du hørte Sværdene suse i den hvasse Leg, naar Blødet dampede rødt paa Skibsdækket, – kom der saa ikke over dig en utæmmelig Lyst efter at strides blandt Mændene, klædte du dig saa ikke i Hærklæder og tog Vaaben i Haand? DAGNY: Aldrig! Hvad tænker du paa? Jeg, en Kvinde? HJØRDIS: En Kvinde, en Kvinde, – hm, der er Ingen, som veed hvad en Kvinde er istand til! », p. 395.

⁷ « Jeg har hørt om en Dronning, som tog sin Søn og syede ham Kjortelen fast i Kjødets, uden at han blinkede med Øinene derved. (*med et onskabsfuldt Udtryk*) Dagny, det vil jeg prøve med Egil! », p. 394.

Hjørdis qui, moqueuse, s'exclame : « Tu as l'humeur douce et tu t'effraies facilement¹ ! » (II, 460).

Hjørdis cherche sans cesse à éveiller des sentiments de terreur, à semer la discorde mais surtout à répandre la mort autour d'elle. Selon McFarlane, elle ne possède pas une volonté qui lui est propre parce qu'elle est possédée, totalement dévorée, par son besoin de dominer tout son entourage². Pour preuve, cet échange avec Thorolf :

HJØRDIS : Est-il vrai Thorolf, que ton père a passé trois nuits en jupe de femme chez la sorcière de Smalserhorn à faire bouillir des sortilèges avant d'oser se battre dans l'île avec Jøkul ?

THOROLF : C'est toi-même qui l'as inventé ; car il faut être venimeuse comme toi pour trouver cela ! C'est le pire forfait qu'un homme puisse commettre, que tu imputes là à mon père³ ! (III, 470)

La conversation s'envenimant de plus en plus, Thorolf finit par dire que son père, Ørnulf, est parti tuer Egil, le fils de Gunnar et Hjørdis. Celle-ci pousse son mari à assassiner Thorolf pour se venger de la mort présumée de leur enfant. Mais Ørnulf revient en annonçant qu'il a sacrifié ses six fils pour sauver Egil. Ce malentendu plonge Gunnar dans une détresse profonde, tandis que Hjørdis n'est pas du tout attristée et se dédouane de toute responsabilité :

Thorolf est lui-même la cause de ce qui est arrivé [...]. Il était au banquet comme un garçon bavard ; il fut excité par des plaisanteries et prononça des vilaines paroles ; c'est alors seulement que Gunnar se mit en colère⁴. (II, 479)

L'escalade de la violence se renforce à chaque acte jusqu'à ce que Hjørdis devienne une meurtrière, la seule à tuer sur scène. Elle tire sur Sigurd, en s'imaginant que puisque leur amour est impossible dans la vie, ils pourraient s'unir dans la mort. Elle utilise un arc dont la corde est faite de ses cheveux, comme si elle s'incarnait dans l'arme du crime. Toute la brutalité qu'elle exerçait par les mots durant la pièce finit par prendre corps dans ce geste final.

b) Tuer pour mieux régner

Si la violence qui s'exprime chez Hjørdis provient d'un plaisir de domination sadique, chez d'autres le désir de faire le mal est dirigé par une ambition politique dévorante.

Dans *Fru Inger til Østråt*, le personnage éponyme devient obsédée par l'idée, soufflée par Nils Lykke, que son destin serait de devenir mère de roi. Dans une série de soliloques au cours desquels elle vacille vers la folie, elle imagine tuer son hôte, Nils Stensson, qu'elle prend

¹ « Veeg er du af Sind og let at skræmme! », p. 399.

² James MCFARLANE, *op. cit.*, p. 151, « One tends to think of Hjørdis as possessing a fierce will of her own, it is rather the reverse that is true: she is the one possessed. She is dominated by the idea of domination. ».

³ « HJØRDIS: Er det sandt, Thorolf, at din Fader sad tre Nætter i Kvindestak hos Gyvren i Smalserhorn og kogte Sejd, før han turde gaa til Holmgang med Jøkul? THOROLF: Det har du selv digtet; thi giftig, som du, maa den være, der kan finde paa Sligt! Den værste Udaad nogen Mand kan øve, har du her paasagt min Fader! », p. 410.

⁴ « Selv er Thorolf Skyld i det som hendte. [...] som en kaadmundet Svend sad Thorolf ved Gildet, han æggedes ved Skjemt og gav mange onde Ord fra sig, først da var det at Gunnar harmedes. », p. 419.

par erreur pour le fils légitime du roi Sture, sans savoir qu'il est déjà mort et qu'elle a, face à elle, son propre fils. En éliminant celui qu'elle voit à tort comme le rival du fils qu'elle a eu illégitimement avec Sture, elle est persuadée que son fils pourra devenir roi. Mais elle ne se rend pas compte qu'elle s'apprête à faire tuer son fils et à ruiner toutes ses chances d'avoir une quelconque emprise sur le trône danois. Elle livre un discours particulièrement ironique :

Mère de roi... ? C'est un beau nom. Il n'a qu'un défaut... son affreuse ressemblance avec un autre mot... Mère de roi et... régicide... Régicide, c'est celui qui ôte la vie à un roi. Mère de roi,... c'est celle qui donne à un roi la vie. (V, 567)

Il est essentiel que le lecteur français jette un œil au texte original :

Kongemoder...? Det er et vakkert ord. Der er kun *en* hage ved det; – denne hæslige lighed med et andet ord. – Kongemoder og – kongemorder. – Kongemorder, – det er den, der tager en konges liv. Kongemoder, – det er den, der skænker en konge livet. (V, 341)

En français le discours de Fru Inger perd son sens parce que les termes de « mère de roi » et « régicide » ne se ressemblent pas. En revanche, en norvégien, « kongemoder » et « kongemorder » sont des paronymes dont Ibsen a souligné la similarité par la mise en italique. Fru Inger note que ces formes quasiment homonymiques ont un sens antonymique : dans l'une la vie est donnée, dans l'autre la vie est ôtée. Elle va découvrir que ce n'est pas en devenant tueuse de roi qu'elle pourra devenir mère de roi, mais que les deux se télescopent. Le fils caché qui a retrouvé le chemin de ses origines, ne retourne chez lui que pour se faire assassiner par « une mère meurtrière, un monstre qui a tué son propre enfant pour gagner du pouvoir¹ ».

Dans *Kongs-Emnerne*, Skule est également prêt à tuer un jeune membre de sa famille, en tout connaissance de cause cette fois, pour assouvir son besoin d'être au pouvoir. Alors que l'idée que Håkon soit roi lui était déjà insupportable, Skule vit d'autant plus mal la naissance du fils de son rival puisque cela assure la pérennité du trône à la lignée de Håkon et l'éloigne un peu plus de son rêve. Imaginer qu'un jour il doive s'abaisser à servir un enfant qui lui a, selon lui, volé sa place, le rend malade comme le montre ce monologue dans lequel le complexe d'infériorité du jarl se déploie dans toute sa splendeur dans l'opposition haut/bas :

Si Håkon meurt avant moi, c'est cet enfant qui montera sur le trône. Et moi... je resterai en bas, et je m'inclinerai profondément, le saluant comme roi ! Cet enfant, le fils de Håkon, siègera là-haut sur le trône dont je suis peut-être, moi, plus proche²...! (III, 58)

¹ Lynn WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 167 : « a murderous mother, a monster who has killed her own child in order to gain power ».

² « Dør Haakon før jeg, saa løftes dette Barn paa Kongsstolen; og jeg – jeg skal staa nedenfor og bøje mig dybt og hilse ham som Konge! Dette Barn, Haakons Søn, skal sidde deroppe paa det Sæde, som jeg, kanhænde, er nærmere til [...] », p. 58.

L'animosité contre Håkon et son fils conduit Skule à projeter un rapt pour faire pression sur Håkon, mais la haine l'encourage à planifier un meurtre et il ordonne à ses hommes :

Tuez l'enfant royal, où que vous le trouviez ! Tuez-le sur le trône, tuez-le devant l'autel, tuez-le, tuez-le dans les bras de la reine ! [...] (*frappant tout autour de lui*) : Tuez, massacrez tout ! Le roi Skule a un fils ! Tuez, tuez¹ ! (IV, 86)

La rage de Skule déferle à travers le parallélisme de construction « tuez-le devant l'autel / tuez-le dans les bras de la reine ». Skule est prêt à tuer un bébé innocent pour calmer ses frustrations et blesser son rival. Toute l'horreur de son discours est renforcée par le fait que cet enfant, le fils de Håkon, n'est autre que son propre petit-fils, puisque Håkon a épousé sa fille. Reinert décrit cette scène dans des termes très pertinents : « Dans le feu de l'action, une ambition malsaine a fait de [Skule] un monomaniac déterminé à anéantir sa propre descendance² ».

A l'acte IV, Skule reprend espoir dans sa lutte pour le trône lorsqu'il découvre qu'il a lui-même un fils, un « imbécile enthousiaste, tour à tour adorateur du père et tueur d'enfant en devenir³ ». Peter boit les paroles de son père et les recrache telles quelles :

Il faut amener ici cet enfant ! Tuez-le, tuez-le dans les bras de la reine... c'est ce qu'a dit le roi Skule à Oslo⁴ ! (V, 110)

Mais finalement, Skule n'ira pas aussi loin que Fru Inger. Il se rend compte que Håkon fera un bien meilleur roi que lui et il se rend. D'après Mishler, son destin est d'être la victime sacrificielle qui permettra l'arrêt des guerres civiles et donc l'unité de la nation⁵.

2. La terreur gothique

Tous ces tempéraments extrêmement violents ne sont pas les seuls à donner une image inquiétante du Moyen Âge. L'ambiance générale des pièces y contribue largement. Hjørdis de *Hærmændene på Helgeland* dit qu'« ici dans le nord, chaque nuit dure un hiver⁶ » (II, 458), la totalité de *Fru Inger til Østråt* se déroule de nuit, dans un château un « soir d'orage⁷ » (I, 409), et dans *Kongs-Emnerne*, à plusieurs reprises le décor est un cimetière, et Nikolas demande à propos de l'orage « Qu'est-ce que c'est que ce grondement, cet hurlement affreux⁸ ? » (III, 45).

Ces éléments participent à la création d'une esthétique gothique. Thakur explique que

¹ « Dræb Kongsbarnet, hvor I finder det! Dræb det paa Kongssædet; dræb det for Alteret; dræb det, dræb det i Dronningens Arm! », p. 392.

² Otto REINERT, « "God's Stepchild": Doubt and Doctrine in *Kongsemnerne* », p. 49, « In the heat of battle, sick ambition has turned him into a monomaniac set on killing his own offspring. »

³ Otto REINERT, *op. cit.*, p. 51 : « an enthusiastic imbecile — in turn, fanatical father-worshipper [...] would-be child killer ».

⁴ « Barnet maa herud! Dræb det, dræb det paa Dronningens Arm, — det var Kong Skules Ord i Oslo! », p. 443.

⁵ William MISHLER, « Sacrificial Nationalism in Henrik Ibsen's *The Pretenders* », p. 135.

⁶ « Her nordpaa er hver Nat en Vinter lang. », p. 397.

⁷ « *Det er stormfuld aften* », p. 183.

⁸ « Hvad er det, som suser og tuder saa stygt? », p. 311.

la logique narrative du gothique « se manifeste à travers l'inquiétante étrangeté, les morts violentes et les espaces domestiques exigus¹ ». Nombre de ces conventions viennent des romans gothiques anglais de la fin du XVIII^e siècle dans lesquels l'intrigue se situe souvent dans un passé mythique, au sein d'un décor médiéval troublé par l'apparition d'éléments surnaturels terrifiants.

Si déjà dans les textes médiévaux, « les fantômes et revenants [pouvaient] être de simples motifs littéraires² », les châteaux lugubres et sinistres des pièces d'Ibsen sont un terrain de jeu adéquat pour l'apparition de puissances surnaturelles. Ainsi, alors que l'inquiétante Hjørdis s'apparente à une sorcière mythique, Fru Inger habite dans un château hanté.

a) La mythique Hjørdis

La perversité de Hjørdis n'est pas le seul élément troublant de sa personnalité. Quelque chose en elle dépasse l'entendement, comme si elle n'était pas entièrement humaine. Syncrétisme de plusieurs forces surnaturelles, elle est tantôt sorcière, tantôt fantôme, avant de finir valkyrie.

À plusieurs reprises dans la pièce, Hjørdis ressemble à une enchanteresse. C'est notamment son mari qui le fait remarquer quand il lui raconte ce qu'il a, une nuit, aperçu :

Je me levai ; j'entr'ouvris la porte ; ...tu étais assise ici près du feu de gros bois,... il brûlait bleu et rouge,... tu préparais des flèches et chantais sur elles des chants de magie³. (III, 486)

La description de Hjørdis telle une sorcière qui exerce ses pouvoirs, en secret, à la nuit tombée, répond à un *topos* de sagas médiévales concernant les personnages venant du nord de la Scandinavie, comme du Hålogaland, la province norvégienne la plus septentrionale. L'on indiquera ultérieurement sur quel personnage de saga précis est construite Hjørdis, mais dans le motif littéraire général, les habitants de cette région peuvent maîtriser la sorcellerie, contrôler tout ce qui les entoure, prédire l'avenir, et lorsqu'elles sont femmes, utiliser leurs pouvoirs pour séduire avant de détruire⁴. Il en va de même pour Hjørdis, habitante de Helgeland. Suscitant la peur autant que l'adoration, elle est un personnage sublime à la beauté nuisible. Cela se ressent dans les propos de Gunnar qui lui dit :

Tu es fière et hautaine ; il y a des moments où j'ai presque peur de toi ; mais c'est étrange,... c'est surtout par là que tu m'es si chère ; une terreur magique émane de toi,... [...] Il y a de la magie dans toutes tes paroles⁵. (III, 488)

¹ Dipsikha THAKUR, « Seeing ghosts. Gothic contiguities in the plays of Henrik Ibsen », p. 450 : « Gothic narrative logic that manifests itself through the conventions of unheimlich, violent deaths and dysfunctional, claustrophobic domestic space. ».

² Claude LECOUTEUX, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, p. 8.

³ « Jeg stod op, glyttede paa Døren, – herinde, her sad du ved Stokilden, – den brændte blaa og rød, – du skjæftede Pile og kvad Galder over dem. », p. 427.

⁴ Hermann PÁLSSON, « The Sami People in Old Norse Literature », pp. 31-33.

⁵ « Dit Sind er stolt og stærkt; der ere de Tider, da jeg fast ræddes for dig; men, sælsomt, – derved er det mest at jeg har dig saa kjær; der staar en koglende Skræk af dig », p. 430.

Mais Hjørdis n'est pas seulement sorcière dans les propos d'autrui. Elle s'exclame :

Ah, quelle joie de siéger comme sorcière sur le dos de la baleine, de chevaucher devant le navire, susciter la tempête, et attirer les hommes dans l'abîme par de beaux chants de magie¹ ! (II, 459)

Puisque la pièce oscille toujours entre le mythe et la réalité, il est peu probable que Hjørdis s'adonne réellement à ces activités, mais Ibsen l'associe à tout un univers mythologique qu'elle connaît et qu'elle fantasme. En effet, ce passage rappelle la *Saga de Frithiof* (XIII^e siècle) dans laquelle le personnage éponyme raconte qu'il a vu deux femmes à dos de baleines capables de manier la magie pour créer une tempête mortelle². Cependant, la sorcière Hjørdis a aussi des airs fantomatiques, ce qui s'exprime lorsqu'elle demande à sa sœur adoptive :

Ne t'étonnes-tu pas Dagny, de me trouver vivante ici ? [...] Ne penses-tu pas que je suis sans doute morte depuis longtemps, et que c'est une revenante qui est avec toi³ ? (II, 458).

Dagny préfère ignorer cette parole énigmatique mais Hjørdis n'en démord pas et, fascinée par la mort, elle continue sa lancée sibylline en disant à sa sœur que si elle restait, elles pourraient « écouter le spectre qui pleure dans le hangar à bateaux, être assises, attendre et épier le retour des hommes morts ; car c'est ici, dans le nord, ici qu'ils doivent passer⁴ » (II, 459). La Chesnais remarque qu'Ibsen a mélangé la figure norroise du *draugr*, le revenant d'outre-tombe, avec sa version folklorisée moderne qui en fait un fantôme de pêcheur⁵.

De tels propos ne font que préparer l'audience à la transformation finale de Hjørdis en valkyrie, une divinité armée chargée d'accompagner l'âme des héros au Valhalla⁶ lors de la chevauchée des âmes appelée *Ásgårdsreien*. Même si pendant la majeure partie de la pièce Ibsen a réduit les personnages des sagas mythiques à des proportions humaines⁷, la dernière scène est remplie de références à cette procession. Avant de tuer Sigurd et de se suicider, Hjørdis lui dit :

Écoute, écoute les frémissements de l'air, là-haut ! C'est l'envolée des morts qui rentrent ; mes sortilèges les ont attirés ici ;... nous allons rejoindre ensemble leur troupe⁸ ! (IV, 525)

¹ « Ha, hvilken Lyst at sidde som Hexekvinde paa Hvalens Ryg, at ride foran Snekken, vække Uveir og lokke Mændene i Dybet ved fagre Galdrekvad! », p. 397.

² « Tvær konur sá ek á baki hvalnum gera oss fararþann. Nú munu vér til hætta, hvárt meira má gifta vár eða trölldómur þeira, ok stýrum at þeim. », chap. 3, *Friðþjófs saga ins frækna*.

³ « Undres du ikke, Dagny, ved at finde mig levende her? [...] Faar du ikke de Tanker, at jeg maa være død i den lange Tid og at det er en Gjenganger, som her staar hos dig? », p. 397.

⁴ « høre paa Draugen, der græder i Baadhuset; at sidde og vente og lytte paa de døde Mænds Hjemfærd, thi her nordpaa, her maa de forbi. », p. 398.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, *Œuvres de Bergen, tome IV*, renvoi à la note de la p. 459, p. 566.

⁶ Dans la mythologie nordique, le lieu gardé par l'Ase Odin dans lequel les âmes des héros séjournent.

⁷ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 380.

⁸ « Hør! Hør, hvor det suser høit oppe! Det er de Dødes Hjemfærd; jeg har hexet dem hid; – i Lag med dem skal vi følges! », p. 469.

Ce discours insensé de Hjørdis, semblable à un délire païen, nourrit l'image d'un début de Moyen Âge comme celui d'un temps déraisonné et ancré dans les superstitions. Il est clair qu'elle rejette le monde changeant dans lequel elle vit, un monde où la vitalité spirituelle des croyances polythéistes est affaiblie par le développement croissant du monothéisme :

Le dieu blanc avance vers le nord ; je ne veux pas le rencontrer ; les anciens dieux n'ont plus leur force d'autrefois [...] Écoute, écoute, voici qu'arrive notre suite !
Peux-tu voir les noirs chevaux qui accourent ; un pour moi et un pour toi¹ ! (IV, 526)

Hjørdis oppose la blancheur et le dynamisme du christianisme au paganisme en déclin représenté par la noirceur des chevaux de l'*Åsgårdsreien*. La chevauchée des morts, si présente dans les répliques, finit par s'incarner sur scène lorsque Hjørdis, qui s'est tuée, est emportée par la procession, sous les yeux des spectateurs puisqu'une didascalie indique que « la course d'Åsgård mugit à travers les airs² » (IV, 529), et Egil s'écrie : « Là-haut... tous ces chevaux noirs ! [...] Mère est avec eux³ ! » (IV, 539). Cette course mythique, reprise par le folklore, était un thème à la mode au XIX^e siècle comme le montre le poème *Asgaardsreien* (1845) du poète Johan Sebastian Welhaven (1807–73) dont voici les premiers vers

Lydt gjennom Luften i Natten farer	Bruyamment dans l'air la nuit, ils se précipitent,
et Tog paa skummende sorte Heste.	Le tumulte parmi les chevaux noirs sauvages.
I Stormgang drage de vilde Skarer.	Comme une tempête, les foules sauvages voyagent.
de have kun Skyer til Fodefæste.	Avec rien d'autre que les nuages comme tremplin

Ibsen reprend les mêmes marqueurs du mythe folklorisé : les chevaux noirs, leur vacarme fracassant et la tempête qui se déchaîne.

Kaplan remarque que cette scène finale a également de nombreux points communs avec un tableau peint une quinzaine d'années après l'écriture de la pièce : *Åsgårdsreien* de Peter Nicolai Arbo (1872)⁴. La façon dont le spectateur a accès à cet épisode mythique dépend des moyens déployés par le metteur en scène. Le lecteur, quant à lui, s'il devait se figurer le moment où Hjørdis renonce à sa nature humaine, pourrait tout à fait avoir en tête le genre d'ambiance représentée par les peintres romantiques comme Arbo. L'atmosphère inquiétante provoquée par le clair-obscur, la noirceur qui semble se battre contre la lumière ou encore la tempête qui fait rage sont autant d'éléments qui sont présents, et dans la pièce, et dans la peinture. De manière anachronique, puisque la peinture est postérieure à la pièce, Hjørdis pourrait être identifiée à la valkyrie du premier plan parce qu'Egil précise que sa mère ne fait pas seulement partie du

¹ Den hvide Gud kommer nordover, ham vil jeg ikke stedes til Møde med; de Gamle ere ikke stærke, som før [...] Hør, hør, der kommer vort Følge! Kan du see de sorte jagende Heste; En for mig og En for dig! », p. 470.

² « *Aasgaardsreiden suser gennem Luften.* », p. 527.

³ « Deroppe – alle de sorte Heste –! [...] Moder er med dem! », p. 474.

⁴ Merrill KAPLAN, « Hedda and Hjørdis: Saga and Scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings at Helgeland* », p. 22.

cortège, mais qu'elle est « là, en avant, ... sur le cheval noir¹ » (IV, 530).



Peter Nicolai ARBO. À gauche : *Åsgårdsreien* [*La chevauchée d'Åsgård*], 1872. À droite : *Valkyrjen* [*La valkyrie*], 1869. Deux huiles sur toile conservées au *Nasjonalmuseet* d'Oslo.

D'ailleurs, la description de Hjørdis fait également écho à la romantisation de la valkyrie dans un autre tableau d'Arbo datant de 1869. Ibsen l'imagine « vêtue d'une courte jupe écarlate, avec des pièces d'armure dorées : heaume, cuirasse, brassards et jambières. Ses cheveux flottent [...] à la main elle tient l'arc à cordon de cheveux² » (IV, 523). Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve dans les deux œuvres les cheveux flottant au vent, la jupe rouge et l'armure. Il n'y a que l'arme qui change, puisque la valkyrie d'Ibsen ne tient pas une lance mais un arc, donnant d'ailleurs un léger air d'amazone à son héroïne cavalière.

b) Le château hanté de Fru Inger

C'est un tout autre type de surnaturel qui surgit dans *Fru Inger til Østråt*. Ce ne sont plus les allusions à la mythologie qui abondent, seulement celles aux fantômes, mais elles sont si nombreuses que le public a l'impression que Fru Inger vit dans un véritable château hanté.

Dès la première scène, l'audience est plongée dans une ambiance particulièrement gothique qui est de mauvais augure pour le reste de la pièce. Finn raconte que « les gens disent [que Fru Inger] ne dort jamais, ... et que c'est à cause du fantôme³ ... » (I, 413).

Le laquais parle d'entrée de jeu de l'existence d'un être surnaturel qui perturberait le sommeil de la châtelaine, cependant il y en a toute une déclinaison qui se dévoile au cours de la pièce. En premier lieu, il s'agit des illustres figures du passé qui poursuivent Inger. Elle les

¹ « Der – foran – paa den sorte Hest! », p. 475.

² « Hjørdis, klædt i kort rød Skarlagenskjortel, med gyldne Vaabenstykker: Hjelm, Pandser, Arm- og Beenskiner. Hendes Haar er udslaaet [...] i Haanden har hun Buen med Haarsnoren. », p. 467.

³ « Folkene siger, at hun aldrig sover, – og at det er for spøgelses skyld », p. 187.

voit et leur parle comme on peut le constater lorsqu'elle s'écrie avec stupeur :

Voilà qu'ils sont là de nouveau. Pâles fantômes ;... ancêtres morts ; parents tombés... oh ! ces yeux qui de tous les coins me dardent ! Sten Sture ! Knut Alfsøn! [...] Allez loin de moi ! Je ne peux pas faire cela¹ ! (I, 444)

Ces apparitions sont les représentations d'un passé héroïque qui n'est plus, mais ces revenants sont surtout des hommes qui ont joué un rôle important dans la jeunesse de Fru Inger. Knut Alfsøn est le dernier chevalier de Norvège qu'elle s'était promis de venger parce qu'elle pense que « le Seigneur lui-même avait mis sa marque sur [elle], [l'] avait élue pour combattre au premier rang pour le pays et le royaume² » (IV, 527). Le comte Sture, quant à lui, est le seul homme qu'elle ait jamais aimé, mais cet amour a été perçu par certains, y compris par elle-même, comme une trahison envers sa patrie car elle dit que lorsqu'elle le rencontra, elle pensa « de moins en moins au salut du pays... Jamais [elle n'avait] vu homme aussi beau³ » (IV, 527).

Sans faire de la psychologie de comptoir, l'on pourrait affirmer que ces fantômes sont l'incarnation des craintes les plus intimes d'Inger, des hallucinations qui donnent forme aux préoccupations qui hantent son inconscient. Elle a le sentiment qu'ils lui reprochent son incapacité à redonner à la Norvège sa puissance d'antan, mais ils sont, en réalité, l'expression de sa propre angoisse liée à la pression qu'elle a sur ses épaules.

Parfois ces esprits n'apparaissent pas sous leur forme spectrale, et c'est au travers des portraits accrochés dans la salle des chevaliers qu'ils se manifestent. Lors de son délire à propos de l'accession au trône de son fils, Fru Inger s'adresse directement au portrait de Sten Sture :

Voilà qu'il rit en me regardant ! Pourquoi riais-tu ? Est-ce parce que j'ai mal agi envers ton fils ? Mais l'autre,... n'est-il pas aussi ton fils ? Et il est le mien en même temps ; songes-y⁴. (V, 570)

Puis, en regardant l'ensemble de la galerie de portraits elle constate :

Jamais je ne les ai vu aussi furieux que cette nuit. Où que j'aïlle, leurs yeux me suivent. Mais je ne veux pas de ça ! Je veux être maîtresse chez moi⁵ ! (V, 570)

Comme pour empêcher le regard accusateur des esprits de la déranger et pour reprendre un semblant de contrôle, elle fait le geste très symbolique de retourner les tableaux contre le mur.

Toutefois, il y a un autre esprit frappeur qui hante non seulement Inger, mais tout le

¹ « Nu er de derinde igen. Blege spøgelser; – døde fædre; faldne frænder. – Fy; disse borende øjne fra alle krogene! Sten Sture! Knut Alfsøn! [...] Vig, – vig! Jeg kan ikke dette! », p. 218.

² « men jeg kendte Guds kraft i mig, og jeg mente, hvad mange har ment sidenefter, at Herren selv havde sat sit mærke på mig og kåret mig til at stride forrest for land og rige. », p. 299.

³ « tænkte jeg mindre og mindre på rigets velfærd. – – Så fager en mand havde jeg aldrig set. », p. 300.

⁴ « Der ler han livagtigt ned til mig! Fy! Hvorfor lo du? Var det, fordi jeg handled ilde med din søn? Men den anden, – er ikke også han din søn? Og han er min tillige; mærk dig det! », p. 344.

⁵ Så vilde, som inat, har jeg aldrig set dem før. De har øjnene med mig, hvor jeg står og går. Men jeg vil ikke vide af det! Jeg vil have fred i mit hus! », p. 344.

château : celui de Lucia, une des filles d'Inger décédée parce que sa mère a refusé qu'elle se marie avec un chevalier danois. Ici, la présence du surnaturel n'est plus liée au problème de vocation qui obsède Fru Inger, mais elle est la manifestation de sa grande culpabilité.

Lucia est morte depuis six mois, son cercueil n'est jamais sur scène, pourtant elle est omniprésente dans l'espace scénique grâce aux nombreuses mentions du caveau dans lequel son corps se décompose. Fru Inger dit :

C'est toujours une chose sinistre d'avoir un cadavre dans une maison. C'est pour cela que j'éprouve un sentiment si étrange¹. (V, 567)

Combien de temps cela prend-il, d'habitude, avant qu'un cadavre commence à pourrir ? Il faut que l'on aère toutes les pièces. Tant que ce ne sera pas fait, il est malsain de vivre ici². (V, 569)

Alors qu'elle est en train de se demander si elle doit tuer, sans le savoir, son fils, l'odeur du cadavre de sa fille embaume tout le château. La présence de celui-ci obnubile d'ailleurs Nils Lykke, le principal responsable de la mort de Lucia puisque c'est lui le chevalier danois qui l'a abandonné, lui causant un chagrin mortel. Un fantôme lui apparaît :

Voici la salle des chevaliers. Et au-dessous... le caveau mortuaire. C'est là que doit reposer Lucia. Si j'étais un poltron, je pourrais m'imaginer qu'au moment où j'ai passé la porte d'Østråt, elle s'est retournée dans son cercueil. Lorsque j'ai traversé la cour, elle a soulevé le couvercle. Et quand j'ai prononcé son nom, tout à l'heure, ce fut comme si une voix l'avait appelée hors du caveau. Peut-être qu'elle monte l'escalier à tâtons. Le linceul la gêne ; mais elle monte tout de même ! Elle est parvenue à la salle des chevaliers ! Elle est là qui me regarde derrière le montant de la porte³ ! (II, 462)

Lykke, dans une sorte de prétérition, affirme que s'il avait peur, il pourrait imaginer sa défunte bien-aimée prendre vie. Seulement, il semblerait qu'au fil de son discours la peur du cadavre le gagne quand il se représente la revenante déterminée à braver tous les obstacles pour venir le chercher. La transformation du cauchemar en une hallucination réelle s'observe dans les changements de temps et dans la multiplication des phrases exclamatives.

Le chevalier affirme par ailleurs que « l'odeur de cadavre [lui tourne] la tête » (V, 554) : tous ses sens sont donc en éveil. Mais puisqu'il est le seul avec Fru Inger à constater cette odeur pestilentielle, il est probable que la puanteur ne soit que le fruit de leur imagination, une imagination dévorée par les remords.

¹ « Det er altid noget uhyggeligt, så længe en ligger lig i et hus. Det er derfor jeg kender mig så sælsomt tilmode. », p. 342.

² « Derinde er riddersalen. Og nedenunder er – gravkælderen. Der ligger nok Lucia også. Dersom jeg var en ræd mand, så kunde jeg bilde mig ind, at da jeg satte foden indenfor Østråts port, så vendte hun sig i kisten. Da jeg gik over borggården, løfted hun på låget. Og da jeg nys nævnte hendes navn, var det som om en røst maned hende op af ligkælderen. – Måské famler hun sig nu opad trappen. Svededugen er hende ivejen; men hun famler sig frem alligevel. Hun er helt oppe i riddersalen! Hun står og ser på mig bag dørstolpen! », p. 236.

³ « Det var liglugten, som gjorde mig svimmel. », p. 328.

Cet air macabre semble avoir des répercussions sur l'ensemble des habitants du manoir, comme si en l'inhalant les personnages étaient contaminés. Le château entier devient un caveau géant dans lequel les habitants ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. En effet, Bjørn dit à Eline qu'elle « erre dans les salles, tantôt pensive, et pâle et tranquille, tantôt farouche et inquiète comme ce soir¹ » (I, 416) tandis que Finn affirme que Fru Inger « pâlit et s'amaigrit de jour en jour² » (I, 413). Dans ces répliques, les femmes sont décrites semblablement à des âmes vagabondes portées par des corps blancs et minces : elles sont des fantômes en devenir.

L'expansion du caveau atteint son paroxysme lorsque la mort gagne finalement les personnages. Dans une esthétique profondément gothique, le cercueil où a été placé le corps de Stensson, fraîchement assassiné, apparaît sur scène : « les soldats entr[e]nt avec le cercueil³ » (V, 572). À cause de l'anneau qu'il porte, Fru Inger se rend compte de la grave erreur qu'elle a commise : c'est le cadavre de son propre fils qu'elle contemple. Comme pour le rejoindre dans la mort, elle s'écroule de chagrin dans le cercueil, et c'est sur cette image profondément tragique que les rideaux tombent.

Dans toutes les pièces du corpus, alors que la mort monopolisait les discours, ce sont des corps étendus sur les planches qui constituent les scènes finales. Dans *Hærmændene på Helgeland*, Gunnar, Dagny, Egil et Ørnulf constatent avec horreur le meurtre de Sigurd, tandis que dans *Kongs-Emnerne*, Håkon enjambe le corps de Skule qui vient d'être tué par les sympathisants du roi, symbolisant ainsi la fin d'une ère ancienne de gouvernance.

Cette focalisation sur l'aspect morbide et violent des pièces d'Ibsen est représentative de la façon dont le dramaturge est amené, parfois, à teinter le Moyen Âge d'un noir ténébreux et inquiétant. Cependant, la période médiévale telle qu'Ibsen l'offre à ses lecteurs et à ses spectateurs n'est jamais univoque, et les scènes d'horreur côtoient une multitude de moments colorés, festifs et sentimentaux. Entre l'âge d'or perdu de l'enfance et l'ère d'une primitivité brutale, Ibsen ne tranche jamais, car rien n'est tout rose ou tout noir.

Si de nombreux éléments évoqués ne sont pas spécifiques au Moyen Âge — les guerres et les histoires d'amour sont les affaires de n'importe quelle époque — leur inscription dans un cadre historique médiéval très affirmé connote forcément la manière dont le Moyen Âge est perçu par le public et témoigne également de la démarche d'Ibsen en tant que récepteur de sources médiévales.

¹ « I går omkring, snart tankefuld og bleg og stille, snart vild og rådløs, som nu ikveld. », p. 190.

² « hun blir blegere og magrere dag for dag », p. 187.

³ « *Krigsknægtene kommer ud med kisten.* », p. 346.

CHAPITRE 3

LA RÉÉCRITURE MÉDIÉVALISTE :

USURPATION OU MODERNISATION ?

L'analyse du large éventail d'allusions au Moyen Âge a révélé comment Ibsen donnait la couleur médiévale à ses pièces. Les références littéraires et historiques n'étaient pas nécessairement identifiables puisque ces évocations répondaient à des généralités collectivement admises sur cette période, tel que le cliché du Moyen Âge violent par exemple.

Toutefois, pour le public qui possède quelques connaissances sur l'époque médiévale scandinave, les drames ibséliens foisonnent d'éléments intertextuels. L'auteur suppose que ses lecteurs et ses spectateurs seront en capacité de les repérer car, une fois que ces rapprochements sont compris, ils donnent au texte un autre sens et une nouvelle profondeur.

Julia Kristeva affirme que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹ », tandis que Philippe Sollers écrit que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur² ». Pour Nathalie Limat-Letellier, l'intertextualité caractérise « l'engendrement d'un texte à partir d'un ou de plusieurs autres textes antérieurs, l'écriture [est alors une] interaction produite par des énoncés extérieurs et préexistants³ ». En somme, l'intertextualité est « la présence effective d'un texte dans un autre⁴ ».

Il est évident qu'Ibsen a abondamment manié ce procédé dans ses œuvres médiévalistes. La réécriture s'échelonne alors sur plusieurs niveaux : allant de la citation jusqu'au pastiche, en passant par la référence à un passage de saga ou l'emprunt, pour ne pas dire le plagiat, de l'intrigue et des personnages fictionnels et/ou historiques présents dans ses sources.

Cette intertextualité s'exprime au travers des thèmes choisis mais également dans « les formules, les modèles rythmiques, les fragments de langage⁵ ». S'intéresser à la manière d'écrire d'Ibsen est d'autant plus important qu'un débat littéraire animait la Norvège au milieu du XIX^e siècle. Des linguistes, à l'instar d'Ivar Aasen (1813–96), travaillaient à l'élaboration d'une nouvelle langue pensée comme une langue véritablement nationale⁶. Conçu en opposition au dano-norvégien, le *landsmål* était basé sur les dialectes des régions rurales de l'ouest du pays⁷. Aasen y intégrait des mots proches du norrois, une démarche saluée par l'historien P.A. Munch qui trouvait dans son travail la preuve qu'une partie du vocabulaire norrois aurait été préservée dans le discours du peuple, encore une fois perçu comme le garant du passé⁸.

¹ Julia KRISTEVA, *Séméiôtiké, Recherches sur une sémanalyse*, p. 146.

² Philippe SOLLERS, *Théorie d'ensemble*, p. 75.

³ Nathalie LIMAT-LETELLIER, « Histoire du concept d'intertextualité », p. 17.

⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, p. 8.

⁵ Roland BARTHES, « Théorie du texte », in *Encyclopædia Universalis*.

⁶ Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 441.

⁷ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, p. 158.

⁸ Karen LARSEN, *op. cit.*, p. 442.

Au sein de ces questionnements linguistiques le théâtre « joue un rôle déterminant parce que le théâtre est le genre du langage¹ ». Pour le professeur de philosophie Marcus Jakob Monrad (1816–97), contemporain d'Ibsen, le théâtre est « par nature plus national qu'une forme d'art telle que la sculpture, qui, contrairement au théâtre, ne soulève pas de questions de dialecte, de prononciation ou d'idiome² ». Ainsi le théâtre, en tant que lieu de la parole, représente un enjeu politique brûlant pour la nation émergente, et d'autant plus lorsque ce sont des drames basés sur le passé national qui sont mis en scène³.

Il s'agira d'identifier les sources qu'Ibsen avait à sa disposition pour créer de telles pièces, avant de comprendre si son objectif était d'usurper la médiévalité par la langue, ou bien de moderniser le Moyen Âge grâce à plusieurs procédés techniques.

I. TYPOLOGIE DES SOURCES

Dans une lettre adressée à Daniel Cornelius Danielssen, Ibsen écrivit ceci :

Le travail préparatoire d'un grand drame historique m'occupe actuellement et m'accapara pour au moins une année. Quand un tel livre est publié, très peu ont la moindre idée du travail qui y a été consacré⁴.

La pièce dont parle l'auteur n'a pas vu le jour, mais ces propos indiquent qu'Ibsen estimait que lorsqu'il travaillait à l'élaboration de ses pièces médiévalistes, il consacrait beaucoup de temps au travail préparatoire et donc, potentiellement, à l'étude des sources.

Gouchet distingue deux catégories de sources sur lesquelles Ibsen s'est appuyé⁵. D'un côté, une tragédie à l'instar de *Fru Inger til Østeråt* prend racine sur « l'histoire du pays », c'est-à-dire sur les écrits d'historiens publiés à l'époque d'Ibsen. De l'autre, une pièce telle que *Hærmændene på Helgeland* s'appuie surtout sur « la matière du Nord » accessible dans les sagas islandaises. Parfois, c'est un mélange des deux comme dans *Kongs-Emnerne*.

1. Des sources facilement accessibles

a) Un effort collectif de diffusion des textes médiévaux

Sans maîtriser le norrois Ibsen pouvait tout de même s'intéresser à la culture scandinave médiévale et avoir accès à un grand nombre de sources historiques et littéraires éditées et traduites. Au cours du XIX^e siècle, les historiens de *Den norske Historiske Skole* [l'école

¹ Jacques DE DECKER, « L'homme le plus furieux d'Europe », émission radiophonique, 00:16:50.

² Cité par Ann SCHMIESING, *Norway's Christiania Theatre, 1827–1867. From Danish Showhouse to National Stage*, p. 32 : « theatrical performance is by nature more national than an art form such as sculpture, which unlike the theatre does not raise questions of national or regional dialect, pronunciation, or idiom. ».

³ Laurence SENELICK, *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*, p. 126.

⁴ Lettre d'Ibsen à Daniel Cornelius Danielssen, le 26 février 1875 : « Forstudierne til et stort historisk drama beskæftiger mig for tiden og vil i mindst et år lægge beslag på mig. Når en sådan bog kommer ud, er der yderst få, som aner hvilket arbejde der er nedlagt i den ».

⁵ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 53.

norvégienne d'histoire] s'étaient lancés dans un travail minutieux de publication des sources, notamment médiévales, avec la volonté de les réutiliser dans des récits édifiant l'histoire nationale, comme cela a été mentionné précédemment¹.

Dès 1857 le *Storting* avait débloqué un fond spécial pour financer les travaux de publication et d'édition de manuscrits². Les universitaires ne faisaient pas seulement émerger le passé dans la sphère académique, mais certains considéraient qu'il en allait de leur responsabilité de rendre leur bien commun accessible aux Norvégiens. Un autre objectif, tout aussi nationaliste, était de faire de Kristiania un centre de recherche de pointe dans l'étude de la langue et de l'histoire norroises capable de rivaliser avec Copenhague, la capitale danoise³.

b) L'impulsion de Munch et de Keyser

Peter Andreas Munch (1810–63) et Rudolf Keyser (1803–64) ont donné un nouveau souffle au travail de collecte et de publication des sources déjà entamé au XVIII^e siècle. Entre 1846 et 1849, ils ont rassemblé des textes de lois médiévaux dans *Norges gamle love indtil 1387* [*Les Anciennes lois de Norvège jusqu'en 1387*] en trois volumes. Ce projet avait pour objectif *in fine* de relier la nouvelle constitution aux lois norvégiennes médiévales. En 1847, ils ont publié ensemble le premier tome de *Diplomatarium Norvegicum*, une collection de lettres et d'autres documents médiévaux, dont l'édition a perduré jusqu'en 2011⁴.

2. Le corpus secondaire d'Ibsen : les travaux des historiens

P. A. Munch est surtout connu pour son œuvre colossale *Det norske Folks Historie*. Il s'agit d'une histoire de la Norvège depuis l'Antiquité jusqu'à l'Union de Kalmar (1397) publiée en huit volumes entre 1852 et 1863. Il fournit un récit historique très détaillé de plus de 6000 pages bâti sur une lecture approfondie des sources telles que les chartes ou les sagas. Son objectif était de faire « la description exacte du passé national unique⁵ ». Cette publication a eu une grande importance dans la diffusion des connaissances, parfois erronées, sur la période médiévale notamment auprès de l'*intelligentsia* norvégienne dont faisait partie Ibsen.

a) Une source principale pour *Kongs-Emnerne*

L'ouvrage de P. A. Munch est la source principale de *Kongs-Emnerne* (1863). Ibsen avait commencé à travailler dès 1858 sur le sujet de sa pièce, soit un an après la publication du quatrième volume concernant la phase mouvementée des guerres civiles, allant du

¹ Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 83.

² Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 438.

³ Jon Røyne KYLLINGSTAD, « The Germanic Race and Norwegian Nationalism », p. 20.

⁴ Karen LARSEN, *op. cit.*, p. 438.

⁵ Sverre BAGGE, *op. cit., ibid.* : « exact description of a unique national past ».

couronnement de Magnus Erlingsson en 1163 à la mort de Skule Bårdsson en 1240¹. En outre, certains aspects du traitement des personnages prouvent qu'Ibsen a pu avoir accès à *Den norske Kirkes Historie under Katholicismen* [L'Histoire de l'Église de Norvège sous le catholicisme] (1857) de Keyser ainsi qu'à la *Bidrag til de osloiske Biskopers Historie indtil Reformationen* (1833) [Contribution à l'histoire des évêques d'Oslo jusqu'à la Réforme] de Gerhard Munthe².

b) Un florilège de sources pour *Fru Inger til Østeråt*

Un manuel d'histoire de P. A. Munch publié en 1839, *Norges Historie i kort Udtog for de første Begyndere* a, quant à lui, aidé Ibsen pour la rédaction de *Fru Inger til Østeråt* (1855)³. P. A. Munch y dresse un tableau sombre de la Norvège pendant la période danoise. Il mentionne notamment la révolte en Dalécarlie ainsi que les noms de Nils Lykke et Vincentz Lunge, des éléments présents dans la tragédie d'Ibsen. Henrik Wergeland les cite également dans *Norges Historie* (1834) tout en tenant des propos calomnieux sur les Danois⁴.

Le dramaturge ne se limitait pas aux recherches norvégiennes⁵ et il pouvait avoir accès à des sources danoises telles que *Breve og Aktstykker til Oplysning af Christiern den Andens og Frederik den Førstes Historie* (1854) de Carl Ferd Allen (1811–71) ou *Grevens Feide* (1853–54) [Faide des comtes] de Caspar Paludan-Müller (1805–82)⁶. Ibsen pouvait y trouver de nombreuses indications sur l'histoire dano-norvégienne du début du XVI^e siècle.

3. Le corpus primaire : les sagas islandaises

a) Sturla Tordsson et *Kongs-Emnerne*

Cependant Ibsen n'avait pas seulement lu des sources secondaires, il avait pu accéder à un corpus de textes primaires grâce à la multiplication des projets de traduction des sagas médiévales écrites en norrois. D'ailleurs, pour écrire son quatrième volume de *Det norske Folks Historie*, Munch s'était appuyé sur la *Saga de Håkon Håkonsson*, une saga royale écrite au XIII^e siècle par l'islandais Sturla Tordsson (1214–84) en l'honneur du roi éponyme décédé. Il s'agissait d'une commande du roi Magnus VI, fils de Håkon et de Margrete, et petit-fils de Skule. La situation familiale du commanditaire explique que la saga loue à la fois Håkon et Skule⁷.

Il est très probable qu'Ibsen avait lu la saga parce qu'il cite des passages passés sous

¹ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §3.

² Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, §26.

³ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §5.

⁴ Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, *ibid.*

⁵ Il convient de préciser pour le lecteur qui ne connaîtrait pas les langues scandinaves (norvégien, danois et suédois) que le locuteur d'une des langues est en mesure de comprendre les autres, et d'autant plus au XIX^e siècle car le norvégien d'Ibsen était une forme de dano-norvégien.

⁶ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §1.

⁷ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la Couronne* », p. 313.

silence par Munch qui s'était lui-même parfois éloigné de ce texte. Le dramaturge avait pu accéder à la traduction dans *Snorre Sturlesons norske Kongers Sagaer* [*Sagas des rois norvégiens de Snorri Sturluson*] publié en trois volumes en 1838–39 par le Norvégien Jacob Aall (1773–1844)¹. Contrairement à ce que le titre indique, toutes les sagas n'étaient pas de Snorri, et le dernier volume contenait celle de Sturla. Par ailleurs, Aall avait grandement contribué au journal *Saga: et Fjerdingaars-Skrift* (1816–20), un périodique qui avait pour ambition de renforcer l'identité norvégienne par la publication et l'étude de textes norrois traduits en norvégien. Aall faisait partie des intellectuels qui étaient favorables aux efforts visant à norvégianiser la langue, c'est pourquoi l'on retrouve des mots issus des dialectes norvégiens au sein de ses traductions².

b) *Hærmændene på Helgeland* et sa multitude d'inspiration

Et si pour écrire *Kongs-Emnerne* Ibsen ne s'est inspiré que d'une seule saga, le dramaturge a indiqué dans une lettre à Carsten Hauch que *Hærmændene på Helgeland* était adapté de la *Saga de Njáll le Brûlé*, de la *Saga d'Egill fils de Grímr le Chauve* et de la *Völsunga saga*³. D'après Beyer, certains aspects évoquent également la *Laxdæla saga*⁴. En ce qui concerne leur accessibilité, Ibsen avait indiqué ceci dans la préface de la seconde édition de *Gildet på Solhoug* :

Je n'avais aucune connaissance préalable des sagas norroises, j'avais à peine entendu leurs noms, jusqu'à ce que les traductions excellentes — excellentes du moins en ce qui concerne le style — de N. M. Petersen tombe entre mes mains⁵.

Le professeur danois de langues nordiques Niels Matthias Petersen (1791–1862) avait publié quatre volumes de traduction de sagas familiales islandaises, *Historiske Fortællinger om Islændernes Færd heima og ude*, entre 1839 et 1844. Son travail incluait une multitude de néologismes construits sur le norrois⁶. Il cherchait à renforcer la « scandinavité » du danois à un moment où l'hostilité contre la culture allemande était grandissante puisque la Prusse-Autriche menaçait de s'accaparer les duchés de Schleswig et de Holstein, ce qui arriva en 1864⁷.

Gouchet explique que la littérature norroise représente pour Ibsen « bien plus qu'un

¹ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §1.

² Karen LARSEN, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », p. 441.

³ Lettre d'Ibsen à Carsten Hauch, le 8 février 1858 : « har jeg tildannet Indholdet af forskjellige Træk hentede ud fra flere af de islandske Familiesagaer, f. Ex: Njals Saga og Egil Skallagrímssøns Saga, ligesom ogsaa Indvirkningen af Völsungssaga i flere Puncter vil spores ».

⁴ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 35.

⁵ « Disse gammelnordiske literære bidrag til vor sagatids personalhistorie havde jeg hidtil ikke kendt, knapt nok hørt dem nævne. Da faldt mig ved et tilfælde N. M. Petersens, i al fald for sprogtonens vedkommende, fortræffelige oversættelse i hænde. ».

⁶ Annette LASSEN, « A Nordic Defense: N. M. Petersen's Translations of 1839–1844 », p. 124.

⁷ Annette LASSEN, *op. cit.*, p. 132.

commode cabinet aux accessoires, bien plus qu'une source d'effets, bien plus que des citations¹ ». C'est ce qu'Ibsen semblait penser puisqu'il affirmait que « dans les sagas familiales islandaises, [il] avait trouvé en abondance ce qu'[il] lui fallait pour donner une forme aux idées qui [l]'obsédaient² ». Les sagas choisies datent des XIII^e et XIV^e siècles, et appartiennent à deux groupes : les *fornaldarsögur* comme la *Völsunga saga* se situent dans un passé mythique avant la colonisation de l'Islande et les *Íslendigasögur*, telles que la *Saga de Njáll le Brûlé*, rapportent des événements qui se sont déroulés au moment de la colonisation et de la christianisation.

4. Un horizon d'attente différent pour chaque pièce

L'audience d'Ibsen pouvait connaître une partie de ces sources. Or il va sans dire que les attentes du spectateur diffèrent s'il se rend à un spectacle dont la trame et les personnages lui sont familiers ou s'il assiste à un drame dont il ne sait rien, ou très peu de choses. Dans le premier cas, il peut se demander de quelle façon originale le dramaturge abordera son sujet, dans le second, il peut se laisser séduire, ou pas, par la découverte.

a) Traiter des sujets à la mode

Lorsqu'Ibsen transformait les sagas qu'il affectionnait tant en pièces de théâtre, il suivait la voie de ses prédécesseurs puisque, comme l'explique Aarseth, « des poètes nordiques plus âgés, dirigés par le Danois Adam Oehlenschläger (1779–1850), avaient montré depuis longtemps qu'il était possible de dramatiser les récits de la saga³ » : il dominait le genre du drame historique nordique sur la scène dano-norvégienne. La dernière pièce d'Oehlenschläger, *Kiartan og Gudrun* (1847), était fondée sur la *Laxdæla saga* et sur la *Völsunga saga*, tout comme *Hærmændene på Helgeland*⁴. Même s'il s'agissait pour Ibsen de ne pas imiter le Danois précurseur dans la création de drames aux sujets issus de la mythologie scandinave, les deux œuvres représentent l'opposition paganisme-christianisme, des vikings héroïques, une revanche sanglante ou encore une structure dramatique bâtie sur la révélation des identités⁵.

Avec *Kongs-Emnerne*, on peut même dire qu'Ibsen traitait un thème à la mode puisque deux autres dramaturges avaient choisi le même sujet au même moment. Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) a écrit *Kong Sverre* en 1861, tandis qu'Andreas Munch (1811-84), cousin de l'historien P. A. Munch, a publié *Hertug Skule* en 1864, soit quelques semaines après le drame

¹ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 64.

² Seconde édition de la préface de *Gildet på Solhoug*, 1883 : « i de islandske ætte-sagaer, hvad jeg behøvede som menneskelig iklædning for de stemninger, der dengang opfyldte ».

³ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §1 : « Eldre nordiske diktere med dansken Adam Oehlenschläger i spissen hadde for lengst vist at det lot seg gjøre å dramatisere sagaens fortellinger ».

⁴ Sverre BAGGE, « Oehlenschläger and Ibsen: National revival in drama and history in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 71.

⁵ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 115.

d'Ibsen. Cet engouement prouve que ce moment particulier de l'histoire intéressait beaucoup au XIX^e siècle et que les sources documentaires étaient accessibles.

b) Un personnage anecdotique au centre du drame

C'est une tout autre démarche qui a été opérée lors de l'écriture de *Fru Inger til Østeråt*. Si le début du XVI^e siècle passionnait les historiens parce qu'il représentait pour eux le moment où l'espoir d'indépendance aurait sombré, en revanche « en 1854, on en savait peu sur la noble norvégienne qui servit, du moins de nom, de modèle pour le protagoniste d'Ibsen¹ ». Inger Ottesdotter Rømer, aussi appelée Inger Gyldenløve, était un personnage mineur de l'histoire norvégienne, très peu évoquée dans les récits historiques précédemment cités.

Le poète Andreas Munch avait écrit en 1849 *Billeder fra Nord og Syd*, une fiction mettant en scène des personnages historiques. Il y racontait comment Mereta Iversdatter Dyre avait promis de venger son mari Knut Alvsson tué par des Danois en 1502. Mais en réalité, Mereta était danoise et elle avait ensuite épousé le suédois Svante Sture². On sait qu'Ibsen avait lu ce texte parce que son poème « Paa Akershuus » (1851) reprend le récit d'Andreas Munch³. Cette Mereta est aussi l'un des modèles de Fru Inger, parce que même si une noble dénommée Fru Inger a bien existé, celle que représente Ibsen est un amalgame d'éléments issus d'ouvrages d'histoire mais aussi de textes littéraires de son époque qui s'arrangeaient avec les faits réels.

Un renversement s'est produit parce que le travail d'Ibsen a motivé, à son tour, certains historiens à s'intéresser à la vraie Fru Inger. En 1874, l'historien Ludvig Daae a consacré un ouvrage à la comparaison des événements fournis par Ibsen aux preuves historiques dans l'optique d'invalider l'hypothèse du dramaturge selon laquelle Inger Ottesdotter Rømer aurait joué un rôle dans l'histoire de Norvège aussi crucial qu'Ibsen le décrivait⁴.

II. IBSEN L'ILLUSIONNISTE

Alors que Hermann Hettner affirmait dans *Das Moderne Drama* (1852) que « la poésie historique n'est pas un assemblage confus de faits historiques et d'invention libre, elle n'est pas un mélange de vérité et de poésie ; tout est vérité, tout est poésie⁵ », Ibsen pensait que

de la véritable tragédie historique, nous n'avons pas le droit réel d'exiger les faits de l'histoire, mais plutôt ses possibilités, non pas les personnes et les caractères

¹ Lyne WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 162 : « In 1854, little was known about the Norwegian noblewoman who served, in name, at least, as the model for Ibsen's protagonist ».

² Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 374.

³ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §9.

⁴ Lyne WILKINSON, *op. cit.*, *ibid.*

⁵ Hermann HETTNER, *Das Moderne Drama*, p. 54 : « Die historische Poesie ist nicht eine regellose Zusammenwürfelung von geschichtlichen Tatsachen und freier Erfindung, sie ist nicht Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander; sie ist ganz Wahrheit und ganz Dichtung. ».

prouvables de l'histoire, mais l'esprit et la mentalité de l'époque¹.

Pour le Norvégien, une tragédie historique ne doit pas être l'accumulation d'une masse de détails vérifiables, mais plutôt une représentation de la façon dont les événements auraient pu se dérouler. Toutefois, il semblerait qu'il avait, malgré tout, à cœur de donner l'impression qu'il suivait de près ses sources car il a multiplié les allusions à la langue norroise et il a emprunté des passages, parfois mot pour mot, aux sagas et aux récits historiques.

1. Enduire les pièces de patine norroise

Bjørnstjerne Bjørnson avait qualifié *Hærmændene på Helgeland* de « pastiche² », et d'après Beyer, « Ibsen s'était efforcé d'intensifier la couleur historique en utilisant le style de la saga³ ». Ce style avait déjà été manié par Bjørnson dans *Halte-Hulda* (1857), donnant peut-être à Ibsen l'idée de l'utiliser dans *Hærmændene på Helgeland*, et dans une moindre mesure dans *Kongs-Emnerne*.

Le style de la saga caractérise tous les artifices linguistiques mis en place par des auteurs postmédiévaux pour enduire leurs textes d'une patine vieillissante. Ibsen a choisi de créer des drames froids dans lesquels les archaïsmes et les formes poétiques médiévales abondent pour offrir au public, selon Kaplan, « une expérience vraisemblablement immédiate de l'ancien monde de la saga⁴ ». En somme, donner l'illusion aux lecteurs et aux spectateurs qu'ils lisent ou entendent des paroles qui auraient pu être prononcées au Moyen Âge, tout en restant intelligibles.

a) La froideur du style

Dans « Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien » (1857), Ibsen décrit la saga comme « une grande épopée froide, achevée, repliée sur elle-même [...] et étrangère à toute poésie⁵ ». C'est ce qu'il a essayé de reproduire dans *Hærmændene på Helgeland* et *Kongs-Emnerne*. Même si à son époque les tragédies historiques étaient souvent versifiées, il a choisi la prose parce qu'il considérait que « c'est seulement sous la forme nationale que la matière nationale peut être pleinement mise en valeur⁶ » : cette forme nationale est la prose des sagas.

Elle se caractérise par une écriture simple, dépourvue d'images et dénuée d'envolées lyriques. De même, chez Ibsen la concision est de rigueur comme le montre cet échange :

¹ Critique d'Ibsen de *Lord William Russel* d'Andreas Munch publié dans *Illustreret Nyhedsblad* de la semaine du 20 au 27 décembre 1857 : « Af den sande historiske Tragedie have vi ingen egentlig Ret til at kræve Historiens Fakta, men vel dens Muligheder, ikke Historiens beviselige Personer og Charakterer, men Tidsalderens Aand og Tænkesæt. ».

² Lettre de Bjørnstjerne BJØRNSEN à Clemens Petersen, novembre 1857, cité par Philip LARSON, « Ibsen's Cultural Resources for *The Vikings at Helgeland* », p. 27.

³ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 45 : « In *The Vikings at Helgeland* Ibsen had striven to intensify the historical colour by using the saga style. ».

⁴ Merrill KAPLAN, « Ja, til Island! The Icelandic Reception of *Hærmændene paa Helgeland* », p. 236 : « an apparently immediate experience of the ancient world of saga ».

⁵ « Sagaen er et stort, koldt, afsluttet og indesluttet Epos, i sit inderste Væsen objektivt og fremmed for al Lyrik. ».

⁶ « og det er dog kun gennem en national Form at det nationale Stof fuldstændigen kan komme til sin Ret. ».

ØRNULF : Jøkul a péri dans un duel loyal ; ta famille m'a fait un pire affront lorsqu'elle t'envoya en Islande sans dire qui tu étais et me persuada de t'adopter.
 HJØRDIS : C'était un honneur et non un affront d'élever la fille de Jøkul.
 ØRNULF : Discordes sans fin en résultèrent, voilà ce que je sais.
 HJØRDIS : Pires discordes peuvent te survenir maintenant, si...
 ØRNULF : Je ne suis pas venu ici pour me quereller avec des femmes¹ ! (I, 433)

L'ensemble de la pièce est rythmé par des dialogues dans lesquels des répliques courtes s'enchaînent rapidement, et à la façon des sagas, ce sont les conversations ordinaires qui se transforment en confrontations et mènent aux conflits. Tandis que les sagas sont dominées par les dialogues, il n'y a pas de monologue dans *Hærmændene på Helgeland*, et puisqu'il n'y a pas non plus de rôle de confident, les personnages n'ont aucun moyen d'exprimer leurs pensées intérieures : leurs paroles sont toujours leurs actions².

On retrouve également une myriade de proverbes dans la pièce, un trait d'écriture typique des sagas. Ces dictons ne sont pas des citations textuelles, mais ils sont écrits à la manière des aphorismes des sagas. Ainsi les personnages prononcent régulièrement des maximes telles que : « ce que le jeune homme a taillé, à l'homme de le recoudre³ » (I, 427) ou encore « pour un ami sûr, nul ne saurait trop faire⁴ » (I, 439).

b) Une langue archaïque

En analysant de plus près *Hærmændene på Helgeland* on observe « une archaïsation du dano-norvégien d'alors destiné à évoquer les échos de l'ancienne langue nordique⁵ ». Cette archaïsation est si présente que le poète Johan Ludvig Heiberg (1791–1860) avait jugé la pièce trop « brute et primitive⁶ » pour qu'elle soit jouée au théâtre royal de Copenhague.

Ibsen a pu s'inspirer de la façon dont Aall et Petersen intégraient des néologismes norrois dans leurs traductions pour avoir recours, à son tour, à des archaïsmes à tous les niveaux de la phrase⁷. Il utilise le verbe « *tykkes* » à la place de « *synes* » [penser] ou l'adverbe « *forsandt* » pour « *for visst* » [décidément]. Sigurd dit « *niding* » pour désigner une personne déshonorante, ce qui est un emprunt au norrois *níðingr* tandis que l'ours blanc est

¹ « ØRNULF: Jøkul faldt i ærlig Holmgang; værre Tort gjorde dine Frænder mig, da de skikkede dig ukjendt til Island og fik mig til at knæsætte dig. HJØRDIS: Hæder og ingen Tort havde du af at fostre Jøkuls Datter. ØRNULF: Idel Ufred har jeg havt deraf, det veed jeg. HJØRDIS: Værre Ufred tør times dig nu, ifald – ØRNULF: Ikke kom jeg hid for at kives med Kvinder! », p. 370.

² Toutes les caractéristiques de l'écriture de la saga ont été reprises de Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 73.

³ « har Svenden flængt saa faar Manden flikke. », p. 364.

⁴ « For en fuldtro Ven kan ingen Mand gjøre formeget. », p. 375.

⁵ Philip LARSON, « Ibsen's Cultural Resources for *The Vikings at Helgeland* », p. 27 : « an archaicizing of then-current Dano-Norwegian meant to evoke echoes of the ancient Norse tongue ».

⁶ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p 36 : « Heiberg found it crude and primitive. ».

⁷ Tous les archaïsmes mentionnés dans les paragraphes suivants ont été relevé grâce au paratexte rédigé par Asbjørn AARSETH dans *Henrik Ibsens skrifter*, vol. 3.

appelé « *hvidbjørnen* » au lieu d'« *isbjørnen* » en hommage au norrois « *hvítbjörn* ». La présence de la langue médiévale se retrouve jusqu'aux conjonctions puisque « *thi* » est dérivé de « *þvíat* » alors qu'à l'époque d'Ibsen c'est « *av den grunn at* » [à cause de] qui était employé.

Les archaïsmes se retrouvent également dans la grammaire. Aarseth indique que le recours à un superlatif absolu tel que « *det vildeste Udyr* » [la bête la plus sauvage] crée un style archaïque car c'est une forme qui est communément utilisée dans les sagas. Il en va de même pour les adjectifs et les adverbes composés du préfixe [u-], similaire aux [in-]/[il-]/[ir-] français. Dans *Kongs-Emnerne*, les mots tels que « *ugjørlig* » [impossible], « *usvigelige* » [inébranlable] ou encore « *uforvarende* » [involontaire] sont nombreux.

La syntaxe générale peut aussi nourrir le style archaïque. Dans *Kongs-Emnerne*, beaucoup de phrases présentent une inversion du sujet comme « *Bedst kan jeg selv vidne det* » [C'est moi qui puis en témoigner le mieux] ou encore « *Ikke vil jeg her granske nøjere* » [Je ne vais pas m'attarder ici]. Ces tournures, inutilisées par les contemporains d'Ibsen, aident à créer une distance linguistique avec le présent¹, tout comme les rares passages versifiés.

c) Imiter la poésie médiévale

A l'acte IV de *Hærmændene på Helgeland*, le dramaturge a tenté de reproduire une *drápa*, un poème scaldique panégyrique² en s'inspirant librement du *Sonatorrek* [Perte irréparable des fils], une élégie de 25 strophes qui apparaît au chapitre 79 de la *Saga d'Egill*³. Le personnage éponyme est si dévasté par le décès de son fils favori, survenu juste après celui de son aîné, qu'il refuse de se nourrir. De même chez Ibsen, Ørnulf ne veut plus s'alimenter parce qu'après avoir perdu ses six fils, il apprend le meurtre de son cadet tant aimé, Thorolf.

Les deux scaldes déclament un poème, et si Ibsen n'a pas respecté la forme de son modèle, il a suivi les mouvements du texte. Egill et Ørnulf affirment qu'il leur est difficile de trouver la force de chanter en pareille circonstance, ils se lamentent et saluent la mémoire de leurs fils héroïques avant de se mettre en colère contre les forces divines. Finalement, le poème a apaisé leur douleur : Ørnulf dit de lui-même qu'il est « de nouveau sain et fort⁴ » (IV, 519) et Egill qu'il a désormais le « cœur gai⁵ ». La reprise de ce poème connu contribue à donner l'impression qu'Ibsen a reproduit tel quel un passage de saga alors qu'il l'a totalement réécrit.

Une *drápa* est aussi présente dans *Kongs-Emnerne* à l'acte IV : le scalde Jatgeir récite un poème scaldique en l'honneur des prouesses militaires de Skule et de ses hommes. Toutefois,

¹ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §41.

² Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 387.

³ Jón Karl HELGASON, « Hallgerd: A Bow-string Breaks », p. 81.

⁴ « nu er Ørnulf stærk og sund igjen. », p. 462.

⁵ « skalt þá glaðr » (*Egils saga*, chap. 79).

une autre forme poétique peut retenir l'attention du lecteur. Lorsque le fantôme de l'évêque Nikolas apparaît devant Skule pour le pousser à l'assassinat du fils de Håkon, le revenant s'exprime en vers. Aarseth précise qu'il s'agit de vers de mirliton (*knittelvers* en norvégien) typiques de la poésie germanique médiévale et souvent utilisée dans des textes burlesques ou satiriques tels que le *Narrenschiff* de Sebastian Brant au XV^e siècle¹. Il s'agit de vers simples et peu recherchés. Dans le texte original, les rimes sont plates (V, 104)

Haakon Haakonsson er ingen Mand for os,	Håkon Håkonsson n'est pas un homme pour nous
Vi liker ham ikke, han byder os Trods;	Il ne nous plaît pas, il s'oppose à nous.
Se, <i>han</i> maa falde og Du skal styre,	Vois, il faut qu'il périsse et, toi, tu dois régner
Som eneste Ejer af Kronen den dyre. (430)	Comme unique possesseur de la précieuse couronne.

Le fait que le fantôme s'exprime en vers souligne la bizarrerie de cette scène surnaturelle qui dénote avec le réalisme de l'ensemble de la pièce. Toutefois, cette forme langagière caricaturale paraît adaptée au discours d'un religieux qui a, curieusement, tout de la figure tentatrice grotesque qui pousse Skule dans ses derniers retranchements. Alors que Nikolas incarne « une force démoniaque, le propre outil du diable² », dans d'autres pièces du XIX^e siècle, des personnages maléfiques ont recours à ce genre de rimes comme Méphistophélès dans *Faust*³.

2. Super-saga ou simple saga ?

a) Un trop-plein de sagas

Cette langue et ces formes poétiques archaïques sont couplées à l'emprunt d'épisodes issus des sagas islandaises. Mais *Hærmændene på Helgeland* n'est pas la dramatisation d'une saga précise, elle est un « festival de réminiscences étourdissant⁴ », un collage voire une mosaïque d'une variété de sagas. D'après Kaplan, « la pièce est remplie de personnages, de situations, de détails et de répliques entières issus des dialogues de la *Völsunga saga*, de la *Saga of Njáll le Brûlé* et de la *Saga d'Egill* qui sont immédiatement reconnaissables par quiconque les a lues⁵ ». Cette intertextualité est si riche que Bagge constate que la pièce « semble avoir trop d'éléments de saga à la fois pour s'apparenter vraiment à une saga⁶ », comme si, paradoxalement, la pièce ressemblait plus à une saga qu'une saga. S'il n'est pas possible de relever tous les éléments imités, quelques exemples pertinents peuvent être mis en lumière.

¹ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », dernier §.

² Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 47 : « a demonic force, the devil's own tool ».

³ Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, *ibid.*

⁴ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 63.

⁵ Merrill KAPLAN, « Hedda and Hjørdis: Saga and scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings of Helgeland* », p. 25 : « The play is larded with characters, situations, details, and whole lines of dialogue from *The Saga of Volsungs*, *Njals Saga*, and *Egils Saga* that are immediately recognizable to anyone who has read them. ».

⁶ Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 73 : « Taken as a whole, the action seems to have too many saga elements at once to be really saga-like ».

b) Les carreaux d'une mosaïque appelée *Hærmændene på Helgeland*

Ibsen a dit qu'il avait reproduit de façon dramatique dans *Hærmændene på Helgeland* « ce qui avait été écrit de façon épique dans la *Völsunga saga*¹ ». Et en effet, il est aisé de reconnaître Sigurd et Gunnar — Ibsen a conservé leurs noms et leurs caractéristiques —, tandis que Dagny et Hjördis sont respectivement Guðrún et Brynhildr. L'intrigue de la saga repose sur un incident similaire à celui de la pièce : Guðrún révèle la tromperie par laquelle Brynhildr fut mariée à Gunnar. Brynhildr avait appris à Sigurðr comment traverser, grâce à la magie, le cercle de feu qui protégeait sa chambre, mais ce dernier s'y est attelé en se faisant passer pour Gunnar pour qu'il puisse épouser Brynhildr. Trahie, elle tue Sigurd avant de se suicider.

Ibsen a adapté cette histoire, y compris dans les détails. Alors que le Sigurd de la saga place une épée entre lui et Brynhildr, chez Ibsen il déclare : « Mon épée tirée était entre nous² » (I, 451)³. Brynhildr est une valkyrie qui maîtrise la sorcellerie, tandis que Hjördis « chante de beaux chants de magie⁴ » (IV, 525) et elle rejoint l'*Ásgårdsreien* au dernier acte. L'ours gardant la chambre a remplacé celle du feu, et dans les deux textes, c'est la femme de Sigurd qui révèle la vérité après une violente dispute avec Brynhildr/Hjördis.

En outre, lorsque Hjördis raconte qu'elle a « entendu parler d'une reine qui prit son fils et lui cousit sa robe dans la peau sans qu'il ait seulement cligné des yeux⁵ » (II, 455), il s'agit de Signý dont la *Völsunga saga* raconte qu'elle avait cousu une robe dans la peau et la chair des bras de ses fils et que seul Sinfjötli n'avait pas bronché lorsqu'elle la lui avait arrachée⁶.

Ibsen s'est appuyé sur d'autres sagas. Celle de *Njáll le Brûlé* raconte que lorsque Gunnar a été attaqué chez lui, l'un de ses ennemis est parvenu à couper la corde de son arc. Le guerrier demanda à sa femme de tresser deux mèches de ses cheveux pour remplacer la corde. Hallgerd refusa de lui rendre ce service parce qu'il l'avait giflée peu de temps auparavant. Il est tué. Dans la pièce, une scène très semblable se produit, mais dans un rêve. Hjördis imagine comment, dans une situation très similaire, elle aurait refusé d'aider son mari, provoquant ainsi sa mort :

Tous les hommes de Gunnar sont tombés ; lui et moi restons seuls... on allume le toit au dehors ;... "Une flèche tirée peut nous sauver, une suffit" dit Gunnar ;... et la corde casse... "Hjördis, coupe une natte de tes cheveux et fais-en une corde d'arc,... il y va de la vie !" Mais je me mets à rire... "Laisse brûler, laisse brûler..."

¹ Seconde édition de la préface de *Gildet på Solhoug*, 1883 : « hvad der i Völsungasagaen var blevet episk omdigtet, vilde jeg, dramatisk, ligefrem gengive. ».

² « Mit Sværd laa draget mellem os. », p. 390.

³ L'épée tirée entre deux partenaires serait garante de chasteté, cf. *Tristan et Iseult*.

⁴ « thi jeg har galet fagre Galdrekvad over den! », p. 469.

⁵ « Jeg har hørt om en Dronning, som tog sin Søn og syede ham Kjortelen fast i Kjødets, uden at han blinkede med Øinene derved. », p. 394.

⁶ Merrill KAPLAN, « Hedda and Hjördis: Saga and scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings of Helgeland* », p. 20.

la vie, pour moi, ne vaut pas une mèche de cheveux¹ !". (III, 500)

D'ailleurs, dans le texte original Ibsen fait dire à Gunnar « det gjælder Livet!» [Il y va de la vie !] ce qui est extrêmement proche de la traduction de Petersen dans laquelle Gunnar s'exclame : « Mitt liv gjælder det! » [Cela concerne ma vie]².

Le personnage de Hjördis a aussi pu être inspirée par Guðrún de la *Laxdæla saga*, une femme fière aimée par deux amis : Bodli et Kjartan. Lorsque ce dernier découvre que Bodli et Guðrún se sont mariés, il épouse par dépit Hrefna, une femme douce et soumise, sûrement le modèle de Dagny car il n'y a pas de femme de ce caractère dans la *Völsunga saga*³.

Enfin, cela a déjà été montré, Ørnulf a de nombreux points communs avec le héros de la *Saga d'Egill* que Petersen avait d'ailleurs placée en tête de son recueil⁴. Les disputes entre Kare et Gunnar sont semblables aux querelles entre Thorstein Egilsson et Steinar Onundarson et Sigurd reçoit le même cadeau qu'Egil : un manteau en soie du roi Athelstan d'Angleterre⁵.

c) Une seule saga pour *Kongs-Emnerne*

Dans *Kongs-Emnerne*, moins de passages ont été repris de la *Saga de Håkon Håkonsson*, mais certaines références restent tout de même identifiables. Sturla raconte que l'année où Håkon est devenu roi les arbres ont porté deux fois plus de fruits, et les oiseaux ont pondu deux fois⁶. Dans la pièce, Ibsen fait dire à Skule :

Même le paysan le remarque ; il dit que les arbres portent deux fois des fruits et que les oiseaux couvent deux fois chaque été quand Håkon est roi⁷. (II, 26)

De plus, la saga décrit le découragement total de Skule après sa défaite à Oslo. La traduction d'Aall raconte que « le duc était trois nuits au banquet [...] mais il parlait peu ; la plupart [de ses hommes] s'étaient également détournés de lui⁸ », tandis que chez Ibsen, Pål Fida dit que Skule n'a pas mangé depuis deux jours et Bård Bratte affirme que s'il ne se décide pas à parler à ses hommes « ils lui feront faux bond au moment le plus important⁹ » (V, 90). Et

¹ « Alle Gunnars Mænd ere faldne, kun han og jeg ere igjen; – de tænde Taget udenfra; – "Et Bueskud," siger Gunnar "et eneste kan frelse os;" – da brister Snoren – "Hjördis, skjær en Flætning af dit Haar og gjør en Buesnor deraf, – det gjælder Livet!" Men jeg leer – "Lad brænde, lad brænde – Livet er mig ikke en Haandfuld Haar værd!" », p. 441.

² Merrill KAPLAN, « Ja, til Island! The Icelandic Reception of *Hærmændene paa Helgeland* », p. 240.

³ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 381.

⁴ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, p. 387.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, *ibid.*

⁶ « Gjeve menn med glede hilste / det gode år da trær og fugler / to ganger bar i samme sommer, / synlig tegn på kongens hede ».

⁷ « Selve Bonden mærker det; han siger, at Træerne bær togange Frugt, og Fuglene ruger Ægg togange hver Sommer, mens Haakon er Konge. », p. 268.

⁸ Cité par Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §23 : « Han var 3 Nætter i Gilde hos Korsbrødrene; men taledet kun lidet; de Fleste havde ogsaa vendt sit Sind ifra ham. ».

⁹ « Taler ikke Kongen til dem, saa svigter de ham, naar det mest gjælder. », p. 401.

d'après La Chesnais, des détails proviennent de la saga comme la couleur du cheval de Skule¹.

3. Les historiens dans l'ombre de...

a) ...Kongs-Emnerne

Toutefois, ce sont surtout les textes historiographiques du XIX^e siècle qu'Ibsen a réinvesti dans *Kongs-Emnerne*. D'après Aarseth, il y a des raisons de penser qu'il s'est inspiré du portrait que l'historien Keyser avait dressé de Skule dans *Den norske Kirkes Historie* :

Skule était merveilleusement pourvu à la fois dans l'âme et dans le corps ; il possédait à la fois une formation spirituelle, de la sagesse et du courage. Mais avec tout cela, il manquait d'honnêteté et de volonté ferme. [...] Sa pulsion intérieure le guidait vers des procédés malhonnêtes pour satisfaire son ambition, d'autant plus que son oreille était toujours ouverte aux intrusions de flatteurs égoïstes, rusés et bavards².

Le dramaturge avait pu trouver dans une telle description de quoi nourrir la personnalité du personnage tourmenté de sa tragédie. Dans la pièce, les actions militaires de Skule sont des démonstrations de sa bravoure et de son esprit stratège, tandis que sa grande sagesse se manifeste dans de longs monologues au cours desquels il analyse les émotions qui l'envahissent ainsi que les événements dont il est spectateur. Cependant, comme chez Keyser, son plus grand défaut est son manque de conviction. Il a pleinement conscience qu'il peut, à tout moment, sombrer dans les abysses de ses doutes : il dit que « tout comme la certitude est inébranlable chez Håkon, le doute est inébranlable chez [lui]³ » (III, 57) et il qualifie son quotidien d' « une vie pleine de doute et de lutte et de peur⁴ » (III, 55). Ses incertitudes et son manque de confiance en lui le poussent à écouter les mauvais conseils de Nikolas, une véritable langue de vipère qui répand son venin pour semer la discorde entre Skule et Håkon en les montant l'un contre l'autre.

De plus, le lecteur avisé pourra constater que « des phrases de P. A. Munch surgissent à chaque instant dans le texte⁵ » car Ibsen a copié, parfois presque littéralement, *Det norske Folks Historie*. À l'acte I, Ivar Bodde conseille à Håkon qui attend le résultat de l'ordalie de s'en remettre à Dieu. Håkon affirme « Pas besoin ; je suis sûr de lui⁶ » (I, 4) ce qui ressemble aux propos que Munch lui fait dire : « Je suis tout à fait sûr du juge à qui est remise la décision

¹ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », note de la p. 488, p. 561.

² Cité par Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §23 : « Skule var herlig udrustet baade paa Sjæl og Legeme; han besad baade Aandsdannelse og Klogskab og Mod. [...] For at fyldestgjøre sin Ærgjerrighed lokkedes han af sin indre Drift lettelingen hen paa uærlige Veie, og det saameget meer, som hans Øre altid var aabent for egennyttige, listige og sødtalende Smigreres Indskydelser. ».

³ « Og saa uryggelig som Tryggheden sidder hos Haakon, saa uryggelig sidder Tivlven hos mig. », p. 332.

⁴ « Et Liv fuldt af Tivl og Kamp og Rædsel! », p. 329.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 308.

⁶ « Behøves ikke; jeg er viss paa ham. », p. 222.

de l'affaire¹ ». De même dans la pièce, lorsqu'Inga apparaît la foule s'exclame que « [ses mains] sont pures et blanches comme avant ! Encore plus belles² ! » (I, 4) alors que Munch écrivait que « ceux qui virent sa main dirent qu'elle était beaucoup plus belle que lorsqu'elle avait pris le fer³ ». Enfin, quand Nikolas explique que Håkon a gardé de son père « une broche et l'anneau d'or qu'il porte⁴ » (I, 7), cela vient aussi de Munch qui indiquait que « lorsque Håkon Håkonsson devient roi, il n'avait reçu de son héritage paternel qu'une broche et une bague d'or⁵ ».

b) ...Fru Inger til Østeråt

L'étude d'un autre ouvrage de Munch avait donné beaucoup d'informations à Ibsen pour établir le contexte de *Fru Inger til Østeråt*. Dans *Norges Historie*, Munch livre une image des années 1520-30 profondément influencée par une lecture contemporaine de l'histoire. Il décrit la période danoise de la Norvège comme une époque particulièrement horrible :

Le pays était maintenant depuis une longue série d'années pillé par les nobles danois, qui ont été envoyés ici en tant que gouverneurs⁶. [Et il cite notamment] les messieurs danois, Vincentz Lunge et Nils Lykke, qui avaient arraché le droit de citoyenneté dans le pays et l'ont utilisé pour asservir⁷.

Ibsen réinvestit cette description des nobles danois comme voleurs des Norvégiens. Eline dit à sa mère que « lorsqu'[elle avait] donné Merete à Vincents Lunge les seigneurs danois l'emportaient partout de tous côtés dans le pays⁸ » (I, 442) et Olaf soutient que le mariage de Merete avec Lunge « avait fourni aux Danois un pied plus sûr dans le pays et les avait aidé à [leur] voler [leurs] restes de liberté⁹. » (IV, 516). En outre, Ibsen avait pu lire dans *Grevens Feide* de Paludan-Müller qu'« au tournant décisif de l'année 1523, il y eut un manque de chef pour ceux qui voulaient l'indépendance de la Norvège, et le moment favorable fut irrémédiablement perdu¹⁰. » Peut-être qu'Ibsen a voulu imaginer ce qu'il se serait produit s'il

¹ Peter Andreas MUNCH, *Det norske Folks Historie*, vol. 3, p. 607 : « er jeg ganske tryg for den Dommer, til hvis Afgjørelse Sagen henskydes ». Mentionné par Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, p. 552.

² « De er skjære og hvide, som før! Endda fagrere! », p. 222.

³ Peter Andreas MUNCH, *op. cit.*, p. 608 : « ja alle, som saa hendes Haand, sagde at den nu var meget fagrere end da hun tog under Jærnet ». Mentionné par Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, *ibid.*

⁴ « Kong Haakon har beholdt en Sylgje og den Guldring han bærer om Armen. », p. 227.

⁵ Peter Andreas MUNCH, *op. cit.*, p. 585 : « saa at Haakon Haakonsson, da han blev Konge, bogstavelig ikke fik mere af sin Fædrearv end en Sylgje og en Guld-Fingerring », p. 585. Mentionné par BOYER, p. 1764.

⁶ Peter Andreas MUNCH, *Norges Historie i kort Udtog for de første Begyndere*, p. 43 : « Landet var nu i en lang Række af Aar Rov for danske Adelsmænd, der sendtes hidop som Lensherrer ». Mentionné par Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §5.

⁷ Peter Andreas MUNCH, *op. cit.*, p. 42 : « de danske Herrer, Vincentz Lunge og Nils Lykke, der havde tilsneget sig Indfødsret i Landet og benyttede sig heraf til at drage det i Trældom ». Mentionné par Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, *ibid.*

⁸ « Da I gav Merete til Vincents Lunge, saa havde de Danske Overmagten paa alle Kanter », p. 45.

⁹ « De skaffe Dansken et sikrere Fodfæste i Landet og hjælpe dem til at røve os de Levninger af Friheden, som vi endnu har tilbage. », p. 119.

¹⁰ « Der manglede saaledes paa det afgjørende Vendepunkt i Aaret 1523 en Fører for dem, som ønskede Norges Uafhængighed, og det gunstige Øieblik gik uoprettelig tabt. » Mentionné par Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, *ibid.*

y avait eu une personne prête à jouer ce rôle : Fru Inger. Car malgré ses origines historiques ce personnage est largement une invention ibsénienne.

III. MODERNISER LE MOYEN ÂGE

En effet, deux tendances contraires animaient le travail d'Ibsen. S'il est vrai que le dramaturge suivait ses sources de si près qu'il imitait leur style ou empruntait certains passages, il a également fait preuve d'infidélité en prenant de nombreuses libertés. Hemmer affirme que le dramaturge piochait dans les sources médiévales « ce qu'il pensait pouvoir utiliser, sinon, il inventait en se basant sur les possibilités de l'histoire¹ ».

Ibsen reconnaissait d'ailleurs, dans une lettre envoyée à Carsten Hauch en 1858, que *Hærmændene på Helgeland* n'avait aucun fondement historique et que les personnages étaient fictifs². De même, *Fru Inger til Østeråt* et *Kongs-Emnerne* n'honorent pas systématiquement l'historicité rigoureuse exigée par Hermann Hettner dans *Das Moderne Drama*.

Ainsi, Ibsen a modifié le fil de l'histoire en y incorporant des inventions de son cru et, si les sujets restent médiévaux, il a recours à des techniques dramatiques postmédiévales qu'il trouve dans la pièce bien faite de Scribe ou dans la tragédie historique de Shakespeare.

1. Faire des entorses à l'histoire

Alors que Munch et Keyser s'arrangeaient avec les faits historiques pour créer des récits servant la romance nationale, Ibsen distord à son tour leurs propos et ceux des sagas selon les besoins de ses drames. Il a recours à une forme contemporaine de discours, il bouscule les temporalités et il laisse libre cours à son imagination quitte à rompre avec l'illusion historique.

a) Recourir à une langue moderne

D'après La Chesnais, *Fru Inger til Østeråt* est l'une des premières tragédies historiques en prose à avoir été jouée en Norvège³. Le style est simple et la langue choisie est celle de la conversation courante des contemporains d'Ibsen.

Et si dans *Kongs-Emnerne* Ibsen a copié quelques archaïsmes provenant de la traduction des sagas, la langue de la pièce n'est tout de même pas comparable à celle de *Hærmændene på Helgeland*. Il a dit lui-même, à propos de *Sigurd Semble* (1862) de Bjørnson, que l'emploi d'un style de langue manifestement historique serait une faute lorsque le poète « s'est donné pour tâche de dépeindre une lutte spirituelle qui serait valable et intelligible à n'importe quelle

¹ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 18 : « He took over what he felt he could use, but otherwise he invented on the basis of history's possibilities. ».

² Lettre d'Ibsen à Carsten Hauch, le 8 février 1858 : « Med Hensyn til Stykkets Sujet skal jeg bemærke at det ikke er bygget paa nogen historisk Grund ligesom dets samtlige Personer ere opdagede ».

³ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 400.

époque¹ ». De ce fait, Ibsen n'a pas entièrement laissé tomber le style de saga mais il a opté pour une langue généralement plus proche de celle de son époque pour que le lien entre le passé et le présent, déjà évoqué précédemment, soit plus intelligible et pour permettre au public une identification plus naturelle aux tourments que traversent les personnages².

De plus, la langue d'Ibsen était en train de se moderniser. Lorsqu'il avait envoyé sa pièce au *Det Kongelige Teater* de Copenhague, le censeur Carsten Hauch avait jugé la langue « encore plus absurde que chez les autres ultra-norvégiens³ ». Selon Aarseth, Ibsen aurait adhéré à quelques changements orthographiques qui étaient à l'initiative de Knud Knudsen (1812-95), un linguiste qui avait travaillé à la norvégianisation du dano-norvégien⁴. L'élément le plus frappant est le recours à la double consonne après une voyelle courte comme dans « **opp** » [en haut], « **takk** » [merci], « **rett** » [droit] ou encore « **skikk** » [coutume]⁵.

b) Bousculer la temporalité historique

Cependant, la langue n'est pas la seule adaptation d'Ibsen. Comme Gouchet l'explique, si le dramaturge souhaite délivrer un message de vérité à son public, il vise également à piquer sa curiosité, l'intéresser et le séduire⁶. Pour cela, « il traite les faits historiques avec une certaine liberté, en concentrant la temporalité, en changeant l'ordre des événements, en ajoutant et en omettant des détails⁷ » : en somme, il reconstruit l'histoire à son gré.

Dans *Kongs-Emnerne*, Ibsen a condensé en cinq actes plus de vingt ans d'histoire, de l'élection royale de 1217 remportée par Håkon jusqu'à la mort de Skule en 1239. Il paraît donc normal que « le cours des événements soit simplifié et raccourci⁸ » et qu'Ibsen « réorganise et abrège les événements dans un souci d'effet dramatique⁹ » parce qu'une pièce doit se jouer en une durée acceptable. Les contraintes de temps empêchent Ibsen de respecter l'histoire à la lettre, et ceci dès l'acte I. Le texte indique à propos de l'ordalie de la mère de Håkon :

NIKOLAS : À présent Inga de Varteig subit l'épreuve par le fer pour Håkon¹⁰ !
(3, I) [...]

¹ Critique d'Ibsen de *Sigurd Semble* publié dans *Illustreret Nyhedsblad* le 21 décembre 1862 : « hvor Digteren, som her, har stillet sig som Opgave at male en til alle Tider gyldig og forstaaelig Sjælekamp ».

² Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 74.

³ Cité par Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des Prétendants à la couronne », p. 323.

⁴ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §40.

⁵ Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, §41.

⁶ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 55.

⁷ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 18 : « He treats the historical facts with a fair degree of liberty, concentrating the time scale, re-casting the sequence of events, adding and omitting detail. ».

⁸ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 43 : « the course of events is simplified and foreshortened. ».

⁹ Sverre BAGGE, *op. cit.*, p. 74 : « It follows the saga in its main outlines, but rearranges and abbreviates the events for the sake of dramatic effect. ».

¹⁰ « Nu bærer Inga fra Varteig Jernbyrd! », p. 222.

INGA : Dieu a jugé ! Voyez ces mains ! C'est avec elles que j'ai porté le fer¹ ! (4, I)

Dans la *Saga de Håkon Håkonsson* « cette épreuve judiciaire par le fer n'eut finalement pas lieu [alors que] les personnages d'Ibsen vont jusqu'au bout du supplice² ». Il est possible qu'il ait choisi de la maintenir pour signifier qu'Inga est une mère dévouée, prête à subir cette torture pour que son fils puisse accéder au trône, mais aussi pour indiquer que Dieu est du côté de Håkon. Boyer signale que, normalement, la personne qui se soumettait à l'ordalie était ensuite soignée pendant quelques jours et que le succès de l'épreuve n'était constaté que lorsque le pansement était retiré³. Ibsen a besoin que l'action aille plus vite parce qu'il ne peut pas se permettre de perdre trop de temps alors que la première représentation durait déjà cinq heures⁴.

Pour gagner du temps, Ibsen fusionne en un seul acte trois événements qui ne se sont pas déroulés la même année : l'épreuve du fer (1218), les fiançailles de Håkon et Margrete (1219) et l'élection définitive de Håkon (1223). En outre, Margrete est présentée comme une jeune fille qui aimait Håkon en secret et qui accueille les fiançailles avec joie. Mais ces sentiments sont une invention car, en réalité, Margrete avait à peine dix ans⁵. Peut-être qu'Ibsen a voulu représenter une Margrete sincèrement amoureuse de son mari pour rendre le dilemme de ce dernier encore plus terrible lorsqu'il doit se résoudre à tuer Skule, le père de sa femme.

Ibsen a également fait de grands sauts dans le temps, notamment entre 1225 et 1239. Bagge signale qu'il a placé la rébellion de Skule immédiatement après la scène où l'évêque, sur son lit de mort, détruit le document concernant la filiation de Håkon, alors que le vrai Nikolas est mort en 1225 et que Skule ne se révolte pas avant 1239⁶. Mais en faisant se suivre ces deux moments, Ibsen crée un motif supplémentaire à la révolte de Skule qui n'existe pas en réalité.

En outre dans la saga, Ragnhild, Margrete, Sigrid et Håkon — la femme, la fille, la sœur et le rival de Skule —, ne sont pas présents lorsque ce dernier est tué⁷. Il est plutôt évident qu'Ibsen a fait ce choix pour rendre la mort de Skule plus spectaculaire : il est beaucoup plus saisissant pour le public de voir Skule se sacrifier devant sa famille et surtout, son rival.

Ibsen donne donc l'illusion qu'il respecte l'histoire parce qu'il met en scène les mêmes événements et les mêmes personnages, mais il s'agit bien là d'historicité relative.

¹ « Gud har dømt! Se disse Hænder; med dem bar jeg Jernet! », p. 223.

² Florence CHAPUIS, « L'« harmonie orchestrale » du drame *Les Prétendants à la couronne* de Henrik Ibsen », p. 246.

³ Régis BOYER, « *Les Prétendants à la couronne* », note n°3, p. 1764.

⁴ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 322.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, p. 305.

⁶ Sverre BAGGE, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », p. 74.

⁷ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §9.

c) Laisser libre cours à son imagination

Parfois, la créativité d'Ibsen l'encourage à aller plus loin que de simplement trouver des solutions convenant à l'agencement dramatique. Par exemple, il a transformé l'évêque en représentant des forces du mal alors que dans les sources, Nikolas aurait au contraire tenté de réconcilier les factions en guerre¹. De plus, certaines initiatives douteuses menées par Skule dans la saga ont été, dans la pièce, imputées au religieux². Puisqu'Ibsen voulait faire du jarl le véritable héros tragique de sa pièce, il avait besoin de le rendre appréciable aux yeux du public et il a transféré son côté manipulateur à Nikolas pour en faire l'opposant détestable.

Par ailleurs, l'un des seuls éléments inventés par Ibsen est celui de la lettre du prêtre Trond chez qui Håkon a grandi³. Nikolas lui avait conseillé d'échanger l'enfant royal, mais le seul moyen de savoir si la substitution a eu lieu serait de lire la lettre introuvable que Trond a écrite avant de mourir. L'existence de ce document permet de renforcer le suspense de l'intrigue car si Håkon n'était pas de sang royal cela rebattrait toutes les cartes du jeu du pouvoir.

Toutefois c'est surtout dans *Fru Inger til Østråt* qu'Ibsen a été le plus imaginatif. Si le dramaturge n'avait pas repris le nom de personnages historiques, la pièce aurait pu être considérée comme une création personnelle car ils sont difficilement reconnaissables.

Wilkinson explique que la Fru Inger historique a épousé Nils Henriksson connu sous le nom de Gyldenløve⁴. Il a eu un fils illégitime, mais ensemble ils ont eu cinq filles dont Margrete, Eline et Lucia que l'on retrouve dans la pièce. Eline a épousé Nils Lykke en 1528 mais elle est morte prématurément en 1532. Une histoire d'amour s'est nouée entre Lykke et la sœur d'Eline, Lucia, et ils ont eu un enfant ensemble. Mais les lois sur l'inceste interdisaient les relations entre beaux-frères et belles-sœurs, et Lykke fût exécuté. En outre, en 1527, Fru Inger avait protégé le chef d'une rébellion en Dalécarlie qui prétendait être le fils de Sten Sture.

La liaison de Fru Inger avec Sten Sture, et sa rencontre avec leur fils illégitime qu'elle ne reconnaît pas, sont entièrement fictifs, tout comme la trahison de Lykke envers Lucia qui aurait donné des envies de vengeance à Eline. Fru Inger n'était pas une représentante d'un quelconque mouvement national — toutes ses filles (et elle-même) avaient épousées des nobles danois — et d'après Aarseth, sa principale occupation était de gérer et d'agrandir son domaine⁵. Ibsen a donc bouleversé les rapports familiaux des personnages historiques pour aboutir à la création d'un drame dans lequel les péripéties n'ont jamais fini de s'accumuler.

¹ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 21.

² Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §38.

³ Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1762.

⁴ Lynn WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 162.

⁵ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §20.

2. Des pièces bien faites ?

Il est fort probable que l'envie d'Ibsen de créer une pièce contenant d'aussi nombreux rebondissements ait été entretenue par le Français Eugène Scribe (1791–1861). Désormais tombé dans l'oubli, il était pourtant au XIX^e siècle l'homme de théâtre vedette dans toute l'Europe avec plus de 400 pièces à son actif¹. Particulièrement joué sur les planches danoises et norvégiennes dans les années 1840–60, il était, d'après Van Laan, « le dramaturge préféré² » de l'audience d'Ibsen. Lorsque celui-ci travaillait au *Norske Teater* de Bergen, une multitude de pièces de Scribe ou de son collectif d'auteurs étaient montées³, et le Français était admiré par de nombreux jeunes dramaturges⁴. Cependant Ibsen ne le portait pas dans son cœur comme l'indiquent ses propos tenus dans une critique de *L'Homme Blasé* de Félix Duvert en 1851 :

Le public se plaint qu'on ne lui serve que des plats réchauffés. Quelque chose de nouveau doit être imaginé ; nous ne produisons rien nous-mêmes [les Norvégiens], ni les Danois, Scribe est obsolète, alors que nous reste-il⁵ ?

a) Des drames pour le moins rocambolesques

D'après McFarlane, Ibsen éprouvait un « dédain ambivalent⁶ » pour les pièces de Scribe dont sa bonne connaissance « ne se situait pas sur le plan de la thématique, mais sur celui des recettes de facture⁷ ». Au *Norske Teater*, Ibsen avait eu l'occasion de se familiariser avec la spécialité de Scribe : la pièce bien faite. Le Français utilisait cette technique dans ses vaudevilles mais aussi dans ses comédies historiques telles que *Les Contes de la Reine de Navarre* (1850) qui avait justement été présentée à Bergen en 1854⁸.

Dans une pièce bien faite les quiproquos s'enchaînent parce qu'une information capitale est cachée à certains personnages mais connue par d'autres et par le public, et la découverte de la vérité provoque un coup de théâtre⁹. Ibsen avait utilisé ce procédé dans ses drames, notamment dans *Fru Inger til Østerått*. Cette tragédie est particulièrement complexe parce que les nombreux cas d'identités erronées sont le moteur de l'action. Fru Inger ne sait pas que Stensson est son fils et Eline n'imagine pas que le chevalier dont elle est amoureuse a causé la mort de sa sœur. Mais Lykke a, lui, toutes les cartes en main et il en profite largement.

¹ Olivier BARA et Jean-Claude YON, *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, p. 7.

² Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger* as Tragedy », p. 37 : « his audience's favorite dramatist ».

³ Vigdis YSTAD, « Teaterrepertoar », § 4.

⁴ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §2.

⁵ Critique d'Ibsen d'*En Blasert Herre* dans *Illustreret Nyhedsblad* publié le 11 mai 1851 : « Publikum klager jo over, at det kun bevæertes med opkogte Rætter; der maa altsaa tilveiebringes noget Nyt; – vi selv producere Intet, de Danske hellerikke, Scribe er fortærsket, og hvad er der saa tilbage? ».

⁶ James MC FARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, p. 104 : « ambivalent disdain ».

⁷ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 61.

⁸ Asbjørn AARSETH, « Ibsen's dramatic apprenticeship », p. 7.

⁹ Paonam Sudeep MANGANG, « What Shaped Ibsen into a Major Playwright? », p. 4.

La Chesnais précise que la pièce bien faite est comparable à « un truquage continu où les invraisemblances s'accumulent¹ ». Mais un excès de coïncidences peut inviter au scepticisme : quelle est la probabilité que les trois hommes qui ont un rôle déterminant à jouer dans la destinée de Fru Inger aient tous décidé de se rendre à son château le même soir ?

Les autres pièces du corpus reprennent les mêmes rouages et, de ce fait, suscitent des questionnements similaires. Est-il plausible que dans *Hærmændene på Helgeland*, Sigurd se retrouve aux abords de Helgeland où vit Gunnar comme par hasard en même temps qu'Ørnulf alors qu'ils n'y résident pas ? Peut-on vraiment croire que la mère de Håkon, dans *Kongs-Emnerne*, revienne à point-nommé avec la lettre contenant la confession du prêtre Trond au moment où l'évêque Nikolas s'apprête à rendre son dernier souffle ?

b) La technique de la focalisation

En outre, Scribe a souvent recours à la focalisation sur un objet comme une lettre qui tombe dans les mauvaises mains et qui cause un renversement inattendu. Ibsen comprend le parti qu'il peut tirer de cet artifice² et les lettres sont d'une importance capitale dans *Fru Inger til Østeråt et Kongs-Emnerne*, car elles contiennent des informations sur une identité.

Stensson va au château de Fru Inger pour remettre des documents à Olaf Skaktavl. La situation est particulièrement cocasse parce qu'il apporte une lettre dans laquelle est révélée sa vraie identité — il est le fils de Fru Inger et de Sten Sture —, mais il est illettré et ne peut la comprendre. Il la donne au seul personnage qui n'aurait jamais dû la voir voir : Nils Lykke car désormais il peut faire du chantage à Fru Inger. Comme le dit Wilkinson « le jeune fils d'Inger ne peut pas lire la lettre qu'il porte. La mauvaise personne la lit beaucoup trop bien³. ».

Dans *Kongs-Emnerne*, l'existence d'une lettre de la plus haute importance est connue dès l'acte II où il est dit qu'« avant de mourir, le prêtre Trond a rédigé une lettre sur sa conduite⁴ » (II, 31). A l'acte suivant, l'évêque reçoit finalement cette lettre grâce à Inga et il la donne à Skule en lui faisant croire qu'il s'agit d'une liste d'ennemis qu'il devrait tuer pour lui. Le jarl ne cesse pas de supplier l'évêque de lui indiquer où est la lettre sans se douter une seconde qu'il l'a dans ses mains. Skule la détruit, sans connaître son contenu, à la demande de Nikolas qui lui demande de la jeter au feu en prétendant qu'il ne veut plus se venger. L'ironie est grinçante parce que Skule détruit involontairement la seule preuve qui aurait pu lui indiquer si Håkon est réellement de sang royal ou non. Skule est condamné à ne jamais savoir.

¹ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 395.

² Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 56.

³ Lynn WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 167 : « Inger's young son cannot read the letter he bears. The wrong person reads it far too well. ».

⁴ « Thron Prest har før han døde oppsat et Brev om sin Fremfærd », p. 279.

3. Des drames shakespeariens

Toutefois, Ibsen n'a pas seulement eu recours à des procédés dramatiques scribéens et certains éléments des pièces du corpus rappellent les techniques utilisées par le célèbre William Shakespeare (1564–1616), figure de proue de la Renaissance anglaise.

Ibsen avait eu l'occasion d'assister à de nombreuses mises en scènes de ses pièces lors de ses voyages d'étude à Copenhague et à Dresde en 1852¹. Mais surtout il avait donné, en novembre 1855 à Bergen, une conférence portant sur Shakespeare et son influence dans l'art scandinave². Malheureusement aucune trace du contenu de l'exposé n'a été conservée, mais l'événement prouve le grand intérêt qu'Ibsen avait pour le dramaturge anglais, un intérêt partagé par ses collègues puisque selon Arestad, « Shakespeare était l'une des plus grandes influences des drames historiques scandinaves de la seconde moitié du XIX^e siècle³ ». Il faut aussi souligner que dans *Das Moderne Drama*, Hermann Hettner tenait Shakespeare pour exemple de la perfection de la tragédie historique et il le citait souvent en exemple.

a) *Kongs-Emnerne* : un syncrétisme de pièces shakespeariennes

Shakespeare a écrit beaucoup de pièces dont les personnages sont en quête de pouvoir et il semblait affectionner tout particulièrement la représentation de conflits dynastiques sanglants pour la succession au trône à l'époque médiévale. D'après Aarseth, « dans aucune autre pièce d'Ibsen, on ne remarque la présence de Shakespeare de façon aussi claire et diversifiée que dans *Kongs-Emnerne*, à la fois dans la technique et dans la thématique⁴ ». Boyer souligne quelques traits de la pièce qui pourraient avoir été hérités de Shakespeare tels que la riche galerie de personnages permettant de montrer des scènes massives, les importants changements de scènes — les grandes batailles en extérieur sont suivies de conversations calmes dans les salles des châteaux — ou encore les sauts temporels puisque la pièce condense vingt ans d'histoire⁵.

Cette réminiscence shakespearienne se retrouve également à l'échelle des personnages. D'après Aarseth, Skule ressemblerait beaucoup à Henri IV, à Henri V mais surtout au roi John de *The Life and Death of King John*⁶. Les deux pièces se déroulent au début du XIII^e siècle, le conflit oppose le frère du roi défunt (Skule est le demi-frère d'Inge) à un héritier direct (Håkon)

¹ D'après Halvdan KOHT, « Shakespeare and Ibsen », p. 42 : au cours de ces séjours Ibsen a eu l'occasion de voir *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet*, *As you like it*, *Midsummer Night's Dream* et *King Richard III*.

² Halvdan KOHT, *op. cit.*, p. 41.

³ Sverre ARESTAD, « Ibsen and Shakespeare: A Study in Influence », p. 89 : « Shakespeare became the greatest single influence upon the Scandinavian historical drama of the last half of the 19th century. »

⁴ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §14 : « Ikke i noe annet skuespill av Ibsen merker man Shakespeares nærvær så tydelig og så mangslungent som i *Kongs-Emnerne*, både i dramaform og i tematikk. »

⁵ Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1763.

⁶ Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, §15.

et ils sont unis par un mariage dans lequel la mariée est tiraillée. Skule veut tuer le fils de Håkon comme John veut tuer le jeune prince Arthur, et tous deux trouvent refuge dans un monastère.

En outre, les dialogues entre le scalde Jatgeir et Skule font écho aux échanges entre le roi Lear et son fou, et lorsque le jarl hurle « Tuez, massacrez tout ! Le roi Skule a un fils ! Tuez, tuez¹ ! » (IV, 87), cela rappelle les paroles du roi Lear « Alors tuez, tuez, tuez, tuez² ! ».

Enfin le scepticisme et les doutes qui gagnent Skule évoquent les angoisses de Henri IV, de Henri VI, mais surtout de Hamlet³. D'ailleurs, alors que « le théâtre shakespearien recèle d'une quantité impressionnante de spectres, d'ombres et de fantômes⁴ », l'apparition de Nikolas est similaire à celle du père de Hamlet. Dans la pièce de Shakespeare, Horatio pense que le spectre est un démon qui a usurpé l'apparence du roi défunt pour tourmenter Hamlet. De même, chez Ibsen il est clair que l'évêque est revenu des enfers lorsqu'il s'exclame : « j'arrive du royaume d'en bas / du royaume que l'on dépeint toujours en couleurs si affreuses. / Oh ! crois-le bien, ce n'est pas si terrible, / la terrible chaleur n'a rien de si affreux⁵ » (V, 103).

a) Lady Inger

De nombreux fantômes hantent également le château de *Fru Inger til Østeråt* et les références à Lucia rappellent le père de Hamlet. Mais d'autres aspects suggèrent également d'autres emprunts. Alors que le spectre du père de Hamlet ordonne à son fils de « venger son meurtre horrible et monstrueux⁶ », Fru Inger veut venger celui de Knut Alfsøn, une figure paternelle. Et comme Hamlet, elle a été chargée d'une mission divine. Sa fille lui dit qu'il lui « semblait que Dieu le Seigneur avait lui-même mis son signe sur [son] front, et [l'] avait marquée comme celle qui conduirait les lâches et les indécis⁷ » (I, 430) tandis que Hamlet se lamente ainsi : « Ô sort maudit / qui veut que je sois né pour corriger la situation⁸ ». Tous deux sont tiraillés entre la réalisation de leur obligation et leur incapacité à la mettre en pratique.

Mais s'il n'y avait qu'un seul personnage shakespearien pris comme modèle pour Fru Inger, il est plutôt évident qu'il s'agit de Lady Macbeth⁹. Les deux femmes ont instigué un

¹ « Dræb, dræb for Fode! Kong Skule har en Søn! Dræb, dræb! », p. 392.

² « Then kill, kill, kill, kill, kill! », *King Lear*, acte IV, scène 6.

³ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §15.

⁴ Catherine TREILHOU-BALAUDE, « De quelques réminiscences du fantôme shakespearien dans le théâtre d'Ibsen », p. 415.

⁵ « jeg kommer fra Riget dernede, / Fra Riget, som altid saa stygt blir malt. / Aa, Du kan tro, der er ikke saa galt; / Det har ingen Nød med den svare Hede. », p. 429.

⁶ « Revenge his foul and most unnatural murder. », *Hamlet*, acte I, scène 5.

⁷ « Det tyktes mig som om Gud Herren selv havde sat sit tegn på eders pande og mærket jer som den, der skulde lede de rædde og de rådvilde. », p. 205.

⁸ « O cursèd spite, / That ever I was born to set it right! », *Hamlet* acte I, scène 5. Comparaison mentionnée par Sverre ARESTAD, « Ibsen and Shakespeare: A Study in Influence », p. 94.

⁹ Lynn WILKINSON, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », p. 161.

crime pour qu'un membre de leur famille devienne roi. Lady Macbeth a convaincu son mari de tuer le roi Duncan pour qu'il prenne sa place, et après qu'il a commis le crime, elle s'est chargée de barbouiller les serviteurs de sang pour les accuser. Fru Inger a fait tuer celui qu'elle pensait être le fils légitime de Sten Sture pour voir son propre fils sur le trône.

La similitude entre les deux personnages se manifeste particulièrement au dernier acte des deux pièces. Van Laan dit que « dans une séquence rappelant la scène de somnambulisme de Lady Macbeth, [Fru Inger] exprime des remords puis devient de plus en plus folle¹ ». Lorsque Fru Inger constate qu'elle a « du sang sur ses mains² » (V, 565) elle est semblable à Lady Macbeth qui en se frottant les mains affirme qu'« il y a encore une tache. [...] Ici est toujours l'odeur du sang : tous les parfums de l'Arabie n'adoucirait pas cette petite main³ ». Elles sont très agitées, et même si elles n'ont pas porté le coup fatal, Lady Macbeth est obsédée par le sang et elle se demande « qui aurait pensé que le vieil homme avait en lui tant de sang⁴ ? » (V, 1) tandis que Fru Inger « fait le mouvement d'enfoncer un couteau » (V, 568) et, comme si elle avait le corps sous les yeux, elle bégaye : « ce coup au cœur... et le flot de sang rouge ensuite⁵ ».

La comparaison ne s'arrête pas là. Alors que Lady Macbeth affirme que si elle en avait l'occasion elle n'hésiterait pas à arracher son enfant de son sein pour lui « faire éclater le cerveau⁶ », Eline accuse sa mère d'être une tueuse d'enfant qu'elle compare à

cette mère qui passait en traîneau, la nuit, sur la montagne, avec ses petits enfants dans la voiture. La troupe de loups la suivait à la trace ; il y allait de vivre ou mourir ;... et elle jeta ses petits derrière elle, l'un après l'autre, pour gagner du temps et se sauver⁷. (440).

Et alors qu'elles sont des figures de mères infanticides elles rejettent également leur sexe de femme, ou plutôt les attentes sociales associées à leur genre. Lady Macbeth dit à son mari cette réplique étrange : « Unsex me here » (I, 5) [Déssexuez-moi] car elle refuse d'être vue comme une femme. Dans la même veine, Fru Inger se plaint régulièrement d'être une femme car son rôle de mère l'empêche, à ses yeux, de mener l'indépendance de son pays, et elle se

¹ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 32 : « In a sequence recalling Lady Macbeth's sleepwalking scene, she expresses remorse and then grows increasingly mad. ».

² « Blod på mine hænder. », p. 339.

³ « Yet here's a spot. [...] Here's the smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. », *Macbeth*, acte V, scène 1.

⁴ « Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him. », *Macbeth*, acte V, scène 1.

⁵ « (gør en bevægelse, som når man hugger til med en kniv) – dette stød imod hjertet – og så den røde blodflom bagefter? », p. 342.

⁶ « dashed the brains out », *Macbeth*, acte 1, scène 7.

⁷ « Har I hørt om hin moder, der kørte over fjeldet ved nattetid med sine småbørn i slæden? Ulveflokket fulgte hende i sporet; det gjaldt liv eller død; – og hun kasted sine små bagud efter sig, en for en, for at vinde tid og frelse sig selv. », p. 214.

demande : « Dieu le seigneur a-t-il ce droit ? Avoir fait de moi une femme et charger mes épaules d'une œuvre d'homme¹. » (II, 444).

Le recours à ces motifs et techniques dramatiques shakespeariennes et scribéennes peut être interprété comme une tentative d'Ibsen pour rendre ses sujets médiévaux le plus attrayant possible. Il pouvait espérer s'assurer le succès en convoquant des « recettes de facture » qui avaient déjà fait leur preuve : Shakespeare et Scribe étaient les meilleurs modèles que le dramaturge pouvait prendre en exemple, et d'autant plus lorsqu'il s'agissait d'écrire des pièces appartenant au genre historique.

Celles-ci témoignent de la sérieuse activité de documentation d'un auteur qui est resté fidèle à ses sources, qu'elles datent du Moyen Âge ou du XIX^e siècle. Grâce au style de saga et aux passages reproduits Ibsen était en mesure d'offrir un voyage temporel à ses lecteurs et à ses spectateurs, surtout lorsque les références intertextuelles étaient comprises.

Cependant, bien qu'il ait été guidé par son ambition de mettre en lumière le patrimoine littéraire et historique de son pays, il s'est aussi pris au jeu de la réécriture et il a fait preuve d'une grande créativité. En bousculant les temporalités, en modifiant les rapports familiaux et en incorporant des épisodes de son cru il voulait présenter des drames spectaculaires et divertissants à son public, une démarche qui permettait également d'enclencher le processus d'identification entre l'audience et les personnages.

¹ « Har Gud Herren ret til dette? – Danne mig til kvinde, – og så læsse en mandsdåd på mine skuldre. », p. 218.

CHAPITRE 4
AU-DELÀ DE L'HISTOIRE :
DES DRAMES PSYCHOLOGIQUES

Les drames historiques d'Ibsen ne sont pas seulement des tragédies nationales et politiques enrichies d'une multitude de références intertextuelles. Ils peuvent se lire dans une autre perspective qui n'a pas encore été abordée mais qui est essentielle pour saisir le double-sens de certaines répliques et pour comprendre la complexité du maniement des sources médiévales et historiographiques par un homme de lettres du XIX^e siècle.

Ibsen avait pu constater à la lecture des pièces de Shakespeare que les qualités psychologiques des personnages étaient la véritable force motrice de ses intrigues et Hermann Hettner saluait cette prouesse dramatique¹. Dans *Das moderne Drama* ce dernier soulignait qu'un conflit psychologique devrait être au cœur du drame historique car peu importe à quel point celui-ci est ancré dans le passé il serait plus attractif s'il représentait des luttes et des passions humaines universelles². Pour cela, l'auteur doit imputer à ses personnages des traits de caractère et des réactions reconnaissables par l'audience contemporaine pour créer « l'affinité la plus intime avec les humeurs et les besoins de la conscience du temps présent³ ». Derrière la conscience collective, analysée précédemment en regard du contexte politique, se cache la conscience individuelle et personnelle de l'auteur et de chaque lecteur ou spectateur.

Les exigences de Hettner ont été suivies par Ibsen puisque dans les pièces du corpus, la dimension psychologique est fondamentale. Bien que ces drames aient pour sujet des thématiques issues du passé, ils sont foncièrement modernes puisque, comme le souligne McFarlane, dans la littérature moderne « les types ont cédé la place à des personnages gouvernés par des impulsions contradictoires et des motivations divisées⁴ ».

Ainsi, plutôt que de s'atteler à décrire l'histoire réelle telle qu'elle s'est déroulée, c'est plutôt la vérité humaine qu'Ibsen s'est attaché à dépeindre⁵. Et puisque d'après Corbellari, « le Moyen Âge c'est à la fois nous et l'autre : il fournit l'occasion rêvée de nous voir nous-mêmes dans une autre peau⁶ », la distanciation temporelle permet au dramaturge de prendre le recul nécessaire pour mettre en scène, à travers des personnages historiques, les conflits intérieurs qui l'animaient et dans lesquels son public peut se reconnaître.

Cette volonté explique pourquoi les pièces historiques d'Ibsen peuvent encore être lues,

¹ Paonam Sudeep MANGANG, « What Shaped Ibsen into a Major Playwright? », p. 3.

² Hermann HETTNER, *Das moderne Drama*, p. 50.

³ Hermann HETTNER, *op. cit.*, p. 48 : « Folglich sind nur solche Stoffe zur dramatischen Behandlung geeignet, die in innigster Verwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewusstseins stehen. ».

⁴ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953-87*, p. 124 : « a modern psychological literature in which types were to give way to characters governed by contradictory impulse and divided motivation. ».

⁵ Olivier GOUCHET, « Ibsen et le passé nordique », p. 55.

⁶ Alain CORBELLARI, *Le Moyen Âge à travers les âges*, p. 10.

jouées et appréciées aujourd'hui et ailleurs qu'en Norvège. Même si le contexte politique, social et culturel a beaucoup changé depuis l'écriture des pièces, les tourments que traversent Hjørdis, Fru Inger ou encore Skule ne sont pas spécifiques au Moyen Âge ou au XIX^e siècle : ils sont rendus intemporels et universels par Ibsen qui considère l'histoire « comme une présence vivante et non comme une chose morte appartenant au passé¹ ».

L'identification est possible parce que le dramaturge s'est inspiré de son histoire personnelle et de celle de ses proches pour imaginer des personnages dont les conflits intérieurs reflètent ses propres craintes mais aussi des questionnements généraux que tout un chacun est en mesure d'avoir. L'œuvre dramatique est donc un miroir qu'Ibsen se tend à lui-même et au monde.

I. DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOMYTHOGRAPHIE

Les personnages ibséliens ne sont pas de simples figures historiques d'un autre temps auxquelles l'auteur aurait greffé des traits de personnalité purement fictionnels. Le dramaturge « pense et respire derrière ses personnages² » et quiconque connaît sa vie est en mesure de déchiffrer certaines références subtiles à son parcours personnel.

Ibsen avait conscience qu'il avait instillé ses pensées les plus intimes au sein des récits historiques et qu'il avait puisé dans sa personne pour concevoir ses personnages. Il avait indiqué dans une lettre à Peter Hansen en 1870 que « tout ce [qu'il avait créé] en tant que poète [pouvait] trouver son origine dans [ses] états d'âme et dans les événements de [sa] vie³ ».

De plus, le fait qu'il ait affirmé qu'il « avait trouvé en abondance [dans les sagas islandaises] ce qu'il [lui] fallait pour donner une forme aux idées qui [l']obsédaient⁴ » prouve qu'il sélectionnait la matière historique en fonction de ses tracas, de ses expériences et de ses remises en question. Ces propos suggèrent également que le parallèle à faire avec la vie d'Ibsen n'est pas du côté des actions des protagonistes, mais plutôt de leur psychologie. Si Ibsen et ses personnages n'ont pas vécu exactement les mêmes situations, ils partagent néanmoins des sentiments similaires puisque l'auteur leur a insufflé une part de lui-même.

C'est Ibsen qui invite les lecteurs, dans ses lettres et ses paratextes, à voir son théâtre ou plutôt quelques aspects de celui-ci, comme autobiographiques. Cependant ces mentions d'identification sont toujours à recevoir avec une grande prudence parce qu'elles ont souvent été signalées par l'auteur *a posteriori*. Rien ne nous dit que le dramaturge ne fournissait pas ces

¹ Asbjørn AARSETH, « Ibsen's dramatic apprenticeship », p. 6 : « History should be regarded as a living presence, not as a dead thing of the past. ».

² Éric EYDOUX, « Le Théâtre d'Ibsen à la Pléiade », p. 960.

³ Lettre d'Ibsen à Peter Hansen, le 28 octobre 1870 : « Alt, hvad jeg digterisk har frembragt, har havt sit udspring fra en stemning og en livssituation ».

⁴ Préface de la seconde édition de la préface de *Gildet på Solhoug* : « i de islandske ætte-sagaer, hvad jeg behøvede som menneskelig iklædning for de stemninger, der dengang opfyldte. ».

indications autobiographiques pour entretenir son auto-mythographie, un phénomène qui se produit lorsque « les personnages mis en scène contribuent à bâtir le mythe de soi¹ » plutôt qu'à refléter la réelle personnalité de leur créateur.

Que l'on ait décidé de croire Ibsen ou non, il faut reconnaître qu'il existe des parallèles troublants. Certains personnages ressemblent à l'auteur et à ses proches tels que son amour de jeunesse Henrikke Holst, sa femme Suzannah ou son concurrent Bjørnstjerne Bjørnson.

1. Henrik et Henrikke

a) Une idylle estivale de courte durée

Dans la lettre mentionnée ci-dessus à Peter Hansen, Ibsen précisait que l'écriture de *Fru Inger til Østråt* (1855) était « le résultat d'une histoire d'amour très vite nouée et violemment rompue² ». Les commentateurs pensent qu'Ibsen évoque son amourette avec Henrikke Holst (1837–1923), une adolescente de seize ans surnommée Rikke qui vivait à côté de chez lui à Bergen lorsqu'il était âgé de vingt-six ans³. Au fil de leurs promenades rythmant le printemps de l'année 1853 leur amitié se transforma en romance. Selon Templeton, Ibsen avait demandé sa main mais le père de Rikke avait refusé cette union parce qu'il désapprouvait leur relation : il trouvait que l'homme de théâtre sans le sou était peu recommandable et loin d'être le gendre idéal⁴. Toutefois, alors que les tourtereaux continuaient à se voir en cachette malgré l'interdiction, l'idylle s'arrêta brutalement le jour où le père de Rikke les a surpris⁵. Ibsen n'osa pas se rebiffer contre l'homme furieux et il a préféré s'enfuir, signant ainsi la fin de leur relation.

b) Des fleurs sauvages et des oiseaux qui chantent

Ce dénouement aurait affligé Ibsen, et faute d'avoir eu le courage de tenir tête au père, il exprima ses sentiments dans quelques poèmes écrits en l'honneur de sa bien-aimée comme « *Markblomster og Potteplanter* » [Fleurs sauvages et plantes en pot], « *En fuglevis* » [Un chant d'oiseau] ou encore une lettre poétique qui a les initiales de Rikke pour titre⁶. Lorsqu'Ibsen a publié ces textes dans un journal en 1858, il y a joint un paratexte indiquant qu'ils appartenaient à une « période antérieure⁷ » de la vie du poète : l'époque où il s'était entiché de Rikke.

Sa déclaration selon laquelle *Fru Inger til Østråt* était le résultat de cette histoire d'amour ratée pourrait faire référence à la sous-intrigue de la pièce : la relation entre Nils Lykke

¹ Louis Patrick LEROUX, « Théâtre autobiographique : quelques notions », p. 81.

² Lettre d'Ibsen à Peter Hansen, le 28 octobre 1870 : « *Fru Inger til Østeråd* hviler på et hurtigt knyttet og voldsomt afbrudt liebschafts-forhold ».

³ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 25.

⁴ Joan TEMPLETON, *Ibsen's women*, p. 32.

⁵ Thomas VAN LAAN, *op. cit.*, *ibid.*

⁶ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §1.

⁷ *Illustreret Nyhedsblad*, 14 mars 1858, n°11 : « tilhøre en tidligere Periode af hans Liv. ».

et Eline. De la même façon qu'Ibsen avait vécu une histoire d'amour perçue d'un très mauvais œil par le père de la jeune femme, Fru Inger ne veut pas que sa fille épouse Nils Lykke qu'elle considère, pour des raisons diplomatiques et personnelles, comme son principal ennemi. En fait, elle pensait qu'Eline se jouait des sentiments du chevalier danois pour le faire souffrir sans se douter qu'elle s'était réellement attachée à lui. Et au vu de la fin tragique et violente du drame, il est possible d'imaginer qu'Ibsen ait voulu montrer comment un amour naissant peut soudainement être interrompu pour des raisons qui ne sont pas du ressort du couple.

Le souvenir de Rikke a sûrement précisé certains traits du caractère d'Eline. Même si elle est vive d'esprit, sa jeunesse est souvent mentionnée, comme lorsqu'elle demande de façon puérile à Bjørn de lui raconter les contes de son enfance, ce qui renforce son côté naïf et innocent, des caractéristiques qui pourraient certainement convenir à la jeune Rikke.

Dans le poème « *Markblomster og Potteplanter* », Ibsen compare Rikke, sans la nommer mais en faisant référence à une adolescente de seize ans, à une fleur sauvage qu'il aimerait cueillir. Selon Van Laan, Eline est associée au motif des fleurs sauvages dans la pièce¹. Dans sa robe est épinglé un bouquet de fleurs qui n'a pas manqué d'attirer l'attention de Lykke :

Vous ne me refuserez pas le bouquet que vous portez à votre corsage. Tant qu'il sera frais et parfumé, j'aurai en moi une image de vous-même². (II, 477)

Eline est rapidement agacée par les paroles du chevalier et elle jette les fleurs à ses pieds pour lui signaler son mécontentement. Ce geste a pu être inspiré par Rikke. En effet, Templeton souligne qu'au début de leur relation elle aurait lancé un bouquet de fleurs au visage d'Ibsen³.

En outre, dans « *En fulgevise* », Ibsen évoque une jeune femme avec qui il aimait se promener innocemment au printemps à l'abri des regards. Dans une imagerie très romantique, l'amour naissant est associé aux éléments naturels et un oiseau accompagne la flânerie du couple. On peut signaler le fait qu'Eline, une fois charmée par Lykke, se rêve candidement en un faucon qui accompagnerait son preux chevalier en toutes circonstances :

Dans mes livres, j'ai lu la description de la vie brillante aux pays lointains. Aux sons du cor, le chevalier s'avance sous les bocages verts, le faucon sur sa main. [...] Tout ce que je désire de cette splendeur est de reposer comme le faucon sur ton bras⁴. (V, 551)

¹ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 26.

² « så vil I ikke nægte mig den blomsterkost, I bærer ved eders bryst. Så længe den er frisk og duftende, ejer jeg i den et billed af eder selv. », p. 250.

³ Joan TEMPLETON, *Ibsen's women*, p. 32.

⁴ « I mine bøger har jeg læst om det brogede liv i fjerne lande. Under hornets klang stævner ridderen ud i den grønne lund med falcken på sin hånd. [...] Alt, hvad jeg begærer af denne herlighed, er at få hvile som falcken ved din arm. », p. 321.

c) Malheureux en amour, malheureux au théâtre

Cependant la comparaison s'arrête là car les parallèles avec ces poèmes, pourtant évoqués par l'auteur lui-même, sont douteux et difficiles à établir. Le caractère réservé d'Ibsen était tout sauf celui du Don Juan danois de la pièce et La Chesnais estime que « la jeune Rikke Holst a dû être bien étonnée lorsqu'a paru en 1904 la correspondance d'Ibsen où elle a pu lire qu'elle avait contribué à la naissance d'un si sombre drame¹. ». Archer rapporte que des années plus tard, Ibsen avait demandé à Rikke si elle s'était reconnue dans l'une de ses œuvres². Elle ne s'était pas vue dans Eline Gyldenløve, pas plus que la critique ne le peut. Il est possible d'imaginer qu'en voulant absolument certifier l'origine très personnelle de son travail, le dramaturge ait un peu exagéré pour alimenter son auto-mythographie.

Une autre hypothèse reste envisageable : ce ne serait pas dans les détails de la pièce qu'il faudrait rechercher l'influence de Rikke, mais seulement dans le ton général du texte. Pour Meyer, « il est évident que c'est l'ambiance tragique et nihiliste de la pièce qui découlait du malheur de cet été-là³ », d'autant plus qu'à la déception sentimentale s'étaient combinés deux échecs professionnels. La réception de la réécriture de sa deuxième pièce *Kjæmpehøjen* [*Le Tertre des guerriers*] (1850) en 1854 n'avait pas été à la hauteur des espérances d'Ibsen et *Sancthansnatten* [*La Nuit de la Saint-Jean*] avait été si mal accueillie par la critique en 1853 que l'auteur en avait renié la paternité : elle n'a été publiée qu'à titre posthume⁴.

Ainsi, d'après Van Laan, Ibsen « ressentait une anxiété considérable et il doutait de lui lorsqu'il a écrit *Fru Inger til Østråt*⁵ » à tel point qu'il dit à Peter Blytt, président du conseil d'administration du théâtre de Bergen, qu'il n'avait pas réussi à écrire de nouvelle pièce pour l'anniversaire du théâtre⁶. À la place, il lui proposait une pièce — *Fru Inger til Østråt* — soi-disant imaginée par un ami qui souhaitait rester anonyme. Peu de temps avant la première représentation, il avait reconnu qu'il en était l'auteur et Peter Blytt lui suggérant de rajouter son nom sur l'affiche, Ibsen se serait écrié : « Je ne peux pas, je me sens tellement anxieux et observé, laissez-moi être dans ma cachette⁷! ». Ce manque d'assurance lié à ses expériences amoureuses et professionnelles contribue à expliquer l'écriture d'un drame aussi sombre en 1855.

¹ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 378.

² William ARCHER, *The Works of Henrik Ibsen*, vol. 1, p. 37.

³ Michael MEYER, *Ibsen: A Biography*, p. 117 : « Surely it is obvious that it is the tragic and nihilistic mood of the play which stemmed from the unhappiness of that summer. ».

⁴ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 29.

⁵ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 25 : « He was, apparently, feeling considerable anxiety and self-doubt when he wrote *Lady Inger*. ».

⁶ Thomas VAN LAAN, *op. cit.*, *ibid.*

⁷ Cité par Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », §2 : « Jeg kan ikke, – jeg er saa angst og jaget, – lad mig faa være i mit skjul! ».

2. Suzannah Ibsen, reine d'Islande

Trois ans après la relation infructueuse avec Rikke, la vie sentimentale d'Ibsen pris un nouveau tournant lorsqu'en janvier 1856 il rencontra Suzannah Daae Thoresen (1836–1914) alors âgée de dix-neuf ans, par l'entremise de la belle-mère de Suzannah, Magdalene Thoresen, une femme de lettres qui tenait l'unique salon littéraire de Bergen¹. Les fiançailles eurent lieu au printemps et le mariage fût célébré en juin 1858.

a) Une femme de sagas

Ibsen avait affirmé qu'« [il avait] écrit *Hærmændene på Helgeland* [1858] lorsqu'[il était] fiancé. Pour Hjørdis [il avait] utilisé le même modèle que pour Svanhild dans *Kærlighedens Komædie*² » : il s'agit de Suzannah. Leur fils, Sigurd, avait d'ailleurs dit en parlant de ses parents qu'« il était le génie. Elle était le personnage. Son personnage³ ».

Il n'est pas surprenant qu'elle ait été la muse d'une pièce qui se veut être l'adaptation d'un florilège de sagas. Templeton raconte que lorsque Suzannah était enfant elle rêvait d'être reine d'Islande parce qu'elle adorait les sagas qu'elle lisait à voix haute à ses frères et sœurs⁴. Elle inventait même des jeux théâtraux basés sur ces lectures, et selon Evert Sprinchorn, elle jouait les rôles masculins⁵. Sa passion pour les sagas n'avait pas cessé à l'âge adulte comme en témoignent ces propos qui auraient été tenus par Magdalene Thoresen à son gendre en 1894 :

Tandis qu'il nous fallait des années pour étudier les sagas, tu avais Suzannah, ta source vivante dans laquelle tu pouvais trouver tout ce dont tu avais besoin⁶.

La mythographie de la femme d'Ibsen s'exerce dans toute sa splendeur car les proches de Suzannah la transforment en une réincarnation du vieil esprit viking⁷ pour l'auréoler de prestige.

b) Hjørdis e(s)t Suzannah

D'après La Chesnais, c'est la présence de cette grande amatrice de sagas dans le quotidien d'Ibsen « qui lui imposait de traiter la saga en drame, et c'est de sa fiancée qu'il [voulait] s'inspirer⁸ ». En 1870, Ibsen avait décrit sa compagne comme « une femme de grand caractère, exactement la personne dont j'ai besoin — illogique, mais dotée d'un fort instinct poétique, d'une mentalité généreuse et d'une haine presque violente pour toutes les

¹ Evert SPRINCHORN, *Ibsen's Kingdom: The Man and His Works*, p. 49.

² Lettre d'Ibsen à Peter Hansen, le 28 octobre 1870 : « *Hærmændene på Helgeland* skrev jeg som forlovet. Til «Hjørdis» har jeg benyttet samme model, som senere til «Svanhild» i *Kærlighedens Komædie*. »

³ Cité par Vigdis YSTAD, « Suzannah Ibsen », §7 : « Han var geniet. Hun var karakteren. Hans karakter. ».

⁴ Joan TEMPLETON, *Ibsen's women*, p. 44.

⁵ Evert SPRINCHORN, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Evert SPRINCHORN, *op. cit.*, p. 50 : « you had things made so easy for you, Ibsen. While we others had to slave and study for years to get what we wanted from the sagas, you had Suzannah as the living source, from whom you could get everything ».

⁷ Evert SPRINCHORN, *op. cit.*, p. 51.

⁸ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 386.

considérations insignifiantes¹ », tandis que Martin Schneekloth, un étudiant qui visitait régulièrement les Ibsen, avait écrit qu'elle était « peu féminine, sans tact avec un tempérament têtu, une combinaison de raison et de bêtise, sans sentiment, manquant d'humilité et d'amour féminin².

Il ne faudrait pas prendre ces déclarations au pied de la lettre car elles nourrissent une forme de légende autour de la femme d'Ibsen. Ibsen veut faire croire à ses pairs (et peut-être à lui-même ?) qu'il avait reconnu dans la Brynhildr de la *Völsunga saga* le caractère fort et intransigent de sa fiancée et que Suzannah avait inspiré, à son tour, le portrait de Hjørdis. Elles auraient en commun leur volonté, leur détermination, leur franchise, leur sens de l'honneur et leur courage, des qualités considérées au XIX^e siècle comme essentiellement masculines.

Hjørdis est décrite par son entourage comme une « femme fière et superbe³ » (I, 452) à « l'esprit fier et fort⁴ » (II, 488). Son orgueil est tel qu'elle préfère se tuer que de vivre déshonorée : « Arrive ce qui doit ; mais j'aime mieux mourir que sauver ma vie par un lâche accord⁵ » (I, 432), et lorsqu'elle prononce des répliques telles que « Je conduirai aussi mon navire avec adresse, et j'arriverai bien où je désire aller⁶ » (II, 462), on voit à quel point elle est une femme qui sait ce qu'elle veut et qui n'est jamais dans la demi-mesure.

Si Hjørdis veut agir en respectant la loi et l'usage, une force en elle la pousse à résister : « elle ne se soucie pas d'être logique, c'est son instinct qui la guide⁷ » : elle a donc une part d'illogisme en elle, comme Suzannah. De même, si Hjørdis est un mystère pour les autres personnages qui ne la comprennent pas, selon Gosse, Ibsen considérait sa femme comme une énigme « dont la possible résolution l'intéressait plus que tout autre problème vivant⁸ ».

Est-ce un hasard si Ibsen situe l'intrigue à Helgeland alors que de nombreux parents de Suzannah ont vécu et travaillé dans cette région⁹ ? Dans *Billeder fra Midnatsolens Land* [*Images du pays du soleil de minuit*] (1882) Magdalene Thoresen avait décrit avec enthousiasme le nord de la Norvège, et lorsque Suzannah y voyagea, elle dit à son mari :

Comment puis-je décrire à peu près toutes les choses merveilleuses que nous avons vues. [...] Lorsque nous sommes arrivés à Helgeland, la nature était plus belle que je ne l'avais jamais vue. [...] Tu as complètement saisi cette atmosphère

¹ Lettre d'Ibsen à Peter Hansen, le 28 octobre 1870 : « Hun er en karakter, som jeg netop behøver, – ulogisk, men med et stærkt poetisk instinkt, med et storsindet tænkesæt og med et næsten voldsomt had til alle smålige hensyn. ».

² Evert SPRINCHORN, *Ibsen's Kingdom: The Man and His Works*, p. 50 : « She is unfeminine, tactless with a stubborn temperament, a combination of reason and stupidity, without feeling, lacking in humility and womanly love. ».

³ « denne stolte og ypperlige Kvinde », p. 390.

⁴ « Dit Sind er stolt og stærkt », p. 429.

⁵ « men heller vil jeg falde, end frelse Livet ved feigt Forlig. », p. 369.

⁶ « Jeg vil ogsaa styre mit Skib med Kløgt, og skal vel komme did, jeg ønsker. », p. 401.

⁷ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », p. 393.

⁸ Edmund GOSSE, *Henrik Ibsen*, p. 45 : « he had come to regard this girl of twenty as the young dreaming enigma, the possible solution of which interested him more than that of any other living problem. ».

⁹ Wenche TORRISSSEN, « Geographies of Superstition, Myths and Freedom: Ibsen and Northern Norway », p. 202.

dans *Hærmændene på Helgeland*¹.

Ibsen n'avait jamais voyagé plus au nord de Trondheim, au centre du pays, avant son voyage au Cap Nord en 1891², mais d'après Suzannah, c'est tout comme.

c) Des angoisses matrimoniales

Et puisque la terrible despote de Helgeland, Hjørdis, s'apparente à Suzannah, son mari Gunnar n'est autre qu'Ibsen. Le couple Hjørdis-Gunnar cristallise les angoisses que l'auteur a pu ressentir vis-à-vis de son propre mariage, et surtout sa crainte que Suzannah ne se rende compte que son compagnon n'est pas le héros talentueux qu'elle attendait. Il a peur qu'elle finisse par se sentir tel un « un aigle en cage³ » (II, 454) comme Hjørdis et qu'elle regrette son union avec lui, d'autant plus que selon Ystad, leur première année de mariage n'a pas été facile : les finances de la famille étaient catastrophiques et ils avaient de nombreuses dettes⁴.

Suzannah avait déclaré, plus tard, qu'elle tenait une aversion contre « les hommes mous qui ne savent rien faire et qui ne veulent rien faire. Les premières conditions pour être un homme sont l'énergie et une résolution de fer⁵ ». Il est probable que lorsqu'Ibsen fait dire à Hjørdis « Tu as accompli un exploit célèbre en Islande, mais il faut ici un exploit plus grand, afin que ta concubine n'ait pas honte de toi et d'elle-même⁶ » (I, 435) il imagine sa femme lui demandant d'écrire de meilleures œuvres pour qu'elle soit fière de lui. Ses doutes sur sa situation d'artiste ébauchés dans *Hærmændene på Helgeland* s'expriment d'autant plus dans *Kongs-Emnerne*.

3. Skule c'est moi

L'on ne saura jamais si Flaubert a vraiment dit la mythique citation « Madame Bovary c'est moi ». Et si Ibsen n'a jamais clairement affirmé « le jarl Skule c'est moi », il n'en pensait pas moins car il a représenté dans *Kongs-Emnerne* la rivalité qui l'opposait à Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910), non pas pour le trône mais pour la conquête du public.

a) Le festival de Bergen : un moment décisif

De nombreux spécialistes ont avancé l'hypothèse selon laquelle la présence de Bjørnson au cinquième festival du chant de Bergen aurait été décisive pour l'écriture de *Kongs-Emnerne*⁷.

¹ Cité par Wenche TORRISSEN, *op. cit., ibid.* : « How can I describe anywhere near adequately all the wonderful things we have seen. [...] When we reached Helgeland already Nature was more beautiful than I have ever seen it. [...] You have caught the atmosphere completely in *The Vikings at Helgeland* ».

² Jon NYGAARD, « The Mystery of the “North of the North” in Ibsen's Works », p. 181.

³ « en Ørn i Bur », p. 393.

⁴ Vigdis YSTAD, « Suzannah Ibsen », §4.

⁵ Cité par Evert SPRINCHORN, *Ibsen's Kingdom: The Man and His Works*, p. 50 : « abide jelly men who can't do anything and can't will to do anything. The first requirements for being a man are energy and iron resolution ».

⁶ « En berømmelig Daad har du øvet paa Island, men større Daad maa her øves, ifald ikke din Frille skal skamme sig over dig og over sig selv! », p. 362.

⁷ Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1762.

Cette rencontre rassembla trente-cinq associations de chant venues de tout le pays et Ibsen y avait été convié par l'association étudiante de Kristiania. Du 14 au 18 juin 1863, de nombreux discours sur la fraternité et l'unité de la Norvège ont été tenus, et Ibsen a été marqué par l'intervention de Bjørnson et surtout par son enthousiasme, son aisance et sa prestance¹.

Les deux intellectuels se connaissaient depuis leur jeunesse et avaient suivi un parcours similaire de critique, de poète et de dramaturge. Tous deux ont débuté leur carrière en s'intéressant au folklore et au passé médiéval norvégien avant de se concentrer sur les problématiques sociales de leur époque. Lorsqu'Ibsen partit à Kristiania en 1857, c'est Bjørnson qui succéda à son poste au *Norske Teater* de Bergen. Marchant dans les pas l'un de l'autre, ils se défiaient, s'inspiraient mutuellement et, selon Hyldig, ils étaient les deux critiques de théâtre et les deux metteurs en scène les plus remarquables du pays dans les années 1850-70².

Et même s'ils défendaient des causes similaires, notamment l'importance du développement du théâtre national pour une jeune nation telle que la Norvège, ils étaient souvent en conflit et leur relation resta ambivalente durant toute leur vie. McFarlane qualifie leur attitude l'un envers l'autre du « plus étrange mélange d'admiration, de jalousie, de gratitude, d'exaspération, d'affection, de mépris et d'hostilité pure et simple³ ». D'ailleurs, lors de son discours au festival, Bjørnson signifia qu'il regrettait cette animosité et remercia Ibsen pour son travail de mise en scène de *Kong Sverre* (1861) et pour sa critique de *Sigurd Slembe* (1862)⁴.

b) Un rayon de soleil dans la morosité ambiante

Ibsen travaillait sur *Kongs-Emnerne* depuis 1858, mais il finit la pièce dans les deux mois qui suivirent le festival⁵. Il semble donc y avoir trouvé exactement ce qui lui manquait pour parachever son drame. Alors qu'il traversait une crise existentielle, ce court séjour lui apporta « un grand flot de sympathie chaleureuse et humaine de gaieté et de bienveillance, de reconnaissance et de camaraderie⁶ ». À son retour il exprima son enthousiasme :

La fête là-haut et les nombreuses personnes chères et inoubliables que j'ai rencontrées me semblent être un service religieux de bienfaisance et j'espère sincèrement que cette humeur ne me quittera pas ; tout le monde était si gentil avec moi à Bergen; il n'en est pas ainsi ici [à Kristiania], où beaucoup cherchent

¹ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953-87*, p. 164.

² Keld HYLDIG, « Ibsen, Bjørnson and the art of acting », p. 296.

³ James MCFARLANE, *op. cit.*, p. 166 : « oddest mixture of admiration, envy, gratitude, exasperation, affection, contempt, plain hostility ».

⁴ Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §2.

⁵ Asbjørn AARSETH, *op. cit.*, *ibid.*

⁶ James MCFARLANE, *op. cit.*, p. 164 : « a great flood of warm, human sympathy, of gaiety and cordiality, of appreciation and companionship. ».

à me blesser et à me faire du mal à chaque occasion¹.

Depuis que le dramaturge s'était installé à Kristiania, il faisait face à l'hostilité, l'incompréhension et le scepticisme de ses pairs. Isolé artistiquement et socialement, il enchaînait les échecs. D'une part le *Kristiania Norske Teater* traversait de grandes difficultés ce qui replongea Ibsen dans une situation financière inquiétante. Trop occupé à tenter de sauver l'institution, il ne pouvait plus se concentrer sur l'écriture de ses drames et il donnait la priorité à l'écriture de textes courts pouvant être imprimés rapidement pour générer des revenus². Il dira d'ailleurs plus tard à Bjørnson que « pour un poète, travailler dans un théâtre est un avortement quotidiennement répété³ ». D'autre part, d'après lui, personne n'avait compris *Kjærlighedens Komædie* [*La Comédie de l'amour*], écrite en 1862, et sa « réputation en a beaucoup souffert⁴ ».

Voir Bjørnson aussi confiant et rayonnant à Bergen, ne pouvait que le renvoyer à ses propres défaites, mais cela lui a donné l'idée d'ajouter une grande dimension psychologique au drame historique. Il a dit ceci à propos de la conception de *Kongs-Emnerne* :

Aucun de mes compatriotes ne me comprend [...]. Le fait que tout le monde était contre moi – le fait que je n'avais plus personne à mes côtés qui ait confiance en moi, tout cela comme vous pouvez l'imaginer a créé en moi un certain état d'esprit qui s'est libéré dans *Kongs-Emnerne*⁵.

c) L'homme de foi VS l'homme de doute : Bjørnson VS Ibsen

Ainsi, le véritable sujet de *Kongs-Emnerne* n'est pas la succession au trône mais plutôt le conflit psychologique qui bouleversait son auteur. À Bergen, Bjørnson était apparu à Ibsen tel un moderne Håkon⁶. Et à mesure que Håkon devenait Bjørnson, l'homme sûr de lui, Skule, avec sa nature inquiète et ses hésitations devenait Ibsen, l'homme vacillant⁷.

Håkon est décrit comme un politicien visionnaire à la personnalité extravertie et solaire qui « a en lui-même une foi si ferme et si inébranlable [que] tous ses hommes ont en lui une foi si ferme et si inébranlable⁸ » (II, 28). Le jarl pose sur lui un regard admiratif et envieux :

¹ Lettre d'Ibsen à Randolph Nilsen, le 24 juin 1863 : « Festen deroppe og de mange kjære uforglemmelige Mennesker, jeg traf sammen med, virker paa mig som en velgjørende Kirkegang og jeg haaber fuldt og vist at den Stemning ikke skal udslettes; alle vare saa gode mod mig i Bergen; det er ikke saa her, hvor der gives mange, som søger at smærte og saare mig ved hver Anledning. ».

² Asbjørn AARSETH, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », §2.

³ Lettre d'Ibsen à Bjørnstjerne Bjørnson, le 28 décembre 1867 : « Theaterstrævet er for en Digter en dagligt gjentagen Fosterfordrivelse ».

⁴ Lettre d'Ibsen à Peter Hansen le 28 octobre 1870 : « og jeg tabte meget i det almindelige omdømme ».

⁵ Lettre d'Ibsen à Peter Hansen le 28 octobre 1870 : « Alt dette forstod ikke mine landsmænd [...]. Dette, at alle var imod mig, – dette, at jeg ikke længere havde nogen udenfor stående, om hvem jeg kunde sige at han troede på mig, måtte, som Du let vil indse, fremkalde en stemning, der fandt sin befrielse i *Kongs-emnerne*. ».

⁶ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 316.

⁷ James MCFARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953-87*, p. 168.

⁸ « Haakon har saa fast og uryggelig en Tro paa sig selv, – alle hans Mænd har saa fast og uryggelig en Tro paa ham », p. 272.

Voyez la belle allure qu'il a sur son cheval. Personne ne monte comme lui. Il y a comme un rire et un scintillement solaires dans ses yeux, il regarde vers le jour comme s'il se savait créé pour aller de l'avant, toujours de l'avant¹. (II, 31)

Dans cette description particulièrement élogieuse, on retrouve la même fascination que Bjørnson avait exercé sur Ibsen pendant le festival de Bergen. Et lorsque Skule se demande :

Håkon serait fait d'une autre étoffe que moi ? Il serait parmi ceux qui ont de la chance ?... En effet, tout ne lui réussit-il pas ? Est-ce que tout ne s'arrange pas au mieux dès qu'il s'agit de lui² ? (II, 26),

ces questionnements sont en réalité ceux d'Ibsen par rapport à son concurrent qui était plus reconnu que lui à leur époque. L'éloquence de Bjørnson l'avait hissé au rang de porte-parole de sa génération³, son poème « *Ja, vi elsker dette landet* » [Oui, nous aimons ce pays] devint l'hymne national en 1864, et alors qu'Ibsen fût trois fois nominé pour le prix Nobel de littérature, Bjørnson l'obtint en 1903⁴. Ses romans paysans étaient un succès tout comme ses pièces nationales aux sujets médiévaux⁵. Et alors qu'Ibsen participait aux discours sur le nationalisme, recueillait des contes et écrivait des pièces du même genre, il ne rencontrait pas le même engouement. Réservé et introverti, il était impressionné et jaloux de Bjørnson, qui réussissait tout ce qu'il entreprenait, et qui tel Håkon « va tout droit et triomphe⁶ » (II, 58).

Skule considère que « le fait d'être si près du poste suprême est la grande malédiction qui pèse sur toute [sa] vie⁷ » (II, 23). Ibsen se sent aussi incapable que lui d'atteindre la première place : il est l'éternel numéro 2 derrière Bjørnson. Lorsqu'il fait dire à Skule : « il me faut un homme qui puisse croire en moi ! Rien qu'un seul ! Si je l'ai, je suis sauvé⁸ ! » (IV, 77), c'est la solitude et le découragement du dramaturge qui s'expriment.

S'il est indéniable que dans cette pièce, comme dans les autres, Ibsen a mis en scène ses angoisses et ses inquiétudes personnelles, beaucoup pourront s'y reconnaître.

¹ « Se hvor fager han sidder paa Hesten. Ingen sidder som han. Det ler og glitrer som Solskin i hans Øjne, han ser udad i Dagen, som om han vidste sig skabt til at gaa fremad, altid fremad. », p. 278.

² « Haakon skulde være skabt af et andet Stof end jeg? Være af de Lykkelige? – Ja, trives ikke Alting for ham? Føjer ikke Alting sig til det Bedste, naar det gjælder ham? », p. 268.

³ Keld HYLDIG, « Ibsen, Bjørnson and the art of acting », p. 291.

⁴ Edward BEYER, *Ibsen: The Man and His Work*, p. 17.

⁵ James MC FARLANE, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953-87*, p. 166.

⁶ « han gaar bent frem, han, og saa sejrer han! », p. 333.

⁷ « Det er den store Forbandelse, som ligger over alt mit Liv, dette, at staa det Højeste saa nær », p. 264.

⁸ « Men jeg maa – jeg maa have et Menneske, som kan tro paa mig! Blot et Eneste! Jeg føler det, – har jeg det, saa er jeg frelst! », p. 371.

II. DES CONFLITS INTÉRIEURS PERSONNELS... ET UNIVERSELS

Car si le dramaturge se sert du prétexte historique pour représenter des problèmes qui le tourmentent, les questions soulevées dans les trois drames sont aussi des interrogations que chacun est susceptible d'avoir, à un moment ou à un autre de sa vie. Comme Hemmer le souligne, les pièces « acquièrent une signification générale et n'ont pas simplement une dimension autobiographique¹ ». En effet, selon Boyer, Ibsen « s'était donné pour tâche [...] de peindre un combat spirituel valable et intelligible en tous temps² » dans *Kongs-Emnerne*, mais cette affirmation est valable également pour *Fru Inger til Østråt* et *Hærmændene på Helgeland*. Ibsen avait lui-même souligné que dans une pièce historique

ce n'est pas la lutte consciente des idées qui se déploie sous notre regard [...] ; ce que nous voyons ce sont des conflits humains dans lesquels sont enracinés des idées contradictoires, vaincues ou victorieuses. Ce n'est pas lorsque le rideau tombe au cinquième acte que la pièce se termine, la véritable fin se situe en dehors du cadre ; le poète a indiqué la direction dans laquelle on doit chercher ; ce sera désormais notre affaire, individuelle, de l'écrire³.

Ces propos montrent que les pièces d'Ibsen ne sont pas seulement des drames historiques mais aussi des drames d'idées dans lesquels l'auteur invite le public à s'interroger avec lui, sur différents enjeux tels que la charge de la vocation ou l'éthique du mensonge.

1. L'appel de la vocation

L'ambition et le manquement à une haute mission à laquelle le personnage principal se pense destiné est un sujet qui hante de nombreuses pièces d'Ibsen comme *Brand*, *Bygmester Solness* [*Solness le constructeur*] ou encore *Når vi døde vagner* [*Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*]⁴. Les pièces du corpus abordent également la problématique de ce qu'Ibsen nomme le « kald » : l'appel à réaliser la mission à laquelle on serait prédestiné, une œuvre difficilement réalisable qui nécessite au mieux un lourd dévouement, au pire des sacrifices⁵.

Sa conception du « kald » est similaire à celle du philosophe danois Søren Kierkegaard (1813–55). Le penseur exige l'engagement inconditionnel de l'être humain dans une tâche donnée et surtout son entière fidélité à celle-ci⁶. Et bien qu'Ibsen affirmait « qu'[il] n'avai[t]

¹ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 20 : « the drama acquires a more generalized significance, not merely an autobiographical dimension ».

² Régis BOYER, « Notice des *Prétendants à la couronne* », p. 1763.

³ Critique d'Ibsen de *Lord William Russel* d'Andreas Munch, *Illustreret Nyhedsblad* 20-27 décembre 1857 : « det er ikke Ideernes bevidste Kamp [...] men hvad vi see, ere de menneskelige Konflikter, og indspundne i disse, langt bagved, ligge Ideerne stridende, undergaaende eller seierssvangre; – det er ikke ved Tæppets Fald i femte Akt at Stykket ender, den virkelige Slutning ligger udenfor Rammen; Digteren har antydet Retningen, hvori den er at søge; det bliver nu vor Sag, hver for sig, at digte os didhen. ».

⁴ Narve FULSÅS et Tore REM, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, p. 42.

⁵ Pierre Georget LA CHESNAIS, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », p. 397.

⁶ Pierre Georget LA CHESNAIS, *op. cit.*, *ibid.*

que peu lu [Kierkegaard et qu'il l'avait] encore moins compris¹ », être loyal envers l'engagement pris est le sujet principal de *Fru Inger til Østråt*, de *Kongs-Emnerne* et dans une certaine mesure de *Hærmændene på Helgeland*. La vocation s'y manifeste par un appel divin qui peut être intimidant voire paralysant, mais qui conduit parfois au bonheur.

a) Des élus de Dieu

Suivant la tradition romantique, Ibsen a représenté dans *Fru Inger til Østråt* et *Kongs-Emnerne* l'individu comme le porteur d'une mission et il s'intéresse au « processus énigmatique d'être choisi² ». Fru Inger est chargée de restaurer l'indépendance de la Norvège, tandis que Håkon doit en unir les régions. L'exigence de leurs devoirs est absolue parce qu'ils ont un rôle historiquement décisif à assumer. Fru Inger dit qu'« en cette nuit se joue une partie dont l'enjeu est tout le royaume de Norvège³ » (I, 444) tandis que le jarl Skule signale, dès la première scène, qu'il s'agit d'« un grand moment pour la Norvège⁴ » (I, 4).

Les deux dirigeants ont été désignés par Dieu pour réaliser leurs missions, comme s'ils avaient été prédestinés. On retrouve ici la conception médiévale du pouvoir : les rois ont reçu la grâce divine. Fru Inger et Håkon mentionnent régulièrement leur lien avec le Seigneur. Håkon s'exclame : « Tous ne vont faire qu'un désormais, et tous vont comprendre qu'ils ne font qu'un ! Voilà la mission que Dieu a placée sur mes épaules⁵. » (III, 61). Et de la même manière que sa pensée royale lui aurait été soufflée par Dieu, Fru Inger affirme que lorsqu'elle avait pris la décision de venger la mort du dernier chevalier de Norvège, « [elle] sentai[t] en [elle] la force de Dieu, et [elle] pensai[t] [...] que le Seigneur lui-même avait mis sa marque sur [elle], [l]'avait élue pour combattre au premier rang pour le pays et le royaume⁶. » (IV, 526). Ils savent tous deux que leur *leadership* s'accompagne d'une immense responsabilité. Håkon explique :

Il s'agit ici de vocation [*Kald*] et de devoir. Je ressens cela, profondément et intensément en moi, et je ne rougis pas de le dire — je suis le seul à pouvoir gouverner au mieux ce pays en ces temps-ci⁷. (I, 6)

Et Fru Inger fait une confession très similaire :

Je tiens le bonheur du pays entre mes mains. Il est en mon pouvoir de les soulever tous jusqu'au dernier. C'est de moi qu'ils attendent le signal ; et si je ne le donne

¹ Lettre d'Ibsen à Peter Hansen, le 28 octobre 1870 : « Jeg har overhovedet læst meget lidet af [Søren Kirkegaard] og forstået endnu mindre. ».

² Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 20 : « the enigmatic processes of being chosen ».

³ « i denne nat spilles brikkespil om hele Norges rige. », p. 218.

⁴ « En stor Time for Norge. », p. 221.

⁵ « Alle skal være Et herefter, og Alle skal vide med sig selv og skjønne at de er Et! Det er Hvervet, som Gud har lagt paa mine Skuldre », p. 339.

⁶ « jeg kendte Guds kraft i mig, og jeg mente [...] at Herren selv havde sat sit mærke på mig og kåret mig til at stride forrest for land og rige. », p. 299.

⁷ « her gjælder det Kald og Pligt. Jeg kjender det højt og varmt indeni mig, og jeg blyges ikke ved at sige det, — jeg alene er den, som kan styre Landet frem til det Bedste i disse Tider », p. 225.

pas maintenant, cela n'arrivera peut-être jamais¹. (I, 444)

Dans ces deux discours, le roi et la châtelaine partagent la conviction qu'ils sont les seuls à avoir la capacité de réaliser leurs tâches. Et alors qu'ils se considèrent comme des prophètes élus pour guider le peuple norvégien, leur entourage les voit également ainsi. Olaf révèle à Fru Inger que « les sages, parmi [eux] pensaient qu'il était écrit là-haut, au ciel, [qu'elle était] celle qui briserait l'esclavage et [leur] rendrait tous [leurs] droits². » (II, 449) et Skule se demande « Si Dieu avait tenu cette pensée en réserve jusqu'à maintenant et qu'il voulait la semer... et qu'il ait choisi Håkon pour la semer³ ? » (IV, 71).

b) Échec de la mission

Ce dernier ne remet jamais en question sa destinée : il honore sa mission comme si elle était un cadeau de Dieu alors que pour Fru Inger, elle est une malédiction qui l'écartèle entre sa vie publique et sa vie personnelle, entre l'amour de son pays et l'amour maternel.

Toute sa vie, elle a joué sur deux tableaux. Son peuple attendait qu'elle libère le pays des Danois, mais en même temps les Suédois en possession de son fils exerçaient un chantage sur elle. Pour sa sécurité, elle est restée dans l'inaction au détriment des opprimés de Norvège et nombre d'entre eux ont considéré qu'elle était une collaboratrice. C'est l'existence de ce fils et l'attachement qu'elle a pour lui qui l'empêchent de réaliser sa destinée. En essayant de le protéger, elle a l'impression d'avoir négligé l'appel de Dieu et elle pense que son malheur est une punition divine. On le voit lorsqu'elle s'adresse à son fils, qui n'est pas là, dans ces termes :

On me déteste là-haut, par-delà les étoiles... parce que je t'ai mis au monde. On voulait que je lève le drapeau de Dieu le Seigneur sur le royaume. Mais j'ai suivi mes propres voies. C'est pourquoi j'ai dû tant souffrir et si longtemps⁴.

À la fin de la pièce, Fru Inger tente de résoudre le conflit intérieur qui la déchire. D'après Stanton-Ife, quand Nils Lykke lui suggère de faire accéder son fils au trône, elle « voit son salut dans cette idée, car elle peut y combiner le personnel et le politique : assurer un avenir à la Norvège et être à la fois mère de son précieux fils⁵ ». Mais en faisant cela elle tente de rivaliser

¹ « For jeg har landets velfærd i mine hænder. Det står i min magt at rejse dem alle som en mand. Det er fra mig de venter tegnet; og giver jeg det ikke nu, så sker det – måske aldrig. », p. 218.

² « de gamle og erfarne blandt os mente, det stod skrevet hist oppe hos Vorherre at I var den, som skulde bryde trældommen og give os alle vore rettigheder tilbage. », p. 223.

³ « Om Gud havde siddet inde med Tanken til nu, og vil strø den ud – og har kaaret Haakon til Saamand? », p. 359.

⁴ « Jeg er forhadet deroppe – hinsides stjernerne – fordi jeg fødte dig til verden. Det var meningen med mig at jeg skulde bære Gud Herrens mærke over riget. Men jeg gik min egen vej. Det er derfor jeg har måttet lide så meget og så længe. », p. 345.

⁵ Anne-Marie STANTON-IFE, *Ibsen and Tragedy: A Study in Lykke*, p. 46 : « She sees her salvation in this idea, for in it she can combine the personal and the political: secure a future for Norway and be a mother to her precious son at the same time. ».

avec Dieu, et elle le sait très bien lorsqu'elle demande : « Ha ha, qui triomphe, Dieu ou moi¹ ? » (V, 572). Le dénouement tragique du dernier acte révèle ce qui se produit quand quelqu'un a l'orgueil de penser qu'il peut réussir à concilier l'inconciliable. Fru Inger n'est pas parvenue à réaliser sa vocation parce qu'elle n'a pas su s'y dévouer corps et âme. Mais Ibsen soulève une grande question : doit-on absolument tout sacrifier pour sa vocation ? Y compris sa famille ?

Pour Skule le problème est ailleurs et, dans cette perspective, *Kongs-Emnerne* montre « l'impuissance de l'individu lorsqu'il s'agit de déterminer sa propre mission² ». Son arrogance l'aveugle. S'il veut devenir roi ce n'est pas pour répandre le bien autour de lui comme son rival, mais parce qu'il ne supporte pas de ne pas avoir les pleins pouvoirs et de ne pas diriger. Håkon l'a bien compris lorsqu'il lui demande : « Vous croyez que c'est la vocation divine qui vous pousse à monter sur le trône, vous ne voyez pas que ce n'est que l'orgueil³ ? » (III, 60).

Håkon essaye de lui faire réaliser que sa mission n'est pas d'être roi, mais de servir le roi : « Vous avez tous les dons suprêmes de l'esprit, sagesse, courage, vous êtes fait pour être tout proche du roi, mais pas pour être roi vous-même⁴ » (III, 61). Mais Skule refuse de l'entendre : « Je n'ai pas été créé pour vous servir. Il faut que je gouverne et que je règne moi-même⁵ ! » (III, 59). Il ne veut pas comprendre que sa vocation est d'assister le roi, et pour arriver à ses fins il tente de s'approprier la pensée royale de Håkon. Il se justifie ainsi (IV, 76) :

Je suis comme une femme stérile c'est pour cela que j'aime l'idée royale enfantée par Håkon, que je l'aime de l'amour le plus ardent de mon âme. Oh ! si je pouvais l'adopter ! Elle mourrait entre mes mains. Qu'est ce qui vaut le mieux : qu'elle meure entre mes mains ou qu'elle grandisse entre les siennes⁶ ?

La stérilité du jarl se situe au niveau de sa vocation. Comme il n'en a pas, il s'empare de celle de Håkon, comme s'il volait l'enfant de quelqu'un d'autre. Mais alors qu'une mère peut tout à fait aimer et faire vivre un enfant qui n'est pas de son sang, il est impossible que Skule réalise la pensée royale de Håkon. D'une part, parce qu'un appel à réaliser une grande tâche doit venir du plus profond de soi, et ne peut pas simplement être copié sur quelqu'un d'autre. D'autre part, l'idéal d'unité de Håkon est à son image : l'entièreté de son âme le pousse

¹ « Ha, ha, – hvem sejrer, Gud eller jeg? », p. 346.

² Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 20 : « the individual's impotence when it comes to determining his own mission ».

³ « I tror det er Herrens Kald som driver Eder opp paa Kongssædet, I ser ikke at det kun er Hovmod. Hvad er det, som lokker Jer? », p. 338.

⁴ « I har alle Sindets ypperlige Gaver, Kløgt og Mod, I er skabt til at staa Kongen nærmest, men ikke til at være Konge selv. », p. 338.

⁵ « Jeg er ikke skabt til at tjene Eder; jeg maa styre og raade selv! », p. 335.

⁶ « Jeg er som en ufrugtbar Kvinde. Derfor elsker jeg Haakons kongelige Tankebarn, elsker det med min Sjæls hedeste Kjærlighed. O, kunde jeg ogsaa knæsatte det! Det vilde dø i mine Hænder. Hvad er bedst, enten at det dør i mine Hænder, eller at det voxer sig stort i hans? », p. 368.

vers l'accomplissement de sa mission. Il est l'Un et peut donc réaliser l'unité de la Norvège. Au contraire, Skule est l'incarnation de la division : il sème la discorde autour de lui, mais c'est parce que lui-même a un esprit éclaté : rongé par le doute, il ne sait jamais ce qu'il doit faire.

c) Être fidèle à sa vocation : la porte d'accès au bonheur ?

La question de la vocation est profondément liée à celle de l'accession au bonheur. Se tromper de vocation et refuser la sienne plonge Skule dans un immense désarroi, alors qu'au contraire Håkon « est heureux, ou chanceux, ce que l'on dit en norvégien d'un seul et même mot : *lykkelig*¹ ». L'évêque Nikolas affirme que « le plus grand homme c'est l'homme le plus heureux [*den lykkeligste*]. Le plus heureux [*Den lykkeligste*] c'est celui qui accomplit les plus grandes actions² » (II, 25) et Skule se demande si Håkon « serait parmi ceux qui ont de la chance [*lykkelige*]³? » (II, 26). Avoir le bonheur ou la chance de son côté c'est ce qui manque à Skule. C'est pour cela que la pièce s'achève sur ces mots : « Skule Bårdsson était un enfant illégitime de Dieu⁴ » (V, 115), contrairement à Håkon dont la grâce divine et la bonne fortune ont béni chacune de ses entreprises. Håkon est heureux parce qu'il mène à bien une mission dans laquelle il croit, mais s'il est en mesure de mener sa vocation c'est parce qu'il est chanceux.

C'est surtout dans *Hærmændene på Helgeland* que l'on voit à quel point ne pas être authentique avec soi-même et ne pas accomplir son destin rend malheureux. Par amitié pour Gunnar, Sigurd avait renoncé à son amour pour Hjørdis et par la même occasion à sa vocation. Comme le dit Templeton, « la trahison de l'amour est la trahison de la vocation, et donc de soi-même⁵ ». Hjørdis raconte que cinq ans auparavant, Sigurd « n'avait pas d'autre désir que d'être le premier parmi les hommes du pays... il se contente aujourd'hui d'un bonheur plus modeste⁶ ». (III, 496). Il a renoncé à son ambition car c'est en Norvège et en première ligne, et non en Angleterre et au service du roi, qu'il aurait dû exercer son action. Mais en épousant Dagny par dépit, il a été obligé d'abandonner la vie guerrière pour une vie domestique qu'il déteste, avec une femme qui est loin d'être celle qu'il lui faut. Hjørdis rapporte ses paroles :

Celle que je choisirai ne doit pas se contenter d'une condition médiocre ; aucun honneur ne doit lui paraître trop haut pour y aspirer ; il faut qu'elle aime m'accompagner en expédition ; qu'elle porte costume de guerre ; qu'elle m'excite au combat et ne cille pas quand les épées flamboient ; car si elle est d'humeur

¹ Florence CHAPUIS, « L'« harmonie orchestrale » du drame *Les Prétendants à la couronne* de Henrik Ibsen », p. 248.

² « Den lykkeligste Mand er den største Mand. Den Lykkeligste er det, som gjør de største Gjeringer », p. 267.

³ « Haakon skulde være skabt af et andet Stof end jeg? Være af de Lykkelige? », p. 268.

⁴ « Skule Baardsson var Guds Stedbarn paa Jorden », p. 452.

⁵ Joan TEMPLETON, *Ibsen's women*, p. 57 : « The betrayal of love is the betrayal of vocation, and thus of self. ».

⁶ « dengang stod al hans Hu og Higen til at blive den ypperste Mand i Landet, – nu nøies han med ringere Lykke. », p. 437.

crainative, peu d'honneur je recueillerai¹. (III, 494)

Ainsi, quand Sigurd a donné Hjördis à Gunnar et a pris Dagny pour lui-même, il a oublié son credo martial ainsi que ses exigences matrimoniales². Et en renonçant à son destin, il ne s'est pas seulement rendu misérable lui-même, mais il a provoqué une vague de malheurs : Gunnar est contraint de ne jamais satisfaire Hjördis parce qu'il n'aime pas le combat alors que Hjördis veut être sur les champs de bataille : ils n'auraient pas dû être ensemble.

2. Sortir les secrets du placard

Toutefois, si de nombreux personnages ibséniens sont malheureux ce n'est pas uniquement à cause d'un problème de vocation. Bien souvent c'est la destruction d'une illusion qui les plonge dans un terrible accablement. Cependant, entre le mensonge et la vérité : une troisième voie est possible : celle du doute, mais elle semble être la pire de toutes.

a) Mensonge vital, vérité fatale

Les questionnements philosophiques sur la vérité et le mensonge occupent une grande place dans l'œuvre d'Ibsen. Vaudrait-il mieux vivre malheureux, accablé par toutes les vérités qui nous concernent, ou bien se croire heureux alors que l'on se complaît dans un flot de mensonges ? Un bonheur basé sur l'ignorance est-il moins acceptable que celui qui repose sur la vérité ? Quelle morale suivent ceux qui s'octroient le droit d'arracher le voile des illusions ? Sont-ils sauveurs ou au contraire fossoyeurs ? Ces interrogations sont au cœur de *Vildanden* [*Le Canard sauvage*] (1884), une pièce dans laquelle le mensonge vital s'oppose à l'idéal de vérité. Dans ce drame, Relling affirme que « si vous retirez le mensonge vital de personnes ordinaires, vous leur retirez en même temps le bonheur³ » : c'est ce qu'il se passe dans *Fru Inger til Østråt* et *Hærmændene på Helgeland* lorsque les vérités inavouables sont révélées.

Ni Fru Inger, ni Nils Lykke n'ont prévenu Eline que ce dernier connaissait sa sœur et surtout, qu'il était l'un des responsables de sa mort : Fru Inger dit de lui « qu'il lui a mené une enfant à la tombe⁴ » (II, 464). Au cours de la pièce Eline rappelle à plusieurs reprises à quel point elle aimait Lucia, « [s]a soeur la plus chère⁵ » (I, 416), et à quel point elle désire punir le chevalier danois qui l'a indirectement tuée. Elle s'écrie au premier acte « je vengerai toute la honte qui a submergé notre peuple et notre famille⁶ » (I, 442) et elle confesse au meurtrier, dont

¹ « Den jeg vil vælge, maa ikke finde sig i at sidde i ringe Kaar, ingen Hæder maa tykkes hende saa høi, at hun jo higer efter den, i Viking maa hun villig følge mig, Hærklæder maa hun bære, hun maa ægge mig til Strid og ikke blinke med Øinene, der Sværdene lyne; thi er hun ræd af Sind, da times mig liden Hæder. », p. 435.

² Joan TEMPLETON, *Ibsen's women*, p. 55.

³ « Tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme. », p. 204.

⁴ « Efter at have lagt et barn i graven for mig », p. 238.

⁵ « min kæreste søster », p. 190.

⁶ « Jeg skal hævne al den forsmædelse, der er overgået vort folk og vor æt! », p. 217.

elle ignore l'identité, qu'elle hait profondément celui qui a causé la mort de sa sœur : « Je ne lui pardonnerai jamais ! Je ne peux pas, même si je le voulais ; car j'ai prononcé un serment si grave...¹ » (V, 553). Et puisque le lecteur sait qui est Lykke, Eline apparaît d'autant plus comme un personnage tragique : elle est tombée amoureuse de celui qu'elle devait détester.

Ce n'est qu'une fois les fiançailles décidées que Fru Inger apprend à sa fille la terrible nouvelle dans une réplique pour le moins laconique : « Sache donc que c'est Nils Lykke qui a mis ta sœur au tombeau² » (V, 557). Face à cette nouvelle, Eline³ reste pantoise et tout ce qu'elle peut dire est : « J'ai détruit la paix de mon cœur³ » (V, 558). Aucun retour en arrière n'est possible : elle est condamnée à rester avec lui parce qu'elle s'est déjà offerte sexuellement à lui. Van Laan suggère que c'est un destin similaire à celui de sa sœur qui l'attend d'autant plus qu'Inger dit qu'elle « était la dernière de [s]es filles⁴ » (V, 558) en parlant au passé, comme si une fois qu'elle avait quitté la salle, elle se dirigeait vers sa mort⁵.

Seule, Fru Inger s'interroge sur sa décision d'avoir privé Eline de son illusion et d'avoir transformé son « beau songe⁶ » (V, 551) en un véritable cauchemar. Si Eline avait su dès le début que Lykke était responsable de la mort de sa sœur, elle aurait pu décider de se marier avec lui en son âme et conscience. Mais elle a été privée de la possibilité de faire ce choix. Sa mère se demande : « Pourquoi n'ai-je pas pu me taire ? Si elle n'avait rien su, elle aurait peut-être pu être heureuse... en un sens⁷. » (V, 558). Stanton-Ife signale que cette « considération de Fru Inger sur le bonheur d'Eline est la première présentation par Ibsen du dilemme central de *Vildanden*⁸ », mais cette problématique est ici seulement présentée et non explorée. Fru Inger a-t-elle eu raison de dire la vérité à sa fille quitte à la plonger dans une grande détresse ? Aurait-il été préférable de ne rien dire à Eline parce que de toute façon il aurait été trop tard pour qu'elle rompe ses fiançailles ? C'est au public de se faire son propre avis.

La révélation de la vérité est tout aussi destructrice dans *Hærmændene på Helgeland*. L'intrigue de la pièce repose sur une tromperie orchestrée par Gunnar et Sigurd : ce dernier a tué l'ours qui gardait la chambre de Hjørdis en se faisant passer pour son ami qui lui avait dit : « si j'attaque l'ours, j'ai peur de quitter la vie maintenant, car je perdrais Hjørdis en même

¹ « Ham tilgiver jeg aldrig! Jeg kan ikke, selv om jeg vilde det; thi så dyrt har jeg svoret... », p. 326.

² « Vid da, Nils Lykke var den, der lagde din søster i graven. », p. 331.

³ « Forbrudt mit hjertes fred. », p. 332.

⁴ « Det var den sidste af mine døtre. », p. 332.

⁵ Thomas VAN LAAN, « *Lady Inger as Tragedy* », p. 35 : « [Eline] is overwhelmed by this news and retires, apparently to meet the same end as her sister. ».

⁶ « en fager drøm », p. 325.

⁷ « Hvorfor kunde jeg ikke tiet? Havde hun intet vidst, så var hun kanske bleven lykkelig – på en måde. », p. 332.

⁸ Anne-Marie STANTON-IFE, *Ibsen and Tragedy: A Study in Lykke*, p. 46 : « Inger's consideration of Eline's happiness is Ibsen's earliest presentation of the central dilemma of *Vildanden* ».

temps¹ » (I, 451). C'est grâce, ou plutôt à cause de ce tour de passe-passe que Hjördis et Gunnar se sont mariés. Le secret a été gardé pendant cinq ans au cours desquels Hjördis n'était pas épanouie sans en connaître la raison. Elle avait l'impression, et à juste titre, que l'homme qui partage son quotidien n'est plus le même que celui qui l'avait rejoint dans sa chambre. Elle n'a connu le plaisir sexuel qu'une seule fois dans sa vie : la nuit où l'ours a été tué. Elle raconte que : « Gunnar [la] serra si fort que sa cote de mailles éclata, et alors, alors... ! [...] Ce fût la seule fois ; jamais, jamais depuis² ! » (II, 457). Et bien qu'elle ait tout le confort matériel nécessaire pour être heureuse aux yeux de Dagny, elle n'est pas comblée. Elle lui dit : « Mets un aigle en cage, et il mordra les barreaux, qu'ils soient d'or ou de fer³ » (II, 454).

Sans le savoir, Hjördis répète en boucle le mensonge initial qui l'a enfermée dans ce mariage malheureux. Elle rabâche à sa sœur le fait que son mari est supérieur au sien à cause de l'exploit accompli : « Sigurd est renommé... bien que Gunnar lui soit supérieur⁴ » (II, 456). La patience de Dagny atteint ses limites, et alors que Sigurd lui avait avoué la supercherie quelque temps auparavant, elle révèle l'abominable vérité à Hjördis : cette nuit-là Sigurd s'est fait passer pour Gunnar, par amitié pour son frère d'armes. Son mari n'est donc qu'un lâche.

Est-ce que Dagny a eu raison d'annoncer à sa sœur qu'elle n'a pas été mariée à la personne à qui elle était destinée ? Dagny a aussi été trompée, elle est une victime collatérale. Mais est-ce que sa douleur l'autorise à infliger cette même souffrance aux autres ? Lorsque Hjördis apprend la mascarade, elle s'arme non de ses flèches bien aiguisées, mais de la dure réalité pour faire du mal à Dagny, celle qui lui a révélé la vérité. Elle lui fait réaliser que son tempérament craintif fait honte à Sigurd qui désirait une femme forte et combative. À son tour Hjördis soulève le voile des illusions, et Dagny s'écrie « malheur à moi ; tu m'as trop instruite sur moi-même⁵ ! » (III, 495). Hjördis a rendu le coup de poignard que Dagny lui avait infligé.

Comme dans *Fru Inger til Østråt*, si les vérités avaient été dites dès le début, bien des malheurs et des morts auraient été évités. Sigurd et Hjördis finissent par s'avouer leurs sentiments, mais c'est trop tard. Elle a parfaitement conscience d'avoir payé très cher le prix de l'amitié entre Sigurd et Gunnar. Elle exprime ses regrets : « J'aurais dû suivre des expéditions joyeuses ; cela aurait été mieux pour moi, et... peut-être pour nous tous. C'aurait été une vie

¹ « om jeg gik mod Bjørnen, og jeg ræddes for at lade Livet nu », p. 389.

² « da Gunnar sad hos mig i Buret, han krystede mig i Favn saa Brynjen brast, og da, da –! [...] Det var den eneste Gang, aldrig, aldrig siden! », p. 396.

³ « sæt en Ørn i Bur og den vil bide i Stængerne enten de saa ere af Jern eller Guld. », p. 393.

⁴ « en berømmelig Mand er Sigurd, – skjønt Gunnar staar over ham. », p. 395.

⁵ « Vee mig, du har gjort mig for klog paa mig selv! », p. 436.

remplie et brillante¹ ! » (II, 458). Son code de l'honneur lui dicte de tuer celui qui a causé son déshonneur et qui lui a volé la vie qu'elle aurait dû mener.

b) Le doute destructeur

Toutefois, à la lecture de *Kongs-Emnerne*, le lecteur peut avoir l'impression qu'il y a pire que d'apprendre la vérité : être dévoré par le doute comme Skule.

Depuis que l'évêque Nikolas lui a indiqué que Håkon n'est peut-être pas de sang royal, l'incertitude le consume : il ne supporte pas de ne pas savoir. Au fond, son problème n'est pas tant de ne pas être sûr que son rival soit l'héritier légitime, mais plutôt de ne pas être capable de vivre sereinement avec cette ignorance. Ce besoin de connaître la vérité l'obsède comme le montre la scène où, alors que l'évêque Nikolas agonise, Skule le harcèle avec des dizaines de répliques telles que « Monseigneur... la lettre ! Vous n'en avez plus pour longtemps² ! » (III, 52). Il est question de la lettre dans laquelle le prêtre Trond a indiqué s'il avait procédé à l'échange de l'enfant Håkon ou non. Lorsque Skule brûle le seul document contenant la vérité sur l'identité de son ennemi, il s'écrie : « L'évêque mort, et la lettre brûlée ! Une vie pleine de doute et de peur ! Oh ! si je pouvais prier !... Non... il faut que j'agisse³... » (III, 55).

Cette réplique montre également à quel point Skule est indécis. Reinert explique que son doute n'est pas celui de Platon, il « n'est pas le doute sain d'un sceptique éclairé, ou d'un cynique charitable, mais d'un homme pris au piège d'une énigme épistémologique⁴ », et Skule affirme lui-même : « Oui je suis malade dans l'âme et il n'y a pas d'autre remède pour moi⁵ » (III, 59). Ainsi, alors que le doute lui est insupportable, il hante pourtant constamment ses pensées, et c'est qui causera sa perte comme le prédit cet échange avec le scalde :

SKULE : Et qui appelles-tu un douteur malsain ?
JATGEIR : Celui qui doute de son propre doute.
SKULE : Il me semble que c'est la mort
JATGEIR : C'est pire. C'est le crépuscule⁶. (IV, 75)

Skule est l'homme ravagé par le doute, l'homme qui n'est jamais sûr d'avoir raison et qui ne peut jamais accéder au vrai. Nikolas a très bien cerné sa personnalité quand il déclare :

¹ « i lystig Ledingsfærd skulde jeg gaaet; det havde været bedre for mig, og – kanhænde for os Alle. Det havde været et Liv, fuldt og rigt! », p. 397.

² « Herre – Brevet! I har ikke langt igjen! », p. 324.

³ « Bispen død og Brevet brændt! Et Liv fuldt af Tvivl og Kamp og Rædsel! O, kunde jeg bede! – Nej, – handle maa jeg », p. 329.

⁴ Otto REINERT, «“God's Stepchild”: Doubt and Doctrine in *Kongsemnerne* », p. 47 : « His doubt is not the healthful doubt of an enlightened skeptic, or of a charitable cynic, but of a man trapped in an epistemological conundrum. ».

⁵ « Ja, jeg er sjælesyg, og der er ingen Helsebod for mig paa anden Vej. », p. 336.

⁶ « KONG SKULE: Og hvem kalder Du en ufrisk Tvivler? JATGEJR: Den, som tvivler paa sin egen Tvivl. KONG SKULE: Det tykkes mig at være Døden. JATGEJR: Det er værre; det er Tusmørket. », p. 365.

« Vous aimeriez savoir que toutes les voies sont ouvertes en cas de détresse... vous n'osez pas couper tous les ponts, pour n'en conserver qu'un, le défendre seul, y vaincre ou mourir¹ » (II, 25). Cette déclaration peut être comprise littéralement car, en effet l'incapacité de Skule à prendre des décisions a provoqué des défaites militaires, mais elle reflète surtout la paralysie de l'âme du jarl, totalement sclérosée à force de douter de tout et surtout d'elle-même.

Ce n'est qu'à la fin de la pièce que Skule arrive à se détacher des chaînes de son angoisse, et c'est lorsqu'il s'apprête à se sacrifier pour laisser Håkon réaliser son idée royale qu'il exprime pour la première fois l'idée qu'il est sûr de lui. Avant de se rendre et de se faire tuer, il déclare : « Je ne sais pas s'il est roi par naissance légitime, mais je suis certain qu'il est celui que Dieu a élu². » (V, 113). Skule s'est enfin résolu à accepter qu'on ne peut pas tout savoir, mais comme dans *Fru Inger til Østråt* et *Hærmændene på Helgeland*, une vérité est comprise trop tard.

Skule comme tant d'autres personnages ibséniens est l'incarnation des angoisses qui hantent le dramaturge. Puiser son inspiration en lui-même et dans la vie de ses proches contribue, d'une part, à nourrir son autobiographie, voire son auto-mythographie car en affirmant que ses pièces représentent une certaine part de sa personnalité et de son entourage, il indique à son public la façon dont il désire être perçu, alors que la réalité était certainement différente. D'autre part, en modelant ses personnages sur des personnes réelles il ranime des figures historiques, mortes depuis des siècles, en rendant leurs réactions et leurs tourments tout à fait compréhensibles par le public du XIX^e siècle.

Cette identification permet à l'auteur d'inciter son audience à réfléchir avec lui aux questions existentielles qu'il se pose. Chaque pièce est une invitation à nous interroger, comme si Ibsen, à la fin de chaque représentation, se tournait vers ses spectateurs pour leur demander : et vous ? Que pensez-vous au fond de vous-mêmes ? Pensez-vous qu'il soit légitime de sacrifier son bonheur personnel et celui de ses proches pour réaliser une mission collective ? Préférez-vous vivre heureux et inconscients ou malheureux car trop éclairés par la vérité ? Ne pas savoir est-il pire que d'apprendre une vérité douloureuse ? Voilà autant de questions qu'Ibsen soulève sans donner de réponse.

¹ « I vil vide hver Vej aaben i Nødsfald, – I vover ikke at bryde alle Broer af og kun beholde en igjen, væрге den alene, og sejre eller falde der. », p. 266.

² « jeg end ikke i min sidste Stund ved om han er den Kongefødte, men at jeg uryggeligt ved: han er den, som Gud har kaaret. », p. 448.

CONCLUSION

L'analyse comparative de *Fru Inger til Østråt*, *Hærmændene på Helgeland* et *Kongs-Emnerne* avait pour objectif de mettre en lumière la façon dont Ibsen s'est fait médiévaliste, c'est-à-dire la manière dont il a été « récepteur, interprète ou créateur du Moyen Âge¹ » « dans son versant créatif et érudit² » au sein de ses trois drames de jeunesse.

Il paraissait important de comprendre, dans un premier temps, pourquoi un jeune dramaturge avait décidé d'écrire, au milieu du XIX^e siècle, des pièces aux sujets médiévaux. En étudiant avec attention le contexte ainsi que l'horizon d'attente de son public, il est apparu évident qu'Ibsen s'inscrivait dans la démarche de renaissance médiévale très en vogue à son époque. Les hommes de lettres investis dans le nationalisme ressentaient la nécessité de saisir ce qui constituait la norvégianité, et dans cette perspective, l'histoire médiévale représentait un trésor pour quiconque était en quête d'épisodes relatant la grandeur du royaume norvégien.

Ainsi, avec *Fru Inger til Østråt*, *Hærmændene på Helgeland* et *Kongs-Emnerne* Ibsen voulait mettre en valeur le patrimoine littéraire national, encourager les Norvégiens à s'intéresser à leur passé et participer à l'affirmation de l'identité norvégienne. Lorsqu'il met en scène des vikings courageux et loyaux et qu'il fait remonter les origines de la nation au Moyen Âge il veut susciter chez le public un sentiment d'appartenance à un même groupe pour qu'il soit en mesure de revendiquer son passé avec fierté.

Cependant, Ibsen se laisse prendre au jeu de l'histoire qui était en train de se développer comme discipline académique à part entière. Lorsqu'il décrit les Norvégiens comme les martyrs des bourreaux Danois à la fin du Moyen Âge, il fournit un récit national qui plaît à son audience plutôt qu'une restitution des faits tels qu'ils s'étaient déroulés. Le recours à l'histoire médiévale est donc un outil pédagogique mais aussi politique utilisé pour renforcer la solidarité nationale.

Le but de l'étude était également de découvrir si l'auteur « projetait dans son présent un Moyen Âge idéalisé³ ». Certains aspects indiquent qu'Ibsen pense cette période tel un âge d'or de faste et un monde festif où l'on fait tourner la corne lors de grands banquets. Mais c'est aussi un Moyen Âge sombre et ultra-violent qui est, par moments, placé sous les yeux des spectateurs comme si Ibsen succombait à la tentation de diaboliser cette époque. Cependant, il ne faut pas oublier l'enjeu dramatique : montrer des scènes aussi contrastées était un excellent moyen de susciter chez le public de vives réactions — tantôt de plaisir, tantôt d'horreur — et de ce fait, de lui faire vivre une expérience mémorable.

Ibsen ne s'est pas contenté de s'inspirer des clichés répandus sur le Moyen Âge, il s'est

¹ Louise D'ARCENS, *Companion to Medievalism*, p. 1.

² Vincent FERRÉ, *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*, p. 8.

³ Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, p. 33.

beaucoup documenté. À son époque, la recherche en histoire médiévale s'était intensifiée tandis que la publication de sources et les traductions de sagas s'étaient démultipliées. Grâce aux travaux d'historiens tels que Keyser et P. A. Munch, ainsi qu'aux traductions de Aall et Petersen, il avait à sa disposition tout le matériel nécessaire pour créer des drames qui auraient vraisemblablement pu se dérouler au Moyen Âge. Usurpateur de médiévit , il était désireux de représenter la couleur médiévale, une illusion entretenue par le style de la saga et par l'emprunt d'une multitude d'épisodes repris presque mot pour mot de ses sources médiévales et historiographiques.

Néanmoins, Ibsen ne prônait pas l'exactitude historique et il a laissé sa créativité s'exprimer à des degrés différents selon les pièces. Il s'est permis de varier la temporalité et de changer les rapports familiaux des personnages, mais aussi d'inventer des péripéties qui n'existent pas dans les sources pour rendre la matière médiévale plus attrayante et divertissante. Dans cette optique, le recours aux procédés techniques des dramaturges à la mode à son époque, tels que Scribe ou Shakespeare, lui permettait de moderniser le Moyen  ge.

D'ailleurs, comme leur modèle shakespearien, les drames historiques d'Ibsen sont aussi à lire comme des drames psychologiques et des drames d'idées dans lesquels les tourments que vivent les personnages sont aussi bien autobiographiques qu'universels.   travers les personnages, le dramaturge a représenté des proches qu'il connaissait bien, mais il s'est également reconnu dans les figures d'un autre temps, ou plutôt ce sont elles qui se sont modelées à lui. Le public est tout à fait en mesure, au XIX  siècle comme aujourd'hui, de s'identifier à elles et de comprendre leurs problèmes et leurs inquiétudes, car dans ces pièces il est autant question de succession au trône, de vikings et de guerres que de questionnements généraux et philosophiques sur la vocation, le bonheur ou le mensonge.

En somme, Ibsen propose une vision contrastée du Moyen  ge. La représentation de cette époque est tout aussi bien rosée par la vision des romantiques que noircie par les stéréotypes, et la fidélité aux sources historiques entre en contradiction avec la volonté de l'auteur de faire preuve de créativité. Ses pièces, bien qu'inscrites dans un cadre spatio-temporel médiéval déterminé, sont des miroirs de la situation de la Norvège du XIX  siècle, et si Ibsen a vu ses propres tourments dans les figures historiques, les questionnements existentiels qu'il met en scène derrière les conflits historiques sont également à saisir dans leur portée universelle.

Après avoir étudié la façon dont Ibsen a joué avec l'intertextualité médiévale dans des pièces dites historiques il serait tout à fait intéressant de comprendre la manière dont le Moyen âge pouvait se déployer dans la totalité de sa production dramatique, c'est-à-dire pas seulement dans ses tragédies nationales mais également dans ses drames qui se déroulent au XIX  siècle

et dont les personnages principaux sont des bourgeois. C'est là que pourrait reposer la véritable innovation d'un travail portant sur Ibsen et le Moyen Âge.

On a coutume de dire qu'il avait abandonné les références médiévales après *Kongs-Emnerne* (1863). Hemmer affirmait à ce propos qu'il était « étonnant qu'après avoir achevé cette œuvre majeure de drame historique national, [Ibsen] abandonna à tout jamais ce genre littéraire¹ ». En effet, même si en 1873 Ibsen avait écrit un autre drame historique, *Kejser og Galilæer* [*Empereur et Galiléen*], il n'était pas médiévaliste mais antiquisant.

Les chercheurs ont donc pensé que le dramaturge avait abandonné les sujets issus du passé médiéval scandinave. Toutefois, des lettres inédites d'Ibsen découvertes en 2011 indiquent qu'Ibsen n'avait pas cessé de penser au Moyen Âge et au drame national même après avoir quitté la Norvège en 1864². Dans l'une d'entre-elles, datée du 26 février 1875, le dramaturge informe Daniel Cornelius Danielssen qu'il était en train de travailler sur une nouvelle pièce historique. Sans donner beaucoup de détails, il mentionne rapidement ceci :

Le travail préparatoire d'un grand drame historique m'occupe actuellement et m'accaparera pour au moins une année. Quand un tel livre est publié, très peu ont la moindre idée du travail qui y a été consacré³.

En outre, quelques jours plus tôt il écrivait à son ami historien Ludvig Ludvigsen Daae :

J'ai une requête à vous demander qui pourrait vous importuner. Je voudrais avoir une bonne traduction norvégienne du « Miroir des Rois », ainsi que des sagas royales, et également un texte qui est probablement attribué au roi Sverre et qui serait en rapport avec le *Miroir des Rois*, mais dont je n'ai pas plus de connaissance. Est-ce que ces livres, de préférence sous couverture rigide, pourraient m'être envoyés par un libraire⁴ ?

Pour une raison inconnue ce projet n'a pas été mené à terme, et la critique n'a pas de source à sa disposition pour déterminer à quel point Ibsen avait travaillé sur cette nouvelle création⁵. Toutefois, ces deux lettres prouvent que l'auteur, qui était par ailleurs déjà engagé dans la production d'œuvres réalistes aux sujets contemporains, avait l'intention d'écrire un nouveau drame historique, toujours basé sur des sources médiévales.

¹ Bjørn HEMMER, « Ibsen and historical drama », p. 21: « What is astonishing is that after completing this major work of national historical drama he should then abandon this literary genre for ever ».

² Narve FULSÅS et Tore REM, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, p. 70.

³ Lettre d'Ibsen à Daniel Cornelius Danielssen Danielssen, le 26 février 1875 : « Forstudierne til et stort historisk drama beskæftiger mig for tiden og vil i mindst et år lægge beslag på mig. Når en sådan bog kommer ud, er der yderst få, som aner hvilket arbejde der er nedlagt i den ».

⁴ Lettre d'Ibsen à Ludvig Ludvigsen Daae, le 4 février 1875 : « Dernæst har jeg en anmodning til Dig, som måske vil volde Dig nogen ulejlighed. Jeg vilde nemlig gerne have en god norsk oversættelse af «Kongespejlet», ligeså af Konge-sagaerne, samt endelig af et skrift, der nok tillægges kong Sverre og som skal stå i en viss forbindelse med Konge-spejlet, men hvorom jeg ikke ved nøjere besked. Kunde disse bøger, gerne indbundne, blive mig sendt fra en eller anden boghandler? ».

⁵ Narve FULSÅS et Tore REM, *op. cit.*, p. 71.

Pourtant, malgré cette révélation importante, aucune recherche plus avancée n'a été menée pour identifier la place que pouvait avoir l'intertextualité médiévale dans les pièces plus tardives d'Ibsen. C'est d'autant plus surprenant, que d'autres éléments, déjà connus, indiquent que le dramaturge n'avait pas complètement tourné le dos à sa production médiévale de jeunesse. Pour ne citer que quelques exemples, en 1874 il avait retravaillé *Fru Inger til Østråt* (1855) en y apportant quelques modifications, et en 1883 il avait réécrit une nouvelle préface à *Gildet på Solhoug* (1856) dans laquelle il avait à cœur de préciser les sources médiévales qu'il connaissait. De plus, en 1877, il avait commencé à écrire un livret d'opéra basé sur *Olaf Liljekrans* (1857), et il avait fait de même avec *Hærmændene på Helgeland* (1858) en 1893.

S'il existe peu de travaux concernant les drames médiévaux d'Ibsen, il y en a encore moins qui s'interrogent sur les références médiévales dans les pièces tardives tels que la danse macabre dans *John Gabriel Borkman* (1896) ou encore le fantôme de Solness et Eline dans *Bygmester Solness* (1892) qui s'imaginent être un couple de viking et de femme ravie.

Quelques chercheurs ont pointé du doigt les réminiscences des œuvres médiévales d'Ibsen dans ses autres pièces. Ils pressentaient que des motifs, des thèmes ou des personnages médiévaux avaient été repris, réutilisés ou encore remaniés. Malheureusement souvent placées dans les propos conclusifs, ces réflexions n'étaient pas approfondies, et à ce jour aucun travail ne s'est encore concentré sur l'ombre médiévale qui plane sur toute l'œuvre dramatique d'Ibsen. Celui-ci avait d'ailleurs écrit que

ce n'est qu'en comprenant et en recevant l'ensemble de ma production comme un tout cohérent et continu que l'on recevra l'impression voulue et appropriée de ses différentes parties. Mon aimable recommandation aux lecteurs est donc [de lire mes œuvres] dans le même ordre que celui dans lequel je les ai composées¹.

Une thèse de doctorat se concentrant sur la manière dont le Moyen Âge peut être considéré comme un fil rouge unissant l'ensemble du travail d'Ibsen pourrait voir le jour. Il serait pertinent, d'une part, de se concentrer sur l'intratextualité médiévale en comparant les drames d'Ibsen entre eux pour y saisir l'évolution des éléments médiévaux tels que le discours sur les vikings ou l'esthétique gothique. D'autre part, il serait également souhaitable de mettre en perspective les références intertextuelles au Moyen Âge avec les œuvres de ses pairs, et notamment celles écrites une fois que l'engouement pour le romantisme national s'était dissipé.

¹ Ibsen *in* [Forord til Samlede Værker], 1898 : « Kun ved at opfatte og tilegne sig min samtlige produktion som en sammenhængende, kontinuérleg hélhed vil man modtage det tilsigtede, træffende indtryk af de enkelte dele. Min venlige henstillen til læserne er derfor [...] gennemlæse og gennemleve dem – i den samme rækkefølge som den, hvori jeg har digtet dem. ».

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

1. Pièces

a) Pièces d'Ibsen en langue originale

Kongs-Emnerne, in *Henrik Ibsens Skrifter*, vol. 4, Oslo, Universitetet i Oslo - Ascheloug & Co, 2008 [1864], pp. 219-460.

Hærmændene på Helgeland, in *Henrik Ibsens Skrifter*, vol. 3, Oslo, Universitetet i Oslo - Ascheloug & Co, 2006 [1858], pp. 351-475.

Fru Inger til Østråt, in *Henrik Ibsens Skrifter*, vol. 3, Oslo, Universitetet i Oslo - Ascheloug & Co, 2006 [1855], pp. 181-348.

b) Traductions françaises

Les Prétendants à la couronne, traduit du norvégien par Régis Boyer, in *Théâtre de Henrik Ibsen*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, pp. 1-115.

Les Guerriers à Helgeland, traduit du norvégien par Pierre Georget La Chesnais, in *Œuvres complètes, tome IV : Œuvres de Bergen*, Paris, Librairie Plon, 1932, pp. 416-531.

Madame Inger d'Östraat, traduit du norvégien par Pierre Georget La Chesnais, in *Œuvres complètes, tome III : Œuvres de Bergen*, Paris, Librairie Plon, 1932, pp. 407-574.

2. Textes divers d'Ibsen

[Forord til Samlede Værker], 1898, [en ligne, consulté le 25 avril 2021 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P189803Forord.xhtml].

Vildanden, in *Henrik Ibsens Skrifter*, vol. 8, Oslo, Universitetet i Oslo - Ascheloug & Co, 2009 [1884], pp. 9-234.

Préface à la seconde édition de *Gildet på Solhoug*, 1883, [en ligne, consulté le 4 octobre 2020 : https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_G2%7CG2ht.xhtml].

Peer Gynt, in *Henrik Ibsens Skrifter*, vol. 5, Oslo, Universitetet i Oslo - Ascheloug & Co, 2007 [1867], pp. 477-746.

« En Broder i Nød », 1863, [en ligne, consulté le 15 mars 2021 : https://www.ibsen.uio.no/DIKT_Diktht%7CDiEnBroderNoed.xhtml].

Critique de *Sigurd Semble* de Bjørnstjerne Bjørnson, in *Illustreret Nyhedsblad*, 21 décembre 1862, [en ligne, consulté le 25 mars 2021 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18621221Sig.xhtml].

Critique de Lord William Russel d'Andreas Munch, in *Illustreret Nyhedsblad*, semaine du 20 au 27 décembre 1857, [en ligne, consulté le 10 décembre 2020 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18571220Lord.xhtml].

« Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien », 1857, [en ligne, consulté le 15 décembre 2020 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18570510Kjaempe.pdf].

Critique d'*En Blasert Herre* de Félix-Auguste Duvert, in *Illustreret Nyhedsblad*, 11 mai 1851, [en ligne, consulté le 14 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18510511Herre.xhtml].

Critique de *Haarpiidsk og Kaarde* de Karl Gutzkow, in *Illustreret Nyhedsblad*, 13 avril 1851, [en ligne, consulté le 14 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18510413Haar.xhtml].

Om Vigtigheden af Selvkundskab, 3 février 1848, [en ligne, consulté le 20 janvier 2021 : <http://www.retrogalleriet.com/195874961>].

3. Lettres d'Ibsen

- à Daniel Cornelius Danielssen, le 26 février 1875, [en ligne, consulté le 12 avril 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht%7CB18750226DCD.xhtml].

- à Ludvig Ludvigsen Daae, le 4 février 1875, [en ligne, consulté le 12 avril 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1871-1879ht%7CB18750204LDA.xhtml]

- à Peter Hansen, le 28 octobre 1870, [en ligne, consulté le 25 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18701028PHA.xhtml].

- à Bjørnstjerne Bjørnson, le 28 décembre 1867, [en ligne, consulté le 14 avril 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18671228BB.xhtml].

- à Bjørnstjerne Bjørnson, le 16 septembre 1864, [en ligne, consulté le 15 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18640916BB.xhtml].

- à Randolph Nilsen, le 24 juin 1863, [en ligne, consulté le 14 avril 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18630624RN.xhtml].

- à l'*Akademiske Kollegium*, le 6 mars 1863, [en ligne, consulté le 6 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18630306AkKoll1.xhtml].

- à l'*Akademiske Kollegium*, le 14 mars 1862, [en ligne, consulté le 6 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18620314AkKoll.xhtml].

- au roi Karl IV, le 6 août 1860, [en ligne, consulté le 8 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18600806KongK4.xhtml].

- au *Storting*, le 25 octobre 1859, [en ligne, consulté le 9 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18591025Stort2.xhtml].

- à Carsten Hauch, le 8 février 1858, [en ligne, consulté le 12 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18580208CHau.xhtml].

- à Paul Botten-Hansen, le 17 avril 1857, [en ligne, consulté le 3 janvier 2021 : https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18570417PBH.xhtml].

4. Autres sources primaires citées ponctuellement

GAUTIER Théophile, « préface à *Mademoiselle de Maupin* », in *Romans, Contes et Nouvelles*, tome 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002 [1835].

HETTNER Hermann, *Das Moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen*, Braunschweig, Friedrich Vieweg, 1852.

MUNCH Peter Andreas, *Det norske Folks Historie*, vol 3, Christiania [Oslo], Christian Tønsbergs Forlag, 1857.

SHAKESPEARE William, *Macbeth*, 1606. Traduction française de JOUVE Pierre Jean, *Macbeth*, Paris, Flammarion, 2010. Texte original disponible en ligne : <https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/macbeth/>.

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, 1603. Traduction française de BONNEFOY Yves, *Hamlet*, Paris, Folio, 1978.

Texte original disponible en ligne : <https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/hamlet/>

WERGELAND Henrik, « Av Læsebog For Den Norske Ungdom », in *Samlede Skrifter*, vol. 4, Kristiania-Oslo, Steenske forlag, 1918-1940 [1844], pp. 364-388.

II. LITTÉRATURE SECONDAIRE

1. Ouvrages complets

ALNÆS Nina, *Varulv om natten: folketro og folkediktning hos Ibsen*, Oslo, Gyldendal, 2003.

AMALVI Christian, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, Pion, 1996.

D'ARCENS Louise (éd.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge University Press, 2013.

ARCHER William, *The Works of Henrik Ibsen, vol. 1 : Lady Inger of Östråt ; The Feast at Solhoug ; Love's Comedy*, New York, Charles Scribner's sons, 1911.

BARA Olivier et YON Jean-Claude (dir.), *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

BENEDICT Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso 1991. Traduction française de DAUZAT Pierre-Emmanuel, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2006.

BENTLEY Eric (éd.), *The Theory of the Modern Stage. An Introduction to Modern Theatre and Drama*, London, Penguin, 1992.

BEYER Edward, *Ibsen: The Man and His Work*, London, Cappelens Forlag/Souvenir Press, 1978.

BIDDICK Kathleen, *The Shock of Medievalism*, Durham, Duke University Press, 1998.

BOWERS James, *Henrik Ibsen and Nordic Myth. Folklore archetypes in his early plays*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.

BRINK Stefan et NEIL Price (éd.), *The Viking World*, New York, Routledge, 2008.

BRUUN Mette et GLASER Stephanie (dir.), *Negotiating heritage: Memories of the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008.

BØ Gudleiv, *The Young Henrik Ibsen: From Nation Builder to Christian Existentialist*, Oslo, Solum Bokvennen, 2019.

BØ Gudleiv, *Nasjonale subjekter: ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap*, Oslo, Novus, 2000.

CANTON, Ursula, *Biographical Theatre: Re-Presenting Real People?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, [traduit de l'italien par Michèle Grévin en 2011].

CASANOVA Pascale, *La République des Lettres*, Paris, Seuil, 2004.

CORBELLARI Alain, *Le Moyen Âge à travers les âges*, Neuchâtel, Livreo-Alphil, 2019.

CLUNIES ROSS Margaret (dir.), *The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, volume I: from the Middle Ages to c. 1830*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018.

CLUNIES ROSS Margaret (dir.), *The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, volume II: from c. 1830 to the Present*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018.

CLUNIES ROSS Margaret, *The Cambridge Introduction to the Old Norse-Icelandic Saga*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

DANIELSEN Rolf, *Norway: A History from the Vikings to Our Own Times*, Oslo, Scandinavian University Press, 1995.

DE DECKER Jacques, *Ibsen*, Paris, Folio, 2006.

DURAND-LE-GUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

DURBACH Errol, *Ibsen the Romantic, Analogues of Paradise in the Later Plays*, London, Macmillan Press, 1982.

ETTING Vivian, *The story of the drinking horn. Drinking culture in Scandinavia during the Middle Ages*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2013.

EYDOUX Éric, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presse universitaire de Caen, 2007.

FERRÉ Vincent (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DE FIGUEIREDO Ivo, *Ibsen. The Man & The Mask*, New Haven, Yale University Press, 2019.

FISCHER-LICHTE Erika (éd.). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London, Routledge, 2014.

FULSÅS Narve et REM Tore, *Ibsen, Scandinavia and the Making of a World Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

GALLY Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

GEARY Patrick, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*, Paris, Aubier, 2004.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GOSSE Edmund, *Henrik Ibsen*, New York, Charles Scribner's sons, 1907.

HAMILTON Paul (dir.), *The Oxford Handbook of European Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

HOBSBAWM Eric et RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Traduction française utilisée : « Inventer des traditions », in *Enquête 2*, 1995, pp. 171-189 [en ligne, consulté le 12 novembre 2020 : <https://journals.openedition.org/enquete/319>].

HUBBARD William (éd.), *Making a Historical Culture. Historiography in Norway*, Oslo, Aschehoug, 1995.

JAKOBSSON Ármann et JAKOBSSON Sverrir (éd.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, London, Routledge, 2017.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [1978].

JOHNSTON Brian, *Text and Supertext in Ibsen's Drama*, University Park, Penn State Press, 1990.

JOHNSTON Brian, *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980.

JOYE Sylvie, *La femme ravie : le mariage par rapt dans les sociétés occidentales du haut Moyen Âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 2012.

KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké, Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LECOUTEUX Claude, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Editions Imago, 1986.

MATTHEWS David, *Medievalism: a critical history*, Cambridge, D.S. Brewer, 2015.

MCFARLANE James, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays and Prefaces 1953–87*, Norwich, Norvik Press, 1989.

MCTURK Rory (dir.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

MEYER Michael, *Ibsen. A Biography*, New York, Doubleday, 1971.

- MIGUET-OLLAGNIER Marie et LIMAT-LETELLIER Nathalie (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998.
- MITCHELL Stephen, *Witchcraft and magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.
- MOI Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism : Art, Theater, Philosophy*, Oxford, 2006.
- NÆSS Harald (éd.), *A History of Norwegian Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- PULSIANO Phillip (dir.), *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, New York, Garland Publishing, 1993.
- PERNOUD Régine, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1977.
- SCHMIESING Ann, *Norway's Christiania Theatre, 1827–1867. From Danish Showhouse to National Stage*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- SENELICK Laurence, *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- SPRINCHORN Evert, *Ibsen's Kingdom: The Man and His Works*, New Haven, Yale University Press, 2021.
- STAH Pierre-Brice et BØNDING Sophie, *Mythology and Nation Building in the Nineteenth Century: N.F.S. Grundtvig and His European Contemporaries*, Aarhus, Aarhus University Press, 2021.
- STANTON-IFE Anne-Marie, *Ibsen and Tragedy: A Study in Lykke*, thèse de doctorat dirigée par WELLS Marie, soutenue à l'University College London, 2003, [en ligne, consulté le 30 mars 2021 : <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1383051/1/404926.pdf>].
- SØRENSEN Øystein, *Jakten på det norske: perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, Oslo, Gyldendal, 1998.
- TEMPLETON Joan, *Ibsen's women*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- TJØNNELAND Eivind (dir.), *Henrik Ibsens Kongs-Emnerne: teater, historie og resepsjon*, Oslo, Solum Bokvennen, 2020.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'imaginaire nordique : représentations de l'âme scandinave, 1870–1920*, Paris, Éditions l'Improviste, 2005.
- ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

2. Chapitres d'ouvrages

AARSETH Asbjørn, « Ibsen's dramatic apprenticeship », in MCFARLANE James (éd.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge Press, 1994, pp. 1-11.

BOYER Régis, « Notice des *Prétendants à la couronne* », in *Théâtre de Henrik Ibsen*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, pp. 1760-1768.

BRINK Stefan, « Who were the Vikings? », in BRINK Stefan et NEIL Price (éd.), *The Viking World*, New York, Routledge, 2008, pp. 4-10.

CARLON Marvin, « Nationalism and the Romantic Drama in Europe » in GILLESPIE Gerald (éd.), *Romantic drama*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1994, pp. 139-152.

EWBANK Inga-Stina, « Spiritual Property: Intertextuality and Influence in Ibsen's Texts », HEMMER Bjørn et YSTAD Vigdis (éd.), in *Contemporary Approaches to Ibsen IX*, Oslo, Universitetsforlaget, 1997, pp. 35-50.

DI FILIPPO Laurent, « Des récits médiévaux scandinaves aux mythes nordiques : catégorisations et processus d'universalisation », in DELAPORTE Chloé, GRASER Léonor et PÉQUIGNOT Julien (dir.), *Penser les catégories de pensée : arts, culture et médiations*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 115-133.

FUKUYAMA Francis, « Nation Building and State Building », in HALL John, KORSGAARD Ove et PEDERSEN Ove (éd.), *Building the Nation. N.F.S. Grundtvig and Danish National Identity*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, pp. 29-50.

GRAVIER Maurice, « Le drame d'Ibsen et la ballade magique », in HAAKONSEN Daniel (éd.), *Contemporary Approaches to Ibsen II*, Oslo, Universitetsforlaget, 1971, pp. 140-155.

HÁLFDANARSON Guðmundur, « Interpreting the Nordic Past: Icelandic Medieval Manuscripts and the Construction of a Modern Nation », in EVANS Robert John Weston et MARCHAL Guy (éd.), *The Uses of the Middle Ages in Modern European States. History, Nationhood and the Search for Origins*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 52-71.

HELGASON Jón Karl, « Hallgerd: A Bow-string Breaks », in *Echoes of Valhalla. The Afterlife of the Eddas and Sagas*, London, Reaktion Books, 2017, pp. 77-86.

HEMMER Bjørn, « Ibsen and historical drama », in MCFARLANE James (ed), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge Press, 1994, pp. 12-27.

ÍSLEIFSSON Sumarliði, « Introduction : Imaginations of National Identity and the North », in *Iceland and Images of the North*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 3-22.

KITTANG Atle, « *The Pretenders* – Historical Vision or Psychological Tragedy », in *Contemporary approaches to Ibsen III*, Oslo, Universitetsforlaget, 1975, pp. 78-88.

KOHT Halvdan, « Shakespeare and Ibsen », in FJELDE Rolf (éd.), *Ibsen, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, pp. 41-50.

KYLLINGSTAD Jon Røyne, « The Germanic Race and Norwegian Nationalism », in *Measuring the Master Race, Physical Anthropology in Norway 1890-1945*, Cambridge, Open Book Publishers, 2014, pp. 17-34.

LA CHESNAIS Pierre Georget, « Notice des *Prétendants à la Couronne* », in *Œuvres complètes, tome VI : Œuvres de Kristiania*, Paris, Librairie Plon, 1934, pp. 299-325.

LA CHESNAIS Pierre Georget, « Notice de *Madame Inger d'Östraat* », in *Œuvres complètes, tome III : Œuvres de Bergen*, Paris, Librairie Plon, 1932, pp. 367-406.

LA CHESNAIS Pierre Georget, « Notice des *Guerriers à Helgeland* », in *Œuvres complètes, tome IV : Œuvres de Bergen*, Paris, Librairie Plon, 1932, pp. 377-409.

LARSEN Karen, « The Age of National Romanticism, 1844–1872 », in *A History of Norway*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 423-453.

LARSON Philip, « Ibsen's cultural resources for *The Vikings at Helgeland* », in *The Living Ibsen: Proceedings : the 11th International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Univeristy of Oslo, 2007, pp. 27-37.

LASSEN Annette, « A Nordic Defense: N.M. Petersen's Translations of 1839–1844 », in GRAGE Joachim et Thomas MOHNIKE, *Geographies of Knowledge and Imagination in 19th Century Philological Research on Northern Europe*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 124-138.

METTE Rudvin, « Folk Literature and the Nineteenth-Century Nationalist Movement — Norway: The Shaping of National Identity » in BROWN Berit (dir.), *Nordic Experiences: Exploration of Scandinavian Cultures*, Westport, Greenwood Press, 1997.

MOHNIKE Thomas, « Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation », in *Deshima*, vol. 14, pp. 9-36.

MUNDAL Else, « The Perception of the Saamis and their Religion in Old Norse Sources », in PENTIKÄINEN Juha (éd.), *Shamanism and Northern Ecology*, New York, Mouton De Gruyter, 1996, pp. 97-116.

MYHRE Jan Eivind, «“The Decline of Norway”: Grief and Fascination in Norwegian Historiography on the Middle Ages », in EVANS Robert et MARCHAL Guy (éd.), *The Uses of the Middle Ages in Modern European States. History, Nationhood and the Search for Origins*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 18-30.

NYGAARD Jon, « The warriors' daughters : Hjørdis, Hedda, Haida, and Lou », in *The Living Ibsen: Proceedings : the 11th International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Univeristy of Oslo, 2007, pp. 147-151.

OGILVIE Astrid, PÁLSSON Gíslí, « Mood, Magic, and Metaphor: Allusions to Weather and Climate in the Sagas of Icelanders » in STRAUSS Sarah, ORLOVE Benjamin (dir.), *Weather, Climate, Culture*, Oxford, Berg Publishers, 2003, pp. 251-274.

OLSSON Caroline, « Le Mythe du Viking entre réalité et fantasme », in BURLE-ERRECADE Élodie et NAUDET Valérie (dir.), *Fantasmagorie au Moyen Âge : Entre médiéval et moyen-âgeux*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2010, pp. 191-199.

SEIP TØNNESSEN Elise, « Norwegian Myths and Tales », in MAAGERØ Eva, SIMONSEN Birte (dir.), *Norway: Society and Culture*, Kristiansand, Portal Books, 2018, pp. 226-232.

SHEPHERD-BARR Kirsten, « The Development of Norway's National Theatres », in WILMER Stephen Elliott (éd.), *National Theatres in a Changing Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 85-98.

THOMAS David, « Literary and Theatrical Influences », in *Henrik Ibsen*, London, Macmillan Press, 1983, pp. 25-39.

TREILHOU-BALAUDE Catherine, « De quelques réminiscences du fantôme shakespearien dans le théâtre d'Ibsen », in LECERCE François et LAVOCAT Françoise (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, pp. 415-426.

DE VAGNER Carol Neumann, « Drinking horns in Ireland and Wales: documentary sources », in BOURKE Cormac (éd.), *From the Isles of the North. Early Medieval Art in Ireland and Britain*, Belfast, Her Majesty's Stationery Office, 1995.

VAN LAAN Thomas, « *Lady Inger* as Tragedy », in HEMMER Bjørn et YSTAD Vigdis (éd.), *Contemporary Approaches to Ibsen VIII*, 1994, pp. 25-46.

YSTAD Vigdis, « The Young Ibsen – Critic and Theatre-Writer », in HEMMER Bjørn et YSTAD Vigdis (éd.), *Contemporary Approaches to Ibsen VII*, 1991, pp. 141-160.

3. Articles

AALTO Sirpa et LEHTOLA Veli-Pekka, « The Sami Representations Reflecting the Multi-Ethnic Norse of the Saga Literature », in *Journal of Northern Studies*, vol. 11, n°2, 2017, pp. 7-30.

AARSETH Asbjørn, « Innledning til *Kongs-Emnerne* », in *Henrik Ibsens Skrifter*, s.d., [en ligne, consulté le 15 mars 2020, https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_KE%7Cintro_background.xhtml].

AARSETH Asbjørn, « Innledning til *Hærmændene paa Helgeland* », in *Henrik Ibsens Skrifter*, s.d., [en ligne, consulté le 12 mars 2020, https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_H1%7Cintro_background.xhtml].

AARSETH Asbjørn, « Innledning til *Fru Inger til Østeraad* », in *Henrik Ibsens Skrifter*, s.d., [en ligne, consulté le 10 mars 2020, https://www.ibsen.uio.no/DRINNL_F1%7Cintro_background.xhtml].

ANDERSON Marilyn, « Norse Trolls and Ghosts in Ibsen », in *The Journal of Popular Culture*, vol. 5, n°2, 1971, pp. 349-366.

ARESTAD Sverre, « Ibsen and Shakespeare: A Study in Influence », in *Scandinavian Studies*, vol. 19, n°3, 1946, pp. 89-104.

BACH Anne, « Compte-rendu de *Usages et mésusages du Moyen Âge du XIX^e au XXI^e siècle* », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2010, [en ligne, consulté le 16 janvier 2020 : <https://journals.openedition.org/crm/11938>].

BAGGE Sverre, « Oehlenschlaeger and Ibsen: National Revival in Drama and History in Denmark and Norway c. 1800–1860 », in GEARY Patrick et KLANICZAY Gábor (éd.), *Manufacturing Middle Ages: Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, 2013, Leiden, Brill, pp. 71-88.

BAGGE Sverre, « Nationalism in Norway in the Middle Ages », in *Scandinavian Journal of History*, vol. 20, n°1, 1995, pp. 1-18.

BARTHES Roland, « Théorie du texte », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne, consulté le 10 avril 2021 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>].

BRANDSLET Steinar, « Myten om 400-årsnatten », in *Stavanger Aftenblad*, 2008, [en ligne, consulté le 17 janvier 2021 : <https://www.aftenbladet.no/lokalt/i/v9RnL/myten-om-400-aarsnatten>].

BØ Gudleiv, *The History of a Norwegian National Identity*, Oslo, University of Oslo, n.d., [en ligne, consulté le 3 janvier 2020, https://www.tsu.ge/data/file_db/scandinavian-studies/Nation-building-the-Norwegian-way.pdf].

COSTE Florent et MUSSOU Amandine, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », in *Fabula-LhT*, n° 20, 2018, [en ligne, consulté le 15 janvier 2021 : <http://www.fabula.org/lht/20/introduction.html>].

CHAPUIS Florence, « L' « harmonie orchestrale » du drame *Les Prétendants à la couronne* de Henrik Ibsen », in *Études Germaniques*, n°74, 2019, pp. 233 à 249.

DEANGELO Jeremy, « The North and the Depiction of the "Finnar" in the Icelandic Sagas » in *Scandinavian Studies*, vol. 82, n°3, 2010, pp. 257-286.

ERIKSEN Anne, « Memory, History and National Identity », in *Ethnologica Europaea*, vol. 27, n°2, 1997, pp. 129-137.

EYDOUX Éric, « Le Théâtre d'Ibsen à la Pléiade », in *Études Germaniques*, vol. 248, n°4, 2007, pp. 959-964.

FULSÅS Narve, « Ibsen Misrepresented: Canonization, Oblivion, and the Need for History », in *Ibsen Studies*, vol.11, n°1, 2011, pp. 3-20.

GALLY Michèle et FERRÉ Vincent, « Médiévistes et modernistes face au médiéval », in *Perspectives médiévales*, vol. 35, 2014, [en ligne, consulté le 2 mars 2020 : <http://journals.openedition.org/peme/576>].

GJERVAN Ellen, « Ibsen Staging Ibsen: Henrik Ibsen's Culturally Embedded Staging Practice in Bergen », in *Ibsen Studies*, vol. 11, n°2, 2011, pp. 117-144.

GOUCHET Olivier, « Ibsen et le passé nordique », *Europe*, n° 840, 1999, pp. 52-67.

- GRÉVIN Benoît, « De l'usage du médiévalisme (et des études sur le médiévalisme...) en Histoire médiévale », *Méneſtreſel*, 2015, [en ligne, conſulté le 3 décembre 2020 : <http://www.menestrel.fr/?-medievalisme-et-des-etudes-sur-le-medievalisme->].
- HYLDIG Keld, « Ibsen, Bjørnson and the art of acting », in *Nordlit*, vol. 34, 2015, pp. 287-302.
- JOHNSTON Brian, « The Dangerous Seductions of the Past: Ibsen's Counter-Discourse to Modernity », in *Modern Drama*, vol. 37, 1994, pp. 651-664.
- KAPLAN Merrill, « Ja, til Island! The Icelandic Reception of *Hærmændene paa Helgeland* », in *Modern Drama*, vol. 49, n°3, 2006, pp. 235-255.
- KAPLAN Merrill, « Hedda and Hjørdis: Saga and Scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings at Helgeland* », in *Ibsen Studies*, vol. 4, n°1, 2004, pp. 18-29.
- LARGUÈCHE Aladin, « Un aperçu du processus d'émancipation nationale norvégienne dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1905) », in *Revue d'histoire nordique*, 2007, pp. 75-92.
- LUNDEN Kåre, « Was There a Norwegian National Identity in the Middle Ages? », in *Scandinavian Journal of History*, vol. 20, n°1, 1995, pp. 19-33
- MANGANG Paonam Sudeep, « What Shaped Ibsen into a Major Playwright? », in *The Criterion An International Journal in English*, vol. 4, n°2, 2013, pp. 1-7.
- MISHLER William, « Sacrificial Nationalism in Henrik Ibsen's *The Pretenders* », in *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, vol. 1, 1994, pp. 127-38.
- MODERNITÉS MÉDIÉVALES, « Bibliographie analytique : réception du Moyen Âge, XIX-XXI^e siècle », [s. d.], [en ligne, conſulté le 2 mai 2021 : <https://modmed.hypotheses.org/bibliographie>].
- NÆSS Trine, « Johan Peter Strömberg », in *Norsk biografisk leksikon*, 2009, [en ligne, conſulté le 5 février 2021, https://nbl.snl.no/Johan_Peter_Str%C3%B6mberg].
- NYGAARD Jon, « The Mystery of the "North of the North" in Ibsen's Works », in *Nordlit*, vol. 34, 2015, pp. 181-187.
- PÁLSSON Hermann, « The Sami People in Old Norse Literature », in *Nordlit*, vol. 3, n°1, 1999, pp. 29-53.
- REINERT Otto, « "God's Stepchild": Doubt and Doctrine in *Kongsemnerne* », in *Scandinavian Studies*, vol. 75, n°1, 2003, pp. 45-54.
- SEHMSDORF Henning, « The Romantic Heritage : Ibsen and the Uses of Folklore », in *Beiträge zur nordischen Philologie*, vol. 19, 1991, pp. 160-165
- SEIP Anne Lise, « Nation-building Within the Union: Politics, Class and Culture in the Norwegian Nation-State in the Nineteenth Century », in *Scandinavian Journal of History*, vol. 20, n°1, pp. 35-50.

SVARSTAD Elizabeth and NYGAARD Jon, « *A Caprice — The Summit of Ibsen's Theatrical Career* », in *Ibsen Studies*, vol. 16, n°2, 2016, pp. 168-185.

TORRISSEN Wenche, « Geographies of Superstition, Myths and Freedom: Ibsen and Northern Norway », in *Nordlit*, vol. 34, 2015, pp. 199-213.

THAKUR Dipsikha, « Seeing ghosts. Gothic contiguities in the plays of Henrik Ibsen », in *Orbis Litterarum*, vol. 73, n°5, 2018, pp 449-457.

UTZ Richard et DYGMON Aneta, « Medievalism and Literature: An Annotated Bibliography of Critical Studies », in *Perspicuitas*, 2002, pp. 1-107, [en ligne, consulté le 2 mai 2021 : https://www.uni-due.de/imperia/md/content/perspicuitas/bibliografie__utz.pdf].

VAN LAAN Thomas, « Ibsen and Shakespeare », in *Scandinavian Studies*, vol. 67, n°3, 1995, pp. 287-305.

YSTAD Vigdis, « Nasjonalromantikk », in *Henrik Ibsens Skrifter*, [s. d.], [en ligne, consulté le 4 février 2020 : https://www.ibsen.uio.no/SAKINNL_intro_romantic.xhtml].

YSTAD Vigdis, « Teaterrepertoar », in *Henrik Ibsens Skrifter*, [s. d.], [en ligne, consulté le 4 février 2020 : https://www.ibsen.uio.no/SAKINNL_intro_repertoire.xhtml].

YSTAD Vigdis, « Suzannah Ibsen », in *Norsk biografisk leksikon*, 2009, [en ligne, consulté le 20 avril 2021, https://nbl.snl.no/Suzannah_ibsen].

WILKINSON Lynn, « Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger* », in *Modern Drama*, vol. 42, n°2, 2001, pp. 155-172.

WORKMAN Leslie, « Introduction », in *Studies in Medievalism*, vol. VIII, 1996.

ØVERBØ Snorre Dag, « Henrik Ibsen på samlarferd i Sogn og Fjordane og på Sunnmøre 1862 », in *Kulturhistorisk leksikon*, [s. d.], [en ligne, consulté le 20 janvier 2021 : <https://resource.fylkesarkivet.no/article/c1e80542-9031-4c9b-a2e7-1aaf12e651bd#>].

III. AUTRES

1. Iconographie

ARBO Peter Nicolai, *Åsgårdsreien*, Oslo, Nasjonalmuseet, 1872.

ARBO Peter Nicolai, *Valkyrjen*, Oslo, Nasjonalmuseet, 1869.

Armoirie du Skule Bårdsson, in Rigsarkivet i København, 860, Håndskriftssamlingen I, Terkel Klevenfeldt (1710–1777), dokumenter vedr adelige familier, pakke 48, [en ligne, consulté le 17 mars 2020 : https://no.wikipedia.org/wiki/Norges_riksv%C3%A5pen#/media/Fil:Skule-jarls-segl.JPG].

BORGEN Gustav, *Henrik Ibsen and his office*, Oslo, Norsk folkemuseum, 1898. Montage de la page de garde réalisé par Didrick STENERSEN, [en ligne, consulté le 16 novembre 2020 : <https://www.visitoslo.com/fr/articles/ibsen-a-oslo/>].

STEFÁNSSON Haukur, [*Snorri Sturluson*], [s. 1.], 1933.

2. Radiophonie

DE DECKER Jacques, « L’homme le plus furieux d’Europe », diffusée par *France Culture* le 29 février 2016, [en ligne, consulté le 6 janvier 2021 : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/henrik-ibsen-14-1-homme-le-plus-furieux-d-europe>].

3. Colloque

« Les médiévistes face aux médiévalismes : Rejet, Accompagnement ou Appropriation ? », organisé par le Centre d’études supérieures de civilisation médiévale [CESCM], du 29 mars au 2 avril 2021, en ligne.

4. Outils proposés par le *Senter for Ibsen-studier* de l’Université d’Oslo

Den internasjonale Ibsen-bibliografien, [en ligne, consulté le 15 avril 2020 : <https://www.nb.no/bibliografi/ibsen/>].

IbsenStage, [en ligne, consulté le 10 mars 2021 : <https://ibsenstage.hf.uio.no/>].