

La mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX^e siècle. Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l'acteur-réseau

Sylvain Briens

DANS **REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE** 2015/2 n° 354 , PAGES 137 À 150
ÉDITIONS **KLINCKSIECK**

ISSN 0035-1466

ISBN 9782252039878

DOI 10.3917/rlc.354.0137

Date de mise en ligne : 25/09/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-2-page-137?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La mondialisation du théâtre nordique à la fin du XIX^e siècle. Le fonds Prozor de la Bibliothèque nordique de Paris lu au prisme de la sociologie de l'acteur-réseau

Si la réception internationale de la littérature nordique est restée en général confinée à des cercles relativement restreints, le théâtre danois, norvégien et suédois a connu une large diffusion mondiale à la fin du XIX^e siècle. En quelques années, ce théâtre écrit dans des langues ayant un nombre réduit de locuteurs a été traduit dans de nombreuses langues et représenté sur les scènes européennes, américaines et même asiatiques et s'est placé au cœur d'une discussion sur la modernité dramatique. Le propos de cet article est d'essayer de comprendre les mécanismes qui ont permis un tel phénomène de mondialisation du théâtre nordique. Si le fait est unique pour la littérature scandinave, il l'est sans doute aussi pour le théâtre en général. Le théâtre n'a certes pas attendu la fin du XIX^e siècle pour connaître une circulation internationale grâce aux tournées des troupes, mais pour la première fois il est traduit et représenté en langue vernaculaire de façon simultanée dans des théâtres de différents pays. Les ressorts de cette mondialisation restent mal connus, mais la lecture du fonds Prozor de la bibliothèque nordique de Paris permet de mieux les comprendre. Il s'agit d'un fonds composé de 80 lettres rédigées en danois, français, suédois ou norvégien entre 1884 et 1912, adressées au comte Maurice Prozor (ou à sa famille) et écrites par une quinzaine d'écrivains nordiques : les Norvégiens Henrik Ibsen, Sigurd Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson ; le Danois Herman Bang ; les Suédois Gustaf af Geijerstam, Carl Snoilsky, August Lindberg, Tor Hedberg, Ludvig Looström, le diplomate Oscar Heidenstam, Gunnar Heiberg, Oscar Levertin, Olaf Bull, Ellen Key et August Strindberg. Ce fonds n'a jamais été étudié dans son ensemble. Les lettres des écrivains les plus célèbres (Ibsen, Bjørnson, Strindberg) ont été publiées¹

1. Pour une présentation et traduction en français de quelques lettres, voir Vincent Fournier, « Le malentendu et la désillusion : lettres inédites de Bjornson, Strindberg, Snoilsky et de leur traducteur en France », *Études Germaniques*, n° 4, 1984, Paris, p. 439-445.

dans les éditions des correspondances de ces auteurs mais les autres lettres semblent être passées inaperçues aux yeux des chercheurs, ce qui semble étonnant vu la richesse exceptionnelle de ce fonds.

Par la pluralité des voix qui s'y expriment, le fonds Prozor invite à un regard centré sur l'aspect collectif du phénomène étudié. La sociologie des organisations apparaît dès lors comme une perspective d'analyse opérante pour comprendre les dynamiques collectives du réseau épistolier formé autour de Prozor. Une proposition est d'utiliser la théorie de l'acteur-réseau telle que Michel Callon et Bruno Latour l'ont développée en France dans le domaine de la sociologie de l'innovation. Selon eux, le savoir provient toujours d'un contexte social qui doit être pensé en termes de réseaux, c'est-à-dire à travers les associations complexes qui forment le collectif. Ces associations sont autant de relations et de médiations matérielles et immatérielles, humaines et non-humaines. L'attention est ici portée sur les associations dans leur dimension dynamique et sur les connexions sociales. Plutôt que de considérer des groupes prédéfinis, la sociologie de l'acteur-réseau s'intéresse aux regroupements, les frontières entre les groupes étant fragiles et mouvantes. Elle est en ce sens une sociologie des associations. Le questionnement concerne la nature des regroupements mais aussi la nature de la force qui s'y exerce. Selon cette sociologie², l'acteur n'agit généralement pas de façon préméditée ni solitaire mais son action est le résultat d'un champ de forces. Cela ne veut pas dire qu'il y ait une main invisible, mais il est important de comprendre que l'action se distribue parmi un certain nombre d'agents (humains et non-humains) et que sa détermination est complexe et plurielle. Chaque acteur agit dans un réseau et constitue lui-même un réseau. Il est un médiateur, et non un intermédiaire, dans le sens où il transforme le sens véhiculé³.

Appliquée à la médiation interculturelle, la sociologie de l'acteur-réseau rejoint d'une part la théorie des transferts culturels, qui explique la réappropriation et la résémantisation de tout objet lorsqu'il est introduit dans un nouveau champ, et d'autre part l'histoire croisée dans la notion de croisement et de recroisement comme condition épistémologique de la compréhension des contacts de culture. Selon Latour, l'action n'est jamais transparente. « L'action croise, noue, fusionne des sources inattendues qu'il faut apprendre à lentement démêler »⁴. De même que l'histoire croisée explique comment le croisement entre deux cultures entraîne la modification de ces cultures (et pas seulement de l'objet transporté), la théorie de l'acteur-réseau montre que l'action de tout actant dans le réseau transforme le réseau et met en jeu l'ensemble des composantes du réseau. L'acteur est réseau et vice versa.

Le travail du sociologue des organisations, comme celui de l'historien des contacts de culture, demande donc des précautions touchant à une série d'incertitudes sociales (Latour en dégage plusieurs : nature des regroupements,

2. Bruno Latour, *Changer de société — refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006, p. 67-68.

3. *Ibid.*, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 64.

nature des actions, nature des objets, nature des faits établis). Il s'agit d'une invitation à la prudence qui, dans le cas de la diffusion du théâtre nordique en Europe à la fin du XIX^e siècle, pourrait s'exprimer autour de trois hypothèses : la conquête des théâtres n'est pas due à la seule volonté d'un écrivain ou d'un acteur, ni à une stratégie consciente individuelle ; la force d'attraction du théâtre nordique n'a pas été provoquée par le seul génie de ses auteurs ; enfin, la promotion de ce théâtre à Paris n'a pas été le résultat de la seule action individuelle des médiateurs. Ces trois hypothèses, qui auront force de proposition dans cette étude, remettent en cause l'historiographie de la percée internationale du théâtre nordique telle qu'elle a été développée jusqu'ici par les chercheurs et à laquelle nous avons participé : la première hypothèse s'oppose à la conviction établie qu'August Strindberg ou Henrik Ibsen aient consciemment et de façon individuelle développé une stratégie de conquête⁵ ; la deuxième hypothèse va à l'encontre de l'idée prégnante au XX^e siècle que le génie d'Ibsen ou de Strindberg⁶ aurait été tel qu'il se serait imposé naturellement sur toutes les scènes européennes ; la troisième s'attaque à l'idée de médiateurs au profil exceptionnel agissant comme passeurs de culture et permettant aux œuvres de circuler au-delà des frontières pour la remplacer par l'idée de réseaux de médiations⁷.

En d'autres termes, la proposition est de dépasser des notions depuis longtemps dominantes en littérature comparée, celles de *génie* et de *médiateur*, dans la mesure où elles ne prennent en considération que la dimension individuelle de la médiation culturelle (elles sont inévitablement centrées sur l'individu), et d'expliquer la circulation des textes en terme d'acteur-réseau. Les notions développées par la sociologie de l'innovation de *réseau*, d'*actant* et de *traduction* semblent plus opérantes dans un effort d'explication collective des contacts de culture. Le réseau peut se définir comme un ensemble hétérogène d'acteurs fait de sujets et d'objets et dans lequel, selon un principe de symétrie, les sujets et les objets ont une même importance. Le réseau est dynamique, s'agence et se reconstitue en permanence selon les *controverses* qui l'animent. Il est possible de le qualifier de rhizome. L'actant est l'auteur d'une force dans le réseau. Le terme peut se référer à un individu, un groupe, une institution voire à une caractéristique structurelle⁸. La traduction⁹ désigne

5. Cette conviction a été développée par Stellan Ahlström (Stellan Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956) et partiellement reprise dans Sylvain Briens, *Paris, laboratoire de la littérature scandinave moderne 1880-1905*, Paris, L'Harmattan, 2010.
6. Il s'est créé un mythe d'Ibsen ou de Strindberg. Voir par exemple le titre *Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne* (Heinrich Anz (dir.), *Das große nordische Orakel. Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne*, Berlin, Lit Verlag, 2009).
7. Pascale Casanova a par exemple attribué un rôle central à Georg Brandes dans la médiation franco-nordique (Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1999).
8. Latour, *op. cit.*, p. 78.
9. Michel Serres, *La Traduction (Hermès III)*, Paris, Éd. de Minuit, 1974 ; Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction », *L'Année sociologique* n° 36, Paris, 1986, p. 169-208.

la relation qui s'établit entre des éléments de natures différentes ou hétérogènes et qui en principe n'ont aucun lien entre eux. Elle permet l'établissement de coopérations au sein du réseau. En d'autres termes, la traduction crée les conditions de cohésion du réseau, en reliant les actions des actants. La traduction désigne de plus la circulation de l'action dans le réseau, mais aussi les chaînes de transformations qui en résultent. Car la relation établie entraîne une chaîne de modifications, une chaîne de *traductions*, au sein du réseau. Au-delà de leur identité sociale, les acteurs se définissent par les traductions auxquelles ils participent.

Enfin, nous proposons de réfléchir à la linéarité du processus de diffusion des textes. Callon réfute le modèle de diffusion linéaire pour expliquer l'innovation¹⁰. La diffusion d'une innovation littéraire suit-elle un modèle linéaire et spontané ou se fait-elle, comme l'innovation technique, par transformations successives comme autant d'étapes de négociation face à des forces résistantes ? Suit-elle la règle énoncée par les sociologues de l'innovation : « Pas d'adoption sans adaptation »¹¹ ? La théorie des transferts culturels semble l'indiquer lorsqu'elle explique que l'objet culturel importé n'est jamais identique à celui qui a été exporté. Les médiations semblent dès lors jouer un rôle tout aussi important que la qualité du texte transmis.

L'idée est donc ici de comprendre les étapes de la diffusion du théâtre nordique en Europe et dans le monde en prenant en considération la diversité des acteurs qui y ont participé et la non-linéarité du processus de transfert. L'étude s'articulera autour de trois acteurs-réseaux de nature différente dont le rôle apparaît à la lecture des lettres du fonds Prozor : Prozor dans sa fonction complexe d'agent littéraire ; Paris et ses chaînes de traduction ; le réseau de théâtres libres dans sa fonction de diffusion mondiale du théâtre nordique.

Prozor, l'agent littéraire comme acteur-réseau

La percée internationale du théâtre scandinave trouve son point de départ avec la pièce d'Ibsen *Les Revenants* (*Gengangere*). La première européenne de la pièce a lieu le 22 août 1883 à Helsingborg en Suède dans une mise en scène d'August Lindberg. Quelques semaines plus tard, la pièce est représentée dans la même production au Folketeatret de Copenhague, au Malmö Teater et au Nya Teatern de Stockholm. Il faut attendre le 17 octobre pour que la pièce soit représentée en Norvège, au Møllergadens Theater de Kristiania (Oslo), toujours dans la même production. L'événement est largement commenté par la critique, notamment par trois écrivains dont les noms figurent comme épistoliers dans le fonds Prozor : Herman Bang, Oscar Levertin et Gustaf af Geijerstam. Chacun rédige une recension, Bang dans le *Nationaltidende* le 26 août, Levertin dans le *Dagens Nyheter* le 14 septembre et Geijerstam dans

10. Robert Lhomme et Jean Fleury, « Entretien avec Michel Callon », *Recherche et formation*, n° 31, Lyon, 1999, p. 113-126 (ici p. 113).

11. *Ibid.*, p. 114.

le *Göteborg Handels och sjöfartstidning* le 20 septembre. Ces écrivains participent dès lors à la diffusion du théâtre d'Ibsen en Europe : Bang joue le rôle d'Oswald dans *Les Revenants* à Bergen en 1884 et met en scène la pièce en 1890 au Théâtre Libre d'Antoine à Paris. Geijerstam traduit *Peer Gynt* pour la production de Lindberg au Stora Teatern de Göteborg en février 1892.

Le comte Maurice Prozor, alors diplomate russe en poste à Stockholm, assiste à une représentation des *Revenants*. C'est pour lui un immense choc, à tel point qu'il décide dès lors de traduire le théâtre d'Ibsen en français. Ce travail commence avec la publication en 1888 de quelques extraits de *Maison de poupée* (*Et Dukkehjem*) dans *La Revue indépendante*. Prozor rencontre à l'ambassade de Bern l'écrivain et critique suisse Édouard Rod, admirateur d'Ibsen dont un article dans *Le Temps* lance Ibsen en France¹². Rod lui permet d'entrer en contact avec plusieurs personnalités du théâtre parisien, notamment l'éditeur Savine et l'écrivain et critique dramatique Jules Lemaître, puis le directeur du Théâtre du Vaudeville Paul Porel et sa femme, la célèbre actrice Réjane. La pièce *Les Revenants* est publiée dans la traduction de Prozor dans le numéro de janvier et février 1889 de la *Revue Indépendante*. En 1890, Prozor rencontre Henrik Ibsen à Munich par l'entremise de son beau-frère, Carl Snoilsky, qui connaît le dramaturge norvégien depuis 1885. Ibsen accorde à Prozor non seulement son soutien mais aussi l'exclusivité pour la traduction de son théâtre en français, accord qui n'est d'aucune valeur juridique aux yeux du droit d'auteur de l'époque et qui n'empêchera pas Ibsen d'autoriser par la suite d'autres traducteurs français à travailler sur son œuvre. Dans une lettre datée du 23 janvier 1891, Ibsen assure à nouveau Prozor de toute sa confiance pour son travail de traduction. Le 3 mars 1891, il lui écrit pour lui faire part de son inquiétude face aux demandes émanant de « littérateurs » proposant de traduire en français depuis l'allemand ou l'anglais. Il charge Prozor de vérifier qu'aucune traduction ne paraît sans son accord.

Entre 1887 et 1908, Prozor traduit un grand nombre de pièces d'Ibsen, principalement de son théâtre dit « contemporain » ainsi que d'autres auteurs nordiques comme Bjørnstjerne Bjørnson et Herman Bang. Le fonds Prozor témoigne de cette activité ambitieuse et de la place que Prozor se construit dans le champ littéraire parisien. Pourquoi les auteurs nordiques lui écrivent-ils ? Les motivations qui se dévoilent dans leurs lettres sont diverses.

Le premier cas de figure concerne les écrivains dont Prozor traduit les œuvres, Ibsen et Bjørnson. Leur correspondance porte notamment sur des choix terminologiques de traduction. Ibsen donne des recommandations concernant la traduction de tel ou tel terme. Par exemple, le titre *Le Constructeur Solness* (*Bygmester Solness*) est l'objet d'un commentaire dans la lettre datée du 14 novembre 1892 : Ibsen demande à Prozor de traduire « bygmester » par constructeur et non par architecte. Le 29 octobre 1893, Bjørnson commente avec éloge la traduction de Prozor d'*Au-delà des forces* (*Over ævne*) et raconte qu'il a envoyé la traduction à Lugné-Poe.

12. Michael G. Lerner, « Edouard Rod and the introduction of Ibsen into France », *Revue de littérature comparée*, n° 43, Paris, 1969, p. 68-82.

Une autre motivation pour écrire à Prozor est de promouvoir une œuvre et de lui demander, de façon plus ou moins explicite, de la traduire. Strindberg quant à lui discute dans ses deux lettres de février 1891 de la meilleure stratégie pour pénétrer le champ littéraire français. Si Ibsen évoque dans une lettre du 23 janvier 1891 la possibilité de monter *Le Canard sauvage* (*Vildanden*) au Théâtre Libre, il demande expressément à Prozor le 3 mars 1891 de traduire *Hedda Gabbler*, *Un ennemi du peuple* (*En folkfiende*), *Le Canard sauvage* (*Vildanden*). Geijerstam remercie le 19 septembre 1894 Prozor de l'avoir mis en contact avec Bonnier, ce qui montre la place que Prozor a également pris dans le champ littéraire nordique. Ellen Key, dans ses trois lettres à Prozor s'attache à faire connaître des femmes écrivains telles qu'Anne Charlotte Leffler et Camilla Collett.

Une remarque s'impose pour mieux comprendre l'importance que Prozor prend aux yeux de cette génération d'écrivains nordiques : ils appartiennent au mouvement de *la percée moderne* (*det moderne gennembrud*) et cherchent la reconnaissance à l'étranger face à un champ littéraire national hostile à la rénovation esthétique proposée par ce mouvement. De plus, cette époque est marquée par la professionnalisation du métier d'écrivain, liée au développement de la presse et du journalisme. Il s'agit donc d'écrivains doublement modernes, modernes par leur recherche esthétique, et modernes par leur identité professionnelle (ils veulent vivre de leur plume). Cette particularité crée une situation de dépendance par rapport au marché littéraire. Paris représentant la voie royale pour conquérir ce marché, Prozor s'affirme à leurs yeux comme un médiateur intéressant pouvant leur permettre de se lancer en France.

Le rôle de Prozor dépasse rapidement celui de traducteur. Les fréquents échanges épistolaires avec un grand nombre d'écrivains nordiques lui permettent de connaître l'actualité éditoriale scandinave. Une lettre non datée de Levertin illustre parfaitement cela : Levertin lui décrit le développement du *Svenska Dagbladet* comme journal culturel et donne des nouvelles de la scène littéraire suédoise. À une époque où aucun universitaire ne s'est encore spécialisé à Paris dans le domaine de la littérature scandinave (la première chaire de scandinave en Sorbonne ouvre en 1909), Prozor est l'un des seuls francophones à connaître l'actualité littéraire scandinave. Pour ceux qu'il traduit, Prozor représente donc en plus un médiateur avec les éditeurs et les maisons de théâtre, tant pour la promotion des œuvres, les choix de mises en scène que pour les questions financières. Toutes ces questions reviennent régulièrement dans les correspondances. Deux lettres de Bjørnson sont intéressantes à ce sujet : le 18 juillet 1894, Bjørnson raconte son amitié avec M^{me} Adam, ses liens avec la presse norvégienne tout en demandant à Prozor de traduire *Le Roi* (*Kongen*) afin que la pièce puisse être programmée au Théâtre de l'Œuvre, puis il s'enquiert de l'adresse de Tolstoï qu'il souhaite contacter ; le 29 octobre 1893, il demande à Prozor d'aller voir Lugné-Poe pour discuter des acteurs, de surveiller Antoine concernant la mise en scène d'*Une faillite* (*En fallit*) alors qu'il n'a pas donné son autorisation. D'une façon plus générale, il critique le travail de Lindberg et explique qu'il préférerait que l'esprit de ses mises en scène ne soit pas repris à Paris. Il exprime le souhait

que d'autres options esthétiques soient choisies, comme l'a fait Antoine au Théâtre des Menus-Plaisirs en 1893. Le rôle multiple de Prozor apparaît clairement. Dans une lettre du 23 janvier 1891, Ibsen lui écrit à propos de la demande de changement de la fin formulée par Luigi Capuani pour le théâtre italien et explique qu'il s'oppose au changement car toute la pièce est écrite en vue de ce dénouement. La lettre du 29 mars 1893 est un exemple des demandes récurrentes de gestion financière émises par les auteurs. Ibsen écrit ici à propos des droits de *Hedda Gabler* au théâtre du Vaudeville en 1891 et demande à Prozor de l'aide pour régler cette affaire.

Prozor prend donc un rôle spécifique et complexe dans la promotion du théâtre nordique à Paris : il traduit les œuvres, propose les pièces qu'il a traduites aux théâtres et aux maisons d'édition, les présente dans des revues ou des préfaces, en discute la mise en scène, met en contact les dramaturges et gère les questions financières des auteurs. Sa fonction relève de l'acteur-réseau : elle dépasse celle de passeur de culture ou de médiateur et s'affirme comme celle d'agent littéraire, alors que cette fonction n'existe pas encore dans le champ littéraire. Les droits d'auteur viennent d'être définis juridiquement à la fin du XIX^e siècle mais leur application reste floue, sans parler de leur cession à l'étranger. Les échanges épistoliers entre Ibsen ou Bjørnson et Prozor témoignent du besoin que ces écrivains vivant de leur plume éprouvent de disposer d'un agent défendant leurs intérêts, tant artistiques qu'économiques, dans un champ étranger. La figure de l'agent littéraire apparaît ainsi dans les faits, sans pour autant être définie en tant que telle à cette époque, et modifie la nature même des médiations entre les écrivains étrangers et les acteurs du champ national. Au vu de l'histoire de la littérature, l'action de Prozor (ou du moins ses efforts pour la mener à bien) en tant qu'agent littéraire est innovante : elle dépasse le rôle de passeur pour développer une stratégie active de promotion culturelle au service des intérêts des écrivains qu'il représente en France et s'affirme comme une démarche collective qui s'insère dans un réseau complexe d'acteurs. La figure de l'agent littéraire apparaît donc au XIX^e siècle lorsque le traducteur, le passeur, l'intermédiaire ou le médiateur se transforme en acteur-réseau.

Paris et ses chaînes de traduction

Si la position de Prozor en tant qu'agent littéraire est originale, la lecture des lettres du fonds Prozor invite à ne pas exagérer l'importance de son action dans la diffusion du théâtre nordique à Paris.

Tout d'abord, Prozor est un *outsider* dans le champ littéraire parisien. Il n'est ni français ni même de langue maternelle française. Son activité professionnelle principale relève de la diplomatie et non de l'écriture. À une époque où apparaît la figure de l'écrivain professionnel, Prozor est un homme de plume amateur. Son histoire et celle du théâtre scandinave à Paris s'inscrivent hors des institutions établies, dans des théâtres périphériques du Nord-est parisien. C'est d'ailleurs peut-être là une chance pour le théâtre nordique : s'introduire à Paris par la petite porte, par les coulisses, lui permet d'acquérir

un statut de théâtre subversif, en rupture avec les instances de canonisation traditionnelles et de s'affirmer ainsi comme un théâtre innovant. Cela représentera un capital symbolique essentiel pour sa diffusion.

En second lieu, les lettres nous indiquent que Prozor n'est ni le seul médiateur, ni le seul traducteur. L'exclusivité que lui a accordée Ibsen n'est pas respectée par les directeurs de théâtre qui utilisent d'autres traducteurs, notamment Antoine dont la stratégie est de ne contacter Ibsen ou Bjørnson que quelques jours avant la première pour leur demander leur accord, les obligeant ainsi à accepter ses choix (Bjørnson s'en plaint à Prozor dans une lettre datée du 29 octobre 1893). Une étude de l'histoire des traductions du théâtre nordique en français à la fin du XIX^e siècle montre la diversité de traducteurs des langues nordiques en français. La concurrence pour traduire des pièces d'Ibsen est forte, à tel point que certaines pièces sont traduites au même moment par des traducteurs différents. Un réseau de traductions se forme donc en l'espace de quelques années et assure la rapidité de la diffusion du théâtre nordique en France.

Quels théâtres s'intéressent au répertoire nordique ? Le Théâtre Libre d'Antoine joue ici le rôle de pionnier. André Antoine répond à l'appel de Zola et crée une scène associative, libérée de la censure. Il précise dans *Mes souvenirs* le 12 janvier 1890 que Zola a attiré son attention sur Ibsen et son succès en Allemagne, et que Zola l'incite, le 5 février 1890, à représenter *Les Revenants* au Théâtre libre. La première des *Revenants* a lieu le 30 mai 1890 avec Antoine dans le rôle d'Oswald. Le répertoire nordique y trouve dès lors sa place, avec *Le Canard sauvage (Vildanden)* d'Ibsen en 1891, *Une faillite* de Bjørnson en 1893 et *Mademoiselle Julie (Fröken Julie)* de Strindberg la même année dans des mises en scène qui mettent en valeur la dimension naturaliste du théâtre scandinave.

Un jeune acteur, Lugné-Poe, collabore au Théâtre Libre avant de décider de fonder son propre théâtre. Il s'inspire de la dimension expérimentale du travail d'Antoine mais cherche à s'émanciper du naturalisme, convaincu que le théâtre doit s'ouvrir au symbolisme. En 1892, *La Dame de la mer (Fruen fra havet)* d'Ibsen est programmée par le cercle des Escoliers. Lugné-Poe fonde en 1892 « la Maison de l'Œuvre ». Deux écrivains danois, Sophus Claussen et Jens Pedersen, envoyés par Prozor, viennent l'aider : Pedersen éclaire la mise en scène par des conseils qui exerceront une influence durable sur Lugné-Poe ; Claussen renforce la dimension symboliste de la mise en scène. Le 4 octobre 1893, le Théâtre de l'Œuvre donne sa première représentation. *Rosmersholm* d'Ibsen est au programme. Par l'entremise de Sophus Claussen, l'écrivain danois Herman Bang prend le relais de Pedersen. Il commence alors un travail intensif de metteur en scène pour le Théâtre de l'Œuvre, et ponctuellement au Théâtre du Vaudeville et dans le Salon de Juliette Adam. Sur les conseils d'Ibsen qui juge la pièce très française, Bang propose alors à Lugné-Poe de représenter *Un ennemi du peuple (En folkefiende)*¹³. Au Théâtre de l'Œuvre, Bang met en scène *Rosmersholm, Un ennemi du peuple (En folkefiende)* et

13. Aurélien Lugné-Poe, *Ibsen*, Paris, Éd. Rieder, 1936, p. 41.

Solness le constructeur (*Bygmester Solness*) d'Ibsen, *Au-delà des forces* (*Over ævne*) de Bjørnson et *Créanciers* (*Fordringsägare*) de Strindberg.

La première des *Créanciers* (*Fordringsägare*) le 21 juin 1894 attire l'attention de la critique. Un vif débat s'engage entre le secrétaire de *La Revue Blanche* Lucien Muhlfeld, qui ouvre la soirée par une conférence, et Sarcey, qui répond depuis la salle. Bang met également en scène *Un gant* (*En Handske*) et *Leonarda* de Bjørnson dans le Salon de Juliette Adam et *Maison de poupée* (*Et Dukkehjem*) d'Ibsen au Théâtre du Vaudeville. Les écrivains scandinaves recherchent l'approbation de la critique française et attendent son verdict avec appréhension. Alors que le Théâtre libre d'Antoine participe à une lecture naturaliste du répertoire nordique, le Théâtre de l'Œuvre resémantise ce répertoire en théâtre symboliste. Bang s'oppose à cette lecture et cherche à revenir à des mises en scènes réalistes. Il met l'accent sur la psychologie des personnages plus que sur les jeux de lumières et les effets décoratifs demandés par Vuillard. Malgré les protestations de Bjørnson transmises par Prozor et les efforts de Bang défendant en tant que metteur en scène le réalisme, le théâtre nordique est finalement accueilli à Paris comme un théâtre symboliste.

Une autre réception, plus surprenante peut-être, se superpose à la lecture symboliste : le Théâtre de l'Œuvre confère au théâtre scandinave une dimension anarchiste. La première d'*Un ennemi du peuple* (*En folkefiende*) d'Ibsen cristallise cette lecture, alors que la pièce ne contient aucun élément anarchiste. Son titre peut certes porter à confusion, mais l'ennemi du peuple est dans la pièce tout sauf anarchiste : il cherche à sauver, seul contre tous, la société menacée par une crise écologique que le pouvoir politique et économique cherche à masquer. Lors de la première, le 10 novembre 1893, l'agitation dans la salle pendant la conférence de Laurent Tailhade est forte, animée par des « Vive l'anarchie ! ». Tailhade est blessé dans une explosion quelques mois plus tard, ce qui rend la situation extrêmement tendue et contribue à une image sulfureuse du Théâtre de l'Œuvre et de son répertoire. Le théâtre scandinave est entouré à Paris d'un parfum de scandale.

La réception des œuvres scandinaves à Paris dans les années 1890 est donc marquée tour à tour par le naturalisme, le symbolisme et l'anarchisme. Le théâtre nordique apporte en tant que répertoire la possibilité d'un renouveau dramatique que les théâtres expérimentaux parisiens exploitent. La rénovation en termes de mise en scène, de décors et de programmes accompagne la présentation d'un genre dramatique nouveau. Mais une force de resémantisation collective impose des lectures dépassant le contenu des œuvres et la volonté de leurs auteurs. L'exemple de la réception anarchiste en est la marque la plus extrême. Au réseau d'auteurs et de textes (Bang, Bjørnson, Ibsen, Strindberg et leurs pièces de théâtre) s'ajoute un réseau de traducteurs (Prozor, Darzens, C. Chenevière et H. Johansen, Jacques Trigant-Geneste, Pierre Bertrand et Edmond de Nevers, Charles Bugault de Casanove, le vicomte de Colleville et Frits de Zepelin, Ernest Tissot, Auguste Monnier et Léopold Littmanson), de directeurs de théâtre (Antoine, Lugné-Poe), de metteurs en scène (Antoine, Lugné-Poe, Bang), d'artistes s'occupant des décors et programmes (Édouard Vuillard et Pierre Bonnard, Maurice Denis et Vallotton, Maurice Maeterlinck, Toulouse Lautrec, les Norvégiens Fritz Thaulow et Edvard Munch), de cri-

tiques (Francisque Sarcey, Jules Lemaître, Ludovic de Colleville, Jacques du Tillet, Henri Albert, Émile Faguet, André Hallays, Arvède Barine, Edmond de Goncourt, Lucien Muhlfeld, Henry Fouquier ainsi que les écrivains scandinaves Strindberg, Georg Brandes et Ola Hansson), mais aussi de journaux et revues (*Le Temps*, *La Revue bleue*, *La Revue des revues*, *Le Journal des débats*, *La Revue blanche*, *Le Figaro*, etc.), d'institutions et de théâtres (Théâtre Libre, Théâtre de l'Œuvre, Salon de Juliette Adam, Théâtre du Vaudeville, etc.).

Ces réseaux se complètent et interagissent. Si les actants en présence portent des intérêts différents, concurrents, voire opposés (la critique parisienne est scindée entre les défenseurs du théâtre nordique et ses opposants, comme le montre l'enquête de *La Revue Blanche* en 1897), leurs actions convergent vers la mise en avant d'un nouveau répertoire qui s'impose ainsi comme un élément incontournable du théâtre de la fin du XIX^e siècle à Paris. Les points de passage dans la trajectoire des œuvres de la Scandinavie vers la France sont multiples, avec une diversité de lieux physiques et institutionnels. Les médiateurs sont nombreux, de différentes nationalités et de profils très variés. En d'autres termes, pour utiliser une métaphore musicale, aucun n'agit comme chef d'orchestre. Certains sont des chefs de pupitres, des intermédiaires plus décisifs (Prozor, Lugné-Poe, Antoine et Bang), mais aucun ne dispose du conducteur ou de la partition complète. Les acteurs du réseau ne maîtrisent pas la totalité de la trajectoire parcourue par telle ou telle œuvre car ils agissent dans des chaînes de médiations complexes et non-linéaires. L'exemple de Prozor qui n'arrive pas à imposer ses traductions à Antoine ou à Lugné-Poe en est une très bonne illustration. Les stratégies de mobilisation ne sont pas ici l'expression de volontés individuelles mais de plusieurs forces collectives se nourrissant les unes des autres : force émanant des auteurs nordiques désirant se faire connaître en France, force des intermédiaires cherchant à se faire une place dans la médiation franco-nordique, force des actants du champ français travaillant à la réappropriation des œuvres dans le champ de réception. Ces forces sont exercées par autant d'acteurs-réseaux dont l'action n'est jamais directe ni immédiate et tirent leur puissance de la construction dynamique de ces réseaux. Certes, la qualité des œuvres d'Ibsen, de Bjørnson ou de Strindberg, le travail incessant de Prozor pour traduire et présenter ces œuvres, l'engagement de Bang et le dynamisme de Lugné-Poe et d'Antoine ont chacun joué chacun un rôle dans l'histoire. Mais sans l'action simultanée de tous ces actants, la percée du théâtre nordique sur la scène parisienne n'aurait pas eu lieu dans une telle mesure. Ni le seul génie d'Ibsen, ni l'impressionnant travail de médiation de Prozor n'aurait été suffisant sans le tissu institutionnel du théâtre expérimental. Chaque actant a été une condition nécessaire mais pas suffisante au succès de la diffusion du théâtre scandinave à Paris.

Le réseau des théâtres libres et la diffusion mondiale du théâtre nordique

August Lindberg écrit à Prozor le 15 août 1894 : « Je m'empresse de vous dire que c'est avec une joie immense que je participe à votre effort d'europanisation du grand écrivain H. Ibsen »¹⁴. Il ajoute dans une lettre du 11 mars 1895 : « Je vous suis tout naturellement dans votre importante tâche d'exporter les poèmes d'Ibsen au-delà des frontières de la Scandinavie »¹⁵. Le terme d'« europanisation » employé par Lindberg est extrêmement intéressant : il montre que Lindberg comprend que l'action de Prozor dépasse le cercle des théâtres parisiens et s'inscrit dans un processus plus large de diffusion du théâtre nordique en Europe. Il faut revenir à la réception de la pièce *Les Revenants* pour en prendre pleinement conscience. Alors que la pièce a été refusée par toutes les institutions nordiques, tour à tour *Det Kongelige Teater* à Copenhague, le *Nya Teatern* et *Kungl. Dramaten* à Stockholm et le *Christiania Theater* à Christiania (Oslo), elle est représentée pour la première fois à l'Aurora Turner Hall de Chicago le 20 mai 1882. La première mondiale de la pièce a donc lieu aux États-Unis, plus d'un an avant la première européenne dans la mise en scène de Lindberg en Suède. Elle est représentée en langue originale pour un public nombreux (1 000 personnes) composé d'émigrés scandinaves en Amérique. Le rôle de Madame Alving est joué par la célèbre actrice danoise Helga von Bluhme alors que les autres rôles sont interprétés par des acteurs amateurs norvégiens et danois. Après les représentations en Suède, au Danemark puis en Norvège en 1883, la pièce est jouée pour la première fois en Allemagne en 1887. En 1889, *Les Revenants* ouvre la saison de la Freie Bühne à Berlin, en 1890 celle du Théâtre-Libre à Paris et en 1891 celle de *The Independent Theatre* de Londres. Puis en 1892, le Théâtre Libre part en tournée en Europe avec la pièce : le 11 décembre au Théâtre Manzoni à Milan, le 9 mars 1893 à Amsterdam, en octobre 1894 au Residenz-Theater à Berlin et le 6 novembre de la même année au Carl-Schultze-Theater à Hamburg.

La pièce *Les Revenants* se trouve donc à l'origine d'une internationalisation du théâtre nordique. Sa diffusion présente un point particulier : John Fletcher et James McFarlane expliquent que les représentations à la même époque de cette pièce au Théâtre Libre, à la Freie Bühne de Berlin et à l'*Independent Theatre* de Londres constituent une première dans le théâtre européen¹⁶. Jamais auparavant une pièce n'avait reçu une telle promotion internationale presque simultanée dans différentes capitales européennes. Ibsen essaie dès lors que ses nouvelles pièces soient traduites immédiatement. On peut lire dans une lettre à Prozor du 14 novembre 1892 comment il organise même

14. « Jag skyndar mig därför att säga att jag med utomordentlig glädje deltagar i Edert arbete för den store författarens H. Ibsens Europeisering ».

15. « Jag följer med en naturligt rörelse Edert stora arbete att föra Ibsens dikt utanför Skandinaviens gräns ».

16. John Fletcher et James McFarlane, « Modernist drama : origins and patterns », dans Malcolm Bradbury et James McFarlane (ed.), *Modernism : A Guide to European Literature*, Londres, Penguin, 1991, p. 500.

la traduction au fur à mesure qu'il rédige sa pièce *Solness le constructeur* (*Bygmester Solness*). Il lui précise qu'il lui envoie le premier acte afin qu'il puisse en commencer la traduction, mais lui conseille tout de même d'attendre d'avoir en main tout le texte pour établir la traduction définitive. La pièce *Rosmersholm* profite également d'un lancement parallèle à Berlin, Londres, Paris, Rotterdam et Amsterdam. En 1893, elle est jouée le 4 mai au Deutsches Volkstheater, le 31 mai à l'Opera Comique Théâtre de Londres, le 29 juillet au Lessing-Theater, le 6 octobre au Théâtre de l'Œuvre, le 16 octobre au *Neues Deutsches Theater*, le 30 octobre à Rotterdam (Jan C. De Vos en Willem van Korlaar), le 3 novembre à Amsterdam (*Nederlandsche Tooneelvereeniging*). Cela a pour conséquence la création d'un événement culturel mondial : la presse de différents pays s'intéresse à ce répertoire et se répand en commentant la dimension scandaleuse de telle ou telle pièce. Il est frappant de lire dans la presse anglaise par exemple des dizaines d'articles sur *Les Revenants* avant même que la pièce ne soit représentée à Londres. Les diverses représentations de *Maison de poupée* dans les années 1880 à Londres (*Breaking a Butterfly* en 1884 au Princess', *Nora* en 1885 au même théâtre, puis *A Doll's House* au Novelty en 1889) avaient préparé le terrain, même si la fidélité de ces productions à l'œuvre originale d'Ibsen était faible. Le théâtre d'Ibsen entretient ainsi une attente du public sur fond de scandales et de débats violents. La caisse de résonance créée par les médias est considérable alors que des théâtres comme le Théâtre Libre ou Die Freie Bühne sont des petits théâtres d'abonnement sans aucun moyen pour la promotion (on raconte qu'Antoine profite de son travail le jour comme employé de la compagnie de gaz pour distribuer les programmes de son théâtre dans les boîtes aux lettres des bâtiments qu'il visite). S'il est difficile de remplir la salle qui est d'une taille modeste, la presse de toute l'Europe parle pourtant de ce qui y est représenté. En d'autres termes, le théâtre scandinave parvient très rapidement à occuper la scène médiatique européenne.

Un autre élément décisif dans la percée mondiale du théâtre nordique relève d'une opération de marquage déterminée par le type de théâtre qui s'y intéresse. Il se place au centre du développement d'un théâtre moderne orchestré par l'ouverture de scènes expérimentales dans les grandes villes d'Europe et même au Japon¹⁷. Le Théâtre libre d'Antoine inspire directement ou indirectement la création de théâtres similaires dans le monde dans les années 1890. Un réseau transnational s'est donc établi, favorisé par la circulation des œuvres dont certaines sont jouées dans plusieurs théâtres de façon simultanée. Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tolstoï ou Zola sont les auteurs clés de ce répertoire transnational.

Enfin, le succès international de certaines actrices participe à la circulation mondiale du théâtre nordique : l'actrice danoise Helga von Bluhme en Amérique, Réjane dans le rôle de Nora à Paris, Copenhague, à Londres et en Amérique, Suzanne Desprès interprétant Nora et Hilde à Paris, Londres, en

17. Philippe Baron (dir.), *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Hollande et jusqu'à Valparaiso, ou encore Eleonora Druse actrice du Théâtre de l'Œuvre jouant jusqu'au Brésil. Ces actrices font la renommée du répertoire nordique et assurent le succès de ses tournées en Europe et en Amérique du Nord et du Sud.

Le fonds Prozor présente une richesse jusque-là inexploitée par la recherche universitaire et sa matière éclaire de façon très opérante les jeux complexes des réseaux dans la circulation internationale des textes et des idées. Il raconte donc l'histoire surprenante d'un diplomate russo-lituanien qui traduit le théâtre scandinave en français, s'invente agent littéraire et participe à la diffusion internationale du théâtre scandinave. Le caractère improbable de cette aventure indique que son succès n'est sans doute pas le fait d'un seul homme intellectuellement ambitieux, mais bien le résultat du travail d'un réseau de médiations complexe et dynamique. Si le rôle de Prozor comme agent littéraire reste exceptionnel (et particulièrement précoce) dans l'histoire de la littérature du XIX^e siècle, il n'a pas pu être suffisant pour convaincre à lui seul la scène européenne de la qualité des œuvres d'Ibsen, Strindberg, Bang ou Bjørnson. Par l'analyse du travail du traducteur Prozor, des porte-parole et intermédiaires agissant comme médiateurs, des points de passage (théâtres parisiens ainsi que d'autres institutions impliquées dans leur travail), nous avons pu comprendre le contexte général et remarquer la convergence d'intérêts individuels variés vers une mobilisation commune ayant pour objectif de promouvoir le théâtre nordique en Europe.

Les lettres du fonds Prozor montrent que l'europanisation du théâtre scandinave s'est affirmée de façon rhizomatique et a été guidée par des forces collectives. Le réseau de médiations qui s'est construit est un rhizome formé d'acteurs-réseaux de nature hétérogène : auteurs, directeurs, metteurs en scène, acteurs, traducteurs, mais aussi maisons de théâtre, pièces, revues, etc. Tous ces acteurs-réseaux ont participé aux *traductions* en s'imbriquant et en se complétant. Ils ont ainsi formé une « métaorganisation » dont l'action collective a garanti le succès de l'entreprise. La diversité du contenu des lettres à Prozor illustre ce phénomène : à chaque action de l'un des acteurs, racontée dans telle ou telle lettre, le réseau s'est modifié, de nouveaux acteurs se sont joints et de façon successive une chaîne de transformations s'est nouée. Les initiatives personnelles ou isolées ont été progressivement relayées par une force collective, mobilisant des acteurs de diverses natures. Le caractère collectif et transnational du rhizome de médiations a permis d'orchestrer une promotion des textes efficace reposant sur une occupation de la scène médiatique : utilisation du scandale, coopérations multiples, mobilisation des réseaux d'amitiés ou de contacts, représentations simultanées dans différentes capitales européennes, débats dans la presse. Le théâtre nordique développe ainsi ce qu'il conviendrait d'appeler aujourd'hui une stratégie de promotion transnationale dans un contexte de mondialisation.

Le théâtre de *la percée moderne* s'affirme comme un projet moderne littéraire, tant au niveau des thèmes abordés que des formes adoptées. Mais, à la lecture du fonds Prozor, une autre dimension de cette percée de la modernité apparaît : à la fin du XIX^e siècle, époque où l'activité d'écrivain se professionnalise, le théâtre nordique se démarque par une modernité dans sa promotion et sa diffusion : la figure de l'agent littéraire, le travail esthétique autour des programmes, la mise en scène du scandale, la participation au débat dans la presse, l'utilisation des préfaces lors de la publication des pièces, la stratégie d'organisation des événements simultanés se faisant résonance, la circulation internationale des productions ou encore l'exploitation du renom de grandes actrices sont autant d'éléments nouveaux dans le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle au service d'une promotion moderne du théâtre. *La percée moderne* s'avère donc être aussi la percée du théâtre nordique en Europe et dans le monde, une forme de mondialisation du théâtre annonçant les grands mouvements de circulation internationale qui toucheront la littérature au XX^e siècle.

Sylvain BRIENS
(Université Paris-Sorbonne)