

LA VÉRITÉ NÉGOCIÉE DANS L'OEUVRE D'IBSEN

ANCA SOCACI¹

ABSTRACT. *Negotiating truth in the works of Ibsen.* Truth can be regarded as a complex, often multi-faceted notion in the literary universe of Henrik Ibsen. The aim of this paper is to demonstrate the discursive (as well as fictional) nature of truth in *Wild duck* and *Ghosts*, presenting it as a consequence of social negotiation. I hypothesize that the perishing bodies of Hedvig and Oswald respectively illustrate not only a typical 19th Century fascination for heredity, but also symptoms of hidden truths, widely considered as vicious in the mostly rural, traditional Norway that Ibsen frequently depicts. Being the reincarnations of their respective fathers and therefore bringing forward their vitalist heritage, the two children are the objects of a double anamnesis (made by both the reader and the other characters) – medical and social. The two are connected by the hereditary and degenerative nature of their illness, which implies that finding the cause will undoubtedly reveal a vice that has been transmitted in family. In effect, Hedvig's blindness connects her to her real father, while Oswald's syphilis is a sign of his father's debauchery. Even though these facts – eventually released into the community – could provoke a greater debate about moral values and their limits or question authority, they are instead integrated into various discourses and fictions that negate or dissimulate the realities they present, therefore preserving the *statu-quo*.

Keywords: *Ibsen, truth, heredity, symptom, anamnesis, medical, social, diagnosis, negotiation.*

REZUMAT. *Adevărul negociat în opera lui Ibsen.* În universul literar al lui Henrik Ibsen, adevărul poate fi considerat drept o noțiune complexă, pluri-fațetată. În această lucrare, voi demonstra că, în piesele *Rața sălbatică* și *Strigoii*, adevărul ibsenian are o natură discursivă (dar și ficțională), fiind consecința unei negocieri în comunitate. Pornesc de la prezumția că trupurile malade ale lui Hedvig și Oswald ilustrează nu numai o fascinație tipică a secolului al XIX-lea pentru ereditate, ci și simptome ale unor adevăruri ascunse, considerate drept vicioase în Norvegia (în mare parte) rurală și tradițională pe care Ibsen o ilustrează frecvent. Fiind reîncarnările părinților lor și, prin urmare, reprezentând moștenirea

¹ Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. She is interested in French and Norwegian Literature. E-mail: socaciancaraluca@yahoo.com

lor vitalistă, cei doi copii sunt obiectele unei duble anamneze (realizate atât de cititor, cât și de celelalte personaje) - medicale și sociale. Aceste două laturi sunt conectate prin natura ereditară și degenerativă a bolilor, ceea ce implică faptul că găsirea cauzei va dezvălui, fără îndoială, un viciu transmis în familie. În fapt, orbirea lui Hedvig o leagă de tatăl ei adevărat, în timp ce sifilisul lui Osvald este un semn al libertinajului tatălui său. Chiar dacă aceste realități - diseminate în cele din urmă în comunitate - ar putea provoca o dezbatere de largă amploare cu privire la valorile morale și la limitele lor sau chestiona autoritatea, ele sunt integrate în diverse discursuri și ficțiuni care neagă sau disimulează realitățile pe care le prezintă, păstrând așadar statu-quo-ul.

Cuvinte cheie: Ibsen, adevăr, ereditate, simptom, anamneză, medical, social, diagnostic, negociere

Le canard sauvage et *Les revenants* présentent l'image d'un milieu rural, où l'influence du protestantisme est fortement ressentie et les coutumes des vieilles générations prévalent encore, à l'opposition des centres urbains dynamiques qui semblent s'imposer peu à peu dans l'Europe occidentale. Le thème du village norvégien éloigné de ces développements soci(et)aux hante Ibsen qui dresse dans ce cadre des croquis des personnages plus ou moins typiques, ainsi que des conflits moraux naissant au carrefour des dogmes et des personnalités fortes.

Dans les deux pièces que l'on va traiter, le dramaturge montre que la tradition qui semble régner sur ces endroits est mise en question par des personnages d'un vitalisme exceptionnel, comme le vieux Werle ou le capitaine Alving. En effet, il est possible de dire que ce n'est pas la loi des autorités traditionnelles (comme l'église, par exemple) qui gouverne, mais celle de ceux qui peuvent l'imposer et qui sont d'ailleurs les plus respectés de la communauté. De ce point de vue, le but des pièces est de faire entendre ce renversement de l'autorité et faire valoir la loi – moralement douteuse – qui détermine réellement la société.

Toutefois, il ne s'agit pas d'accepter la déchéance face au comportement vertueux des prêtres ou des docteurs car ces derniers vivent eux-aussi dans la loi qu'incarnent les plus puissants. Le docteur Relling accepte cette position et il est conscient du compromis qu'il faut faire pour vivre, tandis que le pasteur Manders fait semblant de ne pas accepter la débauche. D'ailleurs, on peut voir dans le soutien qu'il apporte à Engstrand (pour transformer l'orphelinat dans un lieu de refuge pour les marins) sinon l'approbation, au moins un aveuglement (hypocrite) face au comportement qu'il reproche à Madame Alving.

Par conséquent, la communauté et ses autorités sont réclamées pour rendre compte de la construction de la vérité et de la loi qui les gouverne, en indiquant qu'il ne s'agit pas d'une réalité immuable : au contraire, elles sont toujours mises en question. Alors que les actants sont différents, puisque la décision sur la vérité est prise soit en couple (Hjalmar - Gina), soit en société (le drame de Madame Alving étant peu importante), le mécanisme est similaire : les membres de la communauté doivent agir ensemble pour prendre une décision par rapport à ce qui a été dévoilé.

La pénétration de la vérité dans le corps social se fait par le corps malade, dont le fonctionnement se rapproche de celui de la rumeur, puisqu'il incarne le problème mis en analyse et installe ainsi le doute dans la communauté. On peut donc isoler deux processus. Du côté du *revenant* qui oblige à la prise d'une décision, on observe le frémissement du corps et la manifestation progressive d'une maladie qui menace, tout comme la rumeur, l'état des faits et les fictions que les communautés ont construit autour de la paternité de Hedvig et de la condition du capitaine Alving. Puis, la vérité est retouchée : un nouveau régime de vérité est mis en place par la construction d'une nouvelle fiction qui empêche un vrai débat sur une valeur considérée avant comme moralement douteuse dans une communauté protestante.

Dans les deux cas, la vérité dévoilée implique la mise en place d'un nouveau mensonge vitale (*livsløgn*), en démontrant que chez Ibsen la vérité n'a d'effet que hors scène – en ce que les concerne, les communautés reconstruisent une fiction qui est parfois identique à celle du départ (Hjalmar et Gina repartagent le corps et la parenté de Hedvig), ou bien différente (la débauche du capitaine Alving est acceptée et 'transformée' en vertu). On peut donc se demander quelle est la fonction du corps et de sa maladie dans la société ibsenienne et comment on négocie la vérité cachée après l'effacement du corps qui la met en lumière.

D'abord, on va se pencher sur le lien le plus évident entre le père et l'enfant, à savoir la cécité de Hedvig et la pipe d'Osvald. Alors que l'hérédité et la syphilis respectivement sont des éléments qui apparaissent plus tard dans les pièces, au moment de la confrontation de la vérité pour certains personnages, les deux traits mentionnés illustrent dès le début la filiation, de sorte qu'elles permettent une identification immédiate. Progressivement, d'autres symptômes se font entendre, si bien que celui qui les analyse est en position de faire à la fois une anamnèse médicale et une autre, sociale, puisque les questions que posent les corps malades touchent la société entière. On va alors s'interroger sur le lien entre biologique et social dans l'œuvre d'Ibsen, afin de démontrer qu'*interpréter* une maladie implique la gestion de la doxa autour de laquelle elle se construit. Enfin, on va montrer le processus de négociation de la vérité à

travers deux scènes-clés, à savoir celle de la lettre reçue de la part du vieux Werle et celle de la décision de construire une maison pour les marins.

I. Le corps spéculaire

Chaque enfant représente l'image spéculaire de son père biologique, concentrée dans un élément-clé, un symbole qu'Ibsen propose pour illustrer la filiation, qu'elle soit connue ou pas. Pour Hedvig, il s'agit de la cécité qui renvoie à la maladie du vieux Werle, tandis qu'Osvold incarne le seul souvenir clair qu'il a de son père et dont le symbole est la pipe. Pendant la pièce, les conflits entre sa mère et lui vont tourner autour de cette représentation symbolique, de la même manière que la maladie de Hedvig est ce qui attire l'attention de tous les personnages. Ainsi, dans chaque cas, l'enfant se révèle comme un *revenant*, imitant, parfois malgré lui, les caractéristiques du père.

En ce qui concerne Hedvig, la perte progressive de sa vue est la première caractéristique qui nous est présentée : les didascalies la surprennent « les mains devant les yeux et les pouces dans les oreilles (...), absorbée dans une lecture »². La réaction de Gina accentue ce trait car elle exige de Hedvig de ne pas lire autant, afin de se protéger. L'intérêt pour la maladie de la fille est présent également chez Hjalmar : il la décrit à Gregers en mentionnant la cécité à venir. Ainsi, Hedvig est à la fois « notre plus grande joie dans ce monde »³ et « notre plus grand souci »⁴, avoue-t-il au jeune Werle. Pourtant, il ne se sent pas responsable du comportement de la fille – lorsque celle-ci prend le pinceau pour aider à la retouche, Hjalmar lui dit : « Mais il ne faut pas t'abimer les yeux, tu entends : ce n'est pas moi qui suis responsable, c'est toi... toi toute seule... je te préviens »⁵. D'ailleurs, on peut dire que la différence entre l'attitude de Gina et celle de Hjalmar joue aussi sur la responsabilité de chacun. La mère est activement impliquée dans la protection de sa fille⁶, alors que le père aime bien le portrait qu'il dresse de lui-même en prenant soin de son enfant, mais il est incapable de prendre la responsabilité pour quoi que ce soit. Par conséquent, la façon dont ces deux personnages se rapportent à la maladie de leur fille nous indique leur caractère.

Comme la fille, Osvold est présenté dès le début en copie conforme de son père. Son entrée en scène le montre « fumant une grande pipe en écume de

² Henrik Ibsen, *Drames contemporains*, Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 511.

³ *Idem*, p. 522.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 538.

⁶ Peut-être pour que sa maladie ne l'expose pas à la rumeur – dans ce moment de la pièce on sait, grâce à Madame Sorby, que le vieux Werle a également des problèmes et que la cécité de Hedvig est héritée.

mer »⁷, une image qui reprend le souvenir le plus puissant que le jeune homme a du capitaine Alving. Plus ou moins consciemment, il refait le geste de sa mémoire, de sorte que la question joviale de Madame Alving, qui se demandait si le pasteur allait le reconnaître, semble bizarre rétrospectivement. Cependant, elle illustre la fabrique de la vérité à laquelle la femme s'adonne depuis le vivant de son mari. L'image qu'elle construit de son fils avant son entrée renvoie à la filiation, mais le lie plutôt à elle-même qu'à son père⁸, en essayant d'effacer par son propos toute tâche de dépravation héréditaire. Cette stratégie qui va jusqu'à nier les similarités entre père et fils indique la crainte de l'hérédité telle que la décrit Alain Corbin dans son article *L'hérédosyphilis ou l'impossible rédemption. Contribution à l'histoire de l'hérédité morbide*⁹.

Alors, il est pertinent de dire que, dans les deux pièces, il y a un conflit entre l'affirmation du lien parental et sa négation. En ce qui concerne les actions de Hjalmar, on peut observer que sa position change progressivement. S'il avoue sans hésitation à Gregers que sa fille est atteinte par une maladie héréditaire, après la conversation intime avec ce dernier qui lui dévoile les rumeurs de la relation entre son père et Gina, il modifie son discours et joue le rôle d'un père attentif, en signalant le rôle des facteurs extérieurs pour la dégradation de la santé d'Hedvig. Prenons l'exemple de la première confrontation avec sa femme, qui suit à la discussion entre les deux hommes : Hjalmar ne la commence pas avant de faire sortir la fille, en lui disant que « si, il faut sortir. Il me semble que tes paupières se ferment. Cela ne te fait pas de bien, tout cet air malsain »¹⁰.

Dans ce contexte, la référence aux yeux paraît combler la représentation d'une maladie qui remplit l'espace. Ainsi, le personnage nous donne l'impression que, mise à part l'hérédité, il y a également des facteurs extérieurs qui conditionnent l'apparition de toute forme de décadence (physique et spirituelle). Dans ce léger changement d'avis, on peut reconnaître à la fois la réécriture de la fiction parentale d'Hjalmer (qui joue, cette fois-ci, le père responsable) et un détournement de la violence avec laquelle la reconnaissance d'un héritage va frapper, si l'on estime que Hjalmar comprend la possibilité d'un lien plus proche entre sa fille et le vieux Werle. D'ailleurs, pendant la fête, ce dernier se plaint de sa vue de moins en moins saine, ce qui laisse entendre la possibilité que Hjalmar, accumulant

⁷ *Idem*, p. 300.

⁸ « Son cœur est tout à sa mère, on peut le dire » - *Idem*, p. 293.

⁹ Alain Corbin, « L'hérédosyphilis ou l'impossible rédemption. Contribution à l'histoire de l'hérédité morbide », dans *Romantisme*, 1981, no. 31, pp. 131-150, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4477 (consulté le 07 mars 2020). D'après Corbin, « la syphilis symbolise l'angoisse d'une bourgeoisie qui se dent menacée par la démoralisation sexuelle » (*Idem*, p. 132).

¹⁰ Ibsen, *op. cit.*, pp. 561-562.

des indices au fur et à mesure, se rend éventuellement compte de la vérité. Ainsi, il est possible d'affirmer qu'il commence à se poser la question de l'héritage avant même qu'elle ne soit mise en lumière par la lettre de donation et il essaie de *détourner* la vérité autant que possible.

Quant à Osvald, le geste de fumer est la manière de le faire sont les indices physiques le plus importants qui lient son corps à celui de son père. Alors que Madame Alving pousse encore plus loin la négation, en se révoltant contre les affirmations du pasteur (« Ah ! comment pouvez-vous dire... ? Osvald ne ressemble qu'à moi »¹¹), celui-ci voit dans le geste un rappel irréfutable : « Oui, mais il y a là un trait, aux coins de la bouche, quelque chose aux lèvres, qui me rappelle tant Alving... et en tout cas maintenant, quand il fume »¹². Le débat entre les deux continue et provoque la réaction d'Osvald qui fait la connexion entre son geste et le souvenir le plus clair de son enfance (paradoxalement, dit Madame Alving), celui d'avoir essayé la pipe de son père, sous l'emprise de ce dernier. Cet épisode représente également la première manifestation 'clinique' de la *joie de vivre* (*livsglede*), qualité si importante chez les personnages ibseniens : « Il [le capitaine Alving – je note] me prit sur ses genoux et me mit sa pipe à la bouche. Fume, garçon, dit-il ; allons, une bonne bouffée. Et j'ai fumé tant que j'ai pu, jusqu'à me sentir pâlir et que la sueur ruisselle sur mon front. Alors il s'est mis à rire de si bon cœur »¹³.

Pour Madame Alving, accepter que son fils soit biologiquement (et spirituellement, car les deux vont ensemble dans la perspective héréditaire d'Ibsen) lié à son père est le conflit central de la pièce. Autrement dit, l'intrigue l'oblige à regarder *les revenants* en face, à ne pas les traiter comme des apparitions transitoires sans effet, puisqu'il y a bien des conséquences à ces liens qui déterminent l'avenir des personnages. C'est pourquoi au moment où elle accepte qu'Osvald fume dans le salon, il est pertinent de dire qu'elle décide d'affronter le passé. D'ailleurs, les conversations entre les deux ont place autour de la pipe d'Osvald qui est présente dans chaque dialogue, en tant que rappel du père.

D'un point de vue symbolique, l'approbation du geste de son fils signale que Madame Alving commence à interroger (et simultanément à accepter) le lien entre le passé et le présent. Le corps d'Osvald se donne à elle à travers leurs conversations où il avoue ne pas pouvoir travailler dans les conditions de chez lui (car il y manque du soleil), avoir des maux à la tête et des nausées et, finalement, être atteint par une maladie débilitante et incurable. Pourtant, ce n'est pas le témoignage d'Osvald que la femme confronte, mais les conséquences de la déchéance de son père. Ainsi, lorsque le fils se confie à elle en lui disant

¹¹ *Idem*, p. 301.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 302. Ce récit appartient à Osvald.

qu'il a sans doute attrapé la syphilis en fréquentant les prostituées et les libertins de son milieu artistique – explication tout à fait raisonnable à cette époque-là¹⁴ –, sa réponse éclaircit la situation. Pour elle, il n'y a pas de doute que la maladie soit génétique car tout en Osvald imite le corps de son père. Se confronter à lui, c'est se confronter à la débauche de son mari à qui elle a toujours trouvé des circonstances atténuantes, en dressant ainsi une faille entre l'apparence (dans la société) et l'essence (intime).

Par conséquent, il convient de dire que les corps de Hedvig et d'Osvald obligent à la fois à une anamnèse d'ordre médical et à une autre, d'ordre social. Il n'est pas nécessaire que les deux se produisent simultanément, même s'il semble que ce soit le cas en ce qui concerne Osvald. Puisque la vie secrète du capitaine Alving est déjà connue au moment où le fils commence à parler de sa maladie, il est plus naturel que les deux viennent ensemble : chaque découverte du corps (à travers des symptômes de plus en plus précis) entraîne le soupçon de Madame Alving qui finit par affirmer l'hérédité de la syphilis, mais aussi de l'hédonisme vitaliste, dont les conséquences atteignent plusieurs générations. En revanche, l'entourage de Hedvig insiste sur une anamnèse médicale dès le début de la pièce, en ajoutant des points de vue multiples concernant l'état du corps, alors que la conséquence sociale entre en scène lorsque la paternité réelle est dévoilée. A la suite des deux situations, les communautés peuvent se poser des questions sur la déchéance et sur la parenté en général – quel est l'effet produit dans le corps social par la débauche ou par la fausse paternité ?

II. La maladie chez Ibsen – entre biologique et sociétal

Dans l'œuvre d'Ibsen, la maladie est *interprétable* car elle est souvent le signe d'un secret honteux dont les effets sur la réputation dans la communauté sont à craindre. La maladie n'est jamais une simple affaire du corps, un déséquilibre du milieu intérieur, et le regard que l'on porte sur ce corps ne peut pas l'isoler en tant qu'objet médical. En effet, le malade représente un problème sociétal qui est rendu visible par sa présence et dont la solution se trouve en dehors du corps, dans la communauté. Tout cela nous indique le fait que le personnage dont l'état de santé se dégrade progressivement est l'image même d'une crise qui oppose la réalité aux idées reçues et à la tradition. Naturellement, son apothéose entraîne la prise d'une décision qui est purement sociale – autrement dit, le malade est le point du départ d'une négociation autour des valeurs d'une communauté.

¹⁴ voir Corbin, *art. cit.*, *passim*.

Dans le cas de la paternité de Hedvig, il y a une séparation entre la preuve biologique et les données sociales qui détermine le conflit central de la pièce. En ce qui concerne l'héritage physique, le lien entre Hedvig et le vieux Werle est incontestable. Toutefois, étant donné que l'œuvre littéraire présente plusieurs types de cécité et d'aveuglement, il est nécessaire de bien discerner entre les catégories et les filiations. En effet, Hedvig n'hérite pas de la pulsion correctrice de sa mère qui retouche les images et les rend un peu différentes, mais toujours reconnaissables. Elle est également très loin de la complaisance naïve de son père car sa nature est plutôt active, alors que Hjalmar est un personnage qui fuit l'action. Si l'on tient compte de ses passions et ses rêves, Hedvig aurait plutôt aimé faire de la gravure pour illustrer des livres, c'est-à-dire bâtir le monde à nouveau, de jouer librement sur la vraisemblance. Cela la rapproche de son père biologique, avec qui elle partage, par conséquent, des traits non seulement physiques, mais aussi symboliques : tous les deux sont des personnages très forts qui peuvent reconstituer le monde qui les entoure. Tandis que Hedvig n'a pas le temps pour en faire preuve, le vieux Werle est directement impliqué dans la construction des histoires : c'est précisément lui qui 'crée' l'amour de Gina pour Hjalmar (tandis que les deux jouent les rôles attribués), la culpabilité du père Ekdal, mais aussi la folie de la mère de Gregers. Ses fictions se répandent dans le monde et l'organisent, de sorte que tous acceptent le mensonge vital qui leur est donnée. Gregers, qui assume le rôle du *treizième à la table* et qui a longtemps vécu hors de son influence, est le seul à forcer le regard au-delà des fictions construites par son père.

Cependant, même si la parenté biologique de la fille est assez facilement déductible à travers une lecture symbolique de la pièce, sa parenté sociale est plus compliquée, comme le suggère Ibsen dès le début. Sur la liste de personnages, Hedvig apparaît sur la cinquième position, après les deux Werle et les trois Ekdal (père, fils et belle-fille). L'enfant est positionné juste après ses parents prétendus au début de la pièce et, quoique son nom soit suivi par la mention *leur fille*, il est pertinent d'affirmer que chaque personnage la construit en *fille*, en s'exprimant autour de sa position. Le vieux Werle établit leur filiation en envoyant la lettre de donation, Gregers est celui qui soupçonne la parenté secrète de Hedvig, le vieil Ekdal est le complice de Gina, qui corrobore ses histoires pour cacher la vérité de Hjalmar, Gina est la mère qui attribue faussement la paternité afin de mettre à l'abri sa réputation, alors que Hjalmar est le mari crédule, qui doit finalement se confronter à la réalité¹⁵. Ainsi, il s'avère que la question de la paternité est une fiction que non seulement le père doit construire

¹⁵ Comme l'on a déjà montré, il est possible que Hjalmar soit au courant avant même que la situation ne soit dévoilée devant tout le monde. Ainsi, la reconnaissance publique de la paternité du vieux Werle ne fait qu'obliger Hjalmar à trouver un rôle qui convient à la situation.

(comme l'affirme, par exemple, Nancy Huston¹⁶), mais à laquelle peuvent participer plusieurs membres de la communauté. Chaque personnage mentionné a une version propre de la paternité de Hedvig, qui correspond à une fiction particulière. Par conséquent, le dévoilement du secret les oblige à jouer un rôle et à prendre une décision par rapport à la nouvelle.

La parenté de Hedvig est donc plus compliquée qu'on ne l'estime au début. Malgré les liens biologiques et symboliques entre elle et le vieux Werle, la position de la fille dans la société détermine chaque personne à la définir. En revanche, en ce qui concerne Osvald, il n'y a aucun doute sur la paternité : non seulement il connaît son père, mais il l'imite aussi. Sa maladie est pourtant le signe du *libertinage* de capitaine Alving qui hante son corps, lui aussi marqué par le goût des plaisirs charnels. La question se pose toujours autour de l'hérédité, mais la situation est encore plus délicate. Comme le montre Alain Corbin, à la fin du XIXe siècle, les écrivains sont fascinés par la déchéance à laquelle mène la maladie héréditaire¹⁷. En outre, la perspective d'une syphilis tardive est d'autant plus intéressante qu'elle menace de loin et pèse sur les personnages.

A cette époque-là, on connaissait bien sûr que la syphilis n'est pas toujours une affaire génétique. D'ailleurs, Osvald lui-même semble convaincu d'avoir attrapé le virus en fréquentant les milieux libertins parisiens, comme il l'avoue à sa mère. Le pasteur Manders réfère également à la condition d'artiste qu'a vécu Osvald : « N'avais-je pas raison d'être profondément inquiet au sujet de votre fils ? »¹⁸ demande-t-il à Madame Alving, puisque ce dernier se trouvait « dans des cercles où l'immoralité s'étale effrontément, où elle acquiert, pour ainsi dire, droit de cité »¹⁹. Par conséquent, on peut estimer que, au cas où les nouvelles de la maladie d'Osvald se répandraient dans la communauté, celle-ci va blâmer premièrement le milieu (étranger, libertin).

Toutefois, la rumeur de la débauche de capitaine Alving a déjà pénétrée le corps social, grâce au témoignage de Madame Alving qui se libère du poids de ses choix devant le pasteur. Ainsi, au moment où elle affirme l'existence du libertinage de son mari, les conséquences se mettent en lumière l'une après l'autre. En effet, la structuration de la pièce, ainsi que la technique rétrospective qu'Ibsen emploie dans toute son œuvre 'déterminent', d'une certaine manière, l'hérédité de la maladie. Autrement dit, la syphilis ne peut pas être attrapée : le spectateur (mais aussi les acteurs) la juge comme (forcément) héréditaire,

¹⁶ Nancy Huston, *The Tale-Tellers : A Short Study of Humankind*, MacArthur and Co. Publishing, 2008, *passim*.

¹⁷ Et pour ce qu'il appelle l'« hérédité morbide » - voir Corbin, *art. cit.*, pp. 131-132.

¹⁸ Ibsen, *op. cit.*, p. 302.

¹⁹ *Ibidem*.

puisqu'elle fait preuve de la déchéance d'une lignée qui se déroule devant ses yeux. En outre, le corps d'Osvold est en toute apparence une répétition de celui du capitaine Alving, comme le note le Pasteur Manders : « Quand j'ai aperçu sur le seuil Osvold la pipe à la bouche, j'ai cru voir son père en chair et en os »²⁰. Ainsi, le châtement du fils punit indirectement le capitaine qui a échappé, de son vivant, à toute forme de compensation pour ses actions.

Étant construite dans la tradition des tragédies antiques, *Les Revenants* pourrait éventuellement être lue sans rendre compte d'une représentation sociale. La déchéance, l'hérédité malade, l'incendie qui ressemble à une foudre divine et dont le but est de révéler l'essence de la mémoire du capitaine Alving, tout semble coupé de la société. Pourtant, la fin de la pièce dévoile une vérité essentielle pour la communauté et ses valeurs : le pasteur Manders condamne le libertinage (de Madame Alving), Engstrand semble jouer le rôle du pieux, alors que tous deux usent de ces représentations de la vertu afin de couvrir leurs propres vices, comme l'a fait le capitaine Alving. Le père de Regine demande le support du prêtre pour s'assurer une bonne vie, en manipulant sa fille dans un même temps et lui promettant le succès qui n'est, en réalité, que celui apporté par la prostitution. Similairement, le pasteur essaie de sauver sa réputation qui lui coûte plus que les valeurs qu'il garde : bien qu'il pense faire preuve de dignité en refusant les avances d'une femme mariée, il est à la fois prêt à soutenir la maison de marins et la désigner comme une institution chrétienne pour soigner les âmes, alors qu'il est bien conscient de sa fonction.

Il convient alors de dire que la maladie et la mort d'Osvold, quoiqu'elles soient terribles pour Madame Alving, entraînent non pas la condamnation du libertinage du capitaine Alving, mais son acceptation, tout en le couvrant d'un discours sur les vertus. C'est pourquoi il est juste d'affirmer que la vérité est négociée à partir de l'image du père et à travers celle de l'enfant.

La représentation du père est à la fois l'élément qui relie le côté biologique et celui social et qui pose une question dont la réponse se produit en négociant la vérité au sein d'une communauté. Dans les deux cas, on a affaire à un père patriarcal, comme le montre Jørgen Lorentzen²¹, quoi qu'il ait échoué ou soit mort à cause de ses passions. D'une part, le vieux Werle organise la communauté où il se trouve, en arrangeant des mariages et des punitions qui lui conviennent et en soutenant financièrement la famille Ekdal, tandis que l'esprit du capitaine Alving se répand dans toute la société. Tous deux sont des personnages menés par une force vitale, si bien qu'ils paraissent les seuls à concentrer la vie sociale autour de leurs personnalités puissantes. C'est la

²⁰ *Idem*, p. 301.

²¹ voir Jørgen Lorentzen, « Ibsen and Fatherhood », dans *New Literary History*, vol. 37, no. 4, 2006, pp. 817-836.

représentation de ce que l'exégèse ibsénienne appelle *livsglede*, la joie de vivre. Par conséquent, la différence entre le vieux Werle et le capitaine Alving n'est qu'une de degré et de chance – alors que la maladie du premier lui permet une vie longue, le deuxième meurt plus subitement, peut-être suite à la syphilis.

Puisqu'ils sont des figures aveuglantes, d'une certaine manière, ils introduisent au sein de la communauté des problèmes que celle-ci ne peut pas gérer selon les coutumes et les dogmes protestantes, étant soumise au charme ou à l'autorité du personnage. Toutefois, ils laissent des héritiers qui incarnent la même philosophie, mais qui n'arrivent pas à s'imposer dans la société car ils sont soit trop jeunes (c'est le cas de Hedvig), soit longtemps absents, ce qui nuit à leur influence (le cas d'Osvald). Pourtant, leur corps, miroirs de ceux de leurs pères, posent des questions autour de la paternité et du libertinage, face auxquelles le corps social doit éventuellement prendre position. Autrement dit, Hedvig et Osvald sont les représentations en embryon des questions que l'attitude de leurs pères a produit au sein d'une communauté.

Par conséquent, mise à part la manifestation physique de la maladie, qui n'est tragique que pour quelques personnages, ce qui est réellement mis en scène est le dialogue sur les valeurs sociétales. Dans un groupe déterminé par le rapprochement à la morale (protestante), les actions excentriques sont intégrées et décrites d'une telle façon qu'elles puissent se mouler sur le discours vertueux général, en indiquant une forme d'hypocrisie, ainsi que de dissimulation (et de dissémination de fictions compensatives dans la communauté).

III. La vérité négociée

Dans ces deux pièces, Ibsen propose une méthode à travers laquelle la vérité pénètre dans le corps social. Quoiqu'elle y réside depuis longtemps, des événements comme la mort de Hedvig ou celle d'Osvald obligent la communauté à prendre position. Ainsi, on peut affirmer que le corps malade porte en lui une rumeur qui va faire entendre la vérité pendant que différents témoignages s'y ajoutent.

Si l'on estime que la vérité elle-même est une notion nécessairement sociale, puisqu'elle dépend du partage des informations et de leur assemblage, on peut affirmer, comme le sociologue Jean-Noël Kapferer le fait, qu'« est vrai ce que le groupe croit vrai »²². En ce faisant, on met la vérité et la rumeur dans la même catégorie, pourvu qu'elles déterminent la même réaction dans la communauté. La véracité en soi devient alors moins importante – ce qui compte est l'histoire qui s'entre-tisse autour des informations, vraies ou fausses, modifiées ou non au sein du récit.

²² Jean-Noël Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Paris, Seuil, 2009 (1987), p.22.

En effet, outre ces deux niveaux que constituent la vérité initiale (l'état des faits au début des pièces) et celle avérée (et introduite par le corps malade – à savoir la vraie paternité et le vrai caractère du capitaine Alving), on peut distinguer un troisième, qui correspond au récit final. En fait, bien que la rumeur introduise la vérité dans l'œuvre d'Ibsen, cette dernière n'est pas reconnue en tant que telle. Elle participe pourtant à la construction d'un récit (personnel, mais aussi social) qui tient compte de nouvelles, mais les détourne, les défigure.

A la fin des deux pièces proposées pour analyse, la 'rumeur' que portent les corps des enfants et qui est censée mettre en question l'état de fait devient visible : on sait que Hedvig était la fille du vieux Werle et que le capitaine Alving n'a pas mené une vie vertueuse, mais ces deux informations sont resémantisées dans le texte par les personnages. Ainsi, Hjalmar reprend formellement la paternité de Hedvig, en la partageant à moitié avec son épouse, et le docteur Relling note qu'il va continuer à broder sur la fiction de la mort malheureuse d'une fille bien-aimée même si la vérité (maintenant connue) contredit son propos. Similairement, dans les *Revenants*, la transformation de l'orphelinat en 'foyer' formellement patronnée par le capitaine Alving représente à la fois la prise en charge de la vérité et sa réinterprétation. La communauté et ses membres, parmi lesquels Engstrand et le pasteur Manders, concèdent tacitement au libertinage du capitaine, mais ne prononcent pas ces mots : Engstrand se contente de présenter le projet comme s'il s'agissait d'un lieu où les pauvres marins peuvent se reposer.

Ainsi, l'on peut affirmer que la vérité qui se fait entendre est tout de suite négociée dans la communauté, de sorte que la fin n'apporte pas de changements radicaux, d'un point de vue narratif : Hjalmar assume la paternité et le pasteur Manders ferme les yeux face au vice qu'il dénonce devant Madame Alving et participe même à sa glorification. Cependant, le spectateur vient d'être témoin de la construction de ce récit final qui suppose la dissimulation des faits et même des preuves biologiques. Après la mort des enfants, il n'y a plus de façon de démontrer ces histoires corroborées qui tiennent désormais debout, mais la rumeur persiste dans le corps social, en indiquant l'hypocrisie du milieu.

Il convient également de souligner que les deux scènes qui montrent cette négociation sont collectives, quoi que l'on parle de la lettre de donation qui est offert à Hedvig devant tout le monde (sauf le vieux Werle) ou de la promesse du pasteur Manders. Par conséquent, les deux ont un caractère théâtral qui va à l'envers de ce que la mort des enfants prouve : les problèmes sous-jacents (l'adultère, le libertinage, les rapports de pouvoir, le mariage) ne sont pas remis en question. Pourtant, on leur garde une place dans la cité, en les recouvrant de discours vertueux.

Celui qui joue le plus sur cet aspect est Hjalmar car au moment de la confrontation il *semble* être le seul à ne pas avoir compris le lien biologique

entre les deux cas de cécité. Ainsi, il nous faut tenir compte de l'implication que la paternité a sur la *fiction* de Hjalmar. En se considérant jusqu'à ce moment-là le père légitime de Hedvig, il entraînait une image plutôt positive de soi en tant que père – c'est pourquoi il se décrit de cette façon à Gregers. Par conséquent, il est pertinent de dire qu'il réagit comme il aurait été approprié pour un père proche de sa fille – au lieu d'assumer la vérité de sa relation avec Hedvig et d'analyser la situation à partir de là, il joue la posture que lui attribue la fiction dont il fait partie. Néanmoins, à la fin il revient sur cette comédie et reprend formellement la paternité, comme s'il n'y avait jamais de rupture (c'est ce que pense, par ailleurs, Relling).

Similairement, ce que le pasteur Manders ne peut pas concéder à Madame Alving ou à son fils, il le promet à travers le foyer qui remplace l'orphelinat. Il faut sûrement entendre le mot 'foyer' en un sens ironique : la description qu'Engstrand en fait au début à Regine nous montre qu'il pense à un lieu de débauche, où sa fille pourrait jouer le rôle de la maîtresse. Pourtant, le paysan dissimule, comme il le fait d'ailleurs tout au long de la pièce, et se présente en homme honnête. En fait, il opère un chantage auprès du pasteur Manders, en proposant de prendre sur lui l'incendie (dont il est quand même le suspect principal) pour que le prêtre ne soit pas puni. En revanche, il exige le support de ce dernier pour bâtir la maison des marins qui va s'appeler l'« Asile du chambellan Alving » et qui, assure Engstrand, va être digne de ce nom, en honorant la mémoire de son patron. Ce qui, d'ailleurs, est vrai : elle va promouvoir le libertinage qui était si cher au capitaine. Ainsi, on peut affirmer que cette suite d'actions montre que la communauté a pris conscience du vrai héritage d'Alving et le montre sous la forme du foyer, en changeant la réalité à travers le discours.

Toutefois, ces récits finaux laissent, sinon des preuves contraires, au moins des témoins : le docteur Relling prédit la dissimulation de plus en plus théâtrale de Hjalmar, alors que Madame Alving comprend la duplicité du pasteur. De surcroît, les pièces peuvent être considérées comme étant elles-mêmes des témoignages de ce phénomène, en faisant de cette négociation qui supprime et réécrit la vérité un fait que l'on observe sans les nommer.

Pour conclure, il est pertinent de dire que la vérité est mise en scène dans l'œuvre d'Ibsen, mais elle est dissimulée, de sorte que le récit final, celui auquel on réfère dans la communauté, s'établit à travers le discours et la négociation. Les corps malades portent le poids d'un vice germinal qui va éclater et obliger à la prise en considération de ce que la société protestante considère comme une déchéance. Pourtant, les personnages qui forment le corps social détournent la vérité afin de faire valoir la loi et l'état de fait, tout en y intégrant ces manifestations déviantes, sans les individualiser ou reconnaître en tant que

telles. Ainsi, rien n'est véritablement changé, ce qui rend les morts d'autant plus tragiques qu'elles ne provoquent pas une réaction assez forte pour ouvrir le chemin d'une discussion honnête des vices et des vertus.

BIBLIOGRAPHIE

- CORBIN, Alain, « L'hérédosyphilis ou l'impossible rédemption. Contribution à l'histoire de l'hérédité morbide », dans *Romantisme*, 1981, no. 31, pp. 131-150, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1981_num_11_31_4477 (consulté le 07 mars 2020).
- HUSTON, Nancy, *The Tale-Tellers : A Short Study of Humankind*, MacArthur and Co. Publishing, 2008.
- IBSEN, Henrik, *Drames contemporains*, Paris, Le Livre de poche, 2005.
- KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Seuil, 2009 (1987).
- LORENTZEN, Jørgen, « Ibsen and Fatherhood », dans *New Literary History*, vol. 37, no. 4, 2006, pp. 817-836.