

Groupe d'étude « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

16/05/2001

L'homme ravagé

"Il eut la brusque vision d'une humanité travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de père en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés des vieux fossiles."

(Huysmans, *A Rebours*, 1884)

"D'ailleurs, tout est hérité. Soyons médical et nature, et nous finirons par y voir clair."

(Laforgue, *Moralités légendaires*, 1887)

Il y a une façon, sans doute peu orthodoxe, de rejouer l'idée du péché originel : elle consiste à donner à celui-ci une base strictement organique, ce qui revient à déplacer la représentation du mal attaché à la perversion de la chair sur celle de la maladie qui empoisonne le corps dans ses profondeurs, d'une manière qui n'est pas accidentelle mais nécessaire, car elle paraît étroitement attachée à ce qui, dès son début, le conditionne dans son être même de corps, ainsi corrompu de nature. On dira alors que l'homme, davantage que vicieux, est vicié, comme une marchandise que les conditions de sa fabrication ont destinée à s'avarier. Cette représentation est d'un tout autre ordre que celle qui hante la conscience de l'homme converti, préoccupé par une défaillance que sa nature avant tout morale maintient sur le plan où s'affrontent la chair et l'esprit, ce qui interdit de la réduire à une ratée, même essentielle, de la vie, en déroutant d'emblée le cours dans le sens de manifestations morbides incontrôlables, dont les origines sont tellement lointaines qu'elles se sont perdues, comme noyées dans la nuit des temps, dans la nuit des corps. Nul sacrifice expiatoire ne peut alors s'offrir en compensation d'une telle souillure dont sa naturalité radicalise l'héritage, tant sa marque s'inscrit de façon indélébile dans les replis les plus cachés de la constitution organique: le sang, la moelle, les os.

L'hérédité, qui lie à elles-mêmes les lignées humaines, en assurant en même temps que leur survie la propagation de leurs tares, est la version complètement positivée, ou positivisée, de cette fatalité d'une intime altération des corps infectés par le poids d'un passé qui n'est pas seulement celui de leur existence finie de corps individuels : ce qui fait de l'ensemble de l'histoire humaine une affaire de famille,

ou plutôt de familles, dont les membres sont ligotés à leur destin vital auquel ils tentent en vain d'échapper. Pourtant ce destin, auquel son incorporation confère une sorte de visibilité organique, même si celle-ci reste enfermée dans le lointain secret des cellules qui la rend imperceptible, relève en principe d'une logique matérielle de fait : et celle-ci prend la forme d'un conditionnement qui rend très difficile de le soustraire à un enchaînement causal remontant, même si c'est suivant un mouvement apparemment indéfini de succession, à un premier terme qui en constitue le sujet d'imputation. Pour que la maladie se propage sur une aussi longue durée, il faut bien qu'elle ait été préalablement inoculée : il faut que le processus de corruption ait commencé de manière localisable et identifiable. Se retrouve ainsi, sous un nouvel angle, l'enseignement véhiculé par la formule *Im Anfang war die Tat* : au début, il dut y avoir un acte irréparable dont les conséquences dégradantes se sont transmises de proche en proche à toute une descendance ainsi contaminée en profondeur, vouée à la perpétuation du mal héréditaire, à la conservation et à la reproduction du sang maudit dont est sorti à terme tout un ordre perverti de civilisation et de culture.

Cette malédiction du sang est au coeur des représentations de la décadence à laquelle elle confère le caractère irréversible attaché à la pesanteur des choses corporelles. Le fantasme d'un déclin perpétuel serait incompréhensible sans un tel ancrage organique dont il tire sa positivité de fait : cette positivité est paradoxalement rattachée à l'image de quelque chose qui ne cesse de se défaire en se décomposant, en s'altérant, et qui se maintient du fait même de se perdre, suivant un mouvement qui triomphe de tous les obstacles opposés à sa continuation en restant fidèle à sa destination initiale, ce qui le ramène sans cesse vers l'arrière de lui-même, vers ce secret honteux dont il assure fidèlement la garde.

D'où vient ce fantasme d'un type très particulier qui représente la figure moderne de la fatalité ? Il est certainement issu pour une grande part du développement de savoirs concernant l'organicité, avec à l'arrière-plan l'évolution historique qui a conduit généralement à médicaliser les différents aspects de l'existence humaine individuelle ou collective en ramenant ceux-ci sous la juridiction de normes hygiéniques, ce qui a mis en avant des catégories comme celles du sain et du corrompu, du propre et du sale : la question a alors été posée de savoir ce qui pouvait dévier la vie de son cours, non seulement en infléchissant celui-ci par des atteintes extérieures, mais en le condamnant insidieusement dès le départ à persévérer dans une voie recensée comme mauvaise, celle d'une dégradation constante des formes normales de la vie devenue abusivement, par le biais d'une souillure originelle, sa forme la plus courante. D'ailleurs, ce genre de spéculation, même s'il empruntait ses arguments à la science, ce qui lui permettait d'établir sa positivité, n'avait rien de désintéressé : il correspondait, de manière avouée ou non, au dessein d'établir un contrôle accru sur des corps, que leur dégénérescence transformait en sujets privilégiés de pouvoir, ne serait-ce que du fait d'être exposés au regard dépréciateur porté sur eux par une connaissance objective qui en démontrait les faiblesses et les tares.

Mais une telle opération supposait aussi la confusion des plans du réel et de l'imaginaire dont la littérature, avec ses sortilèges et ses drogues, avait fait sa spécialité. Celle-ci a beaucoup aidé à construire les hantises de l'hérédité qui ont alimenté les idéologies de la décadence, ce qu'elle a fait surtout du moment où elle s'est emparée de certains enseignements des sciences de la vie et, par leur intermédiaire, a prétendu s'élever au rang de littérature "scientifique". Ce qui, au XIXe siècle, s'est appelé réalisme, puis naturalisme, a été alimenté principalement par des références empruntées à la biologie et à la médecine refaçonnées en forme de mythes, ce qui a donné pour objet privilégié à la littérature l'étude des diverses formes de perversion de l'existence dont la cause pouvait être associée à la vie collective, l'homme ordinaire de la communauté étant comme tel porteur des symptômes d'un mal latent appelé tôt ou tard à se déclarer, mal qui suinte par toutes les pores d'un corps social irrigué par les flux de l'hérédité. C'est par ce biais que la littérature moderne a pu exercer une fonction critique, en mettant en avant le thème de la corruption et de la crise sous ses manifestations les plus matérielles, comme telles susceptibles d'une restitution exacte en forme de diagnostic : elle est devenue ainsi une clinique sociale, et en même temps un théâtre où s'exhibaient les monstrueuses aberrations de la vie en société ramenées sur le plan de la nécessité naturelle, celle-là même qui ravage et infecte des corps malades.

L'obsession de la déchéance associée à une souillure organique a alors été redessinée par le travail de l'écriture, sur fond d'une poétique qui plaçait le mal au premier rang de ses préoccupations, de manière à effectuer la transfiguration esthétique qui en fit un objet de contemplation, sinon à proprement parler un objet de beauté. L'homme ravagé par l'hérédité, l'homme avarié, c'est aussi l'homme abîmé, abattu, profondément ennuyé, qui, coincé dans son corps, tente vainement d'échapper à une angoissante fatalité sur laquelle il n'a aucune prise: par son écoulement, elle paraît diluer les traits de son existence individuelle du fait de l'irrésistible altération qu'elle leur fait subir. Ce "mal du siècle", devenu source privilégiée d'inspiration, a été interminablement décrit, exploré, analysé, et surtout fictionné : chez Emma Bovary comme chez des Esseintes, pour ne citer que ces deux figures emblématiques de l'ennui en littérature, les sanies du corps sont inséparables du souci de l'âme en quête d'une impossible évasion, mais sans cesse ramenée dans le cadre rigide que lui fixe un monde en décomposition aux mortelles tentations duquel elle est vouée par une sorte de prédestination empoisonnée.

Ce corps empoisonné, et empoisonnant, c'est par exemple celui de Nana, dont Zola décrit le cadavre exposé aux yeux de ses anciennes compagnes horrifiées, comme une relique de la dépravation, sur le lit du Grand Hôtel où elle est venue solitairement mourir, juste au moment où éclate la guerre contre les Prussiens :

"Une lumière vive éclaira brusquement le visage de la morte. Ce fut une horreur. Toutes frémirent et se sauvèrent.

- Ah! elle est changée, elle est changée, murmurait Rose Mignon, demeurée la dernière.

Elle partit, elle ferma la porte. Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un oeil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez supurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.

La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.

-A Berlin ! à Berlin ! à Berlin !"

Cette page insoutenable, qui semble elle-même infectée par la passion répugnante de tout voir et de tout montrer que l'on a tant reprochée à son auteur, ne se réduit pourtant pas à une exhibition sordide. En effet la vision qu'elle suscite, - Baudelaire ne l'eût point reniée -, de "ce masque horrible et grotesque du néant" est construite à partir d'une idée dont la force est indéniable, celle de "Vénus", la Vénus sociale, considérable mythe moderne, en décomposition : Nana, c'est la grande hétéra, idole sacrée de la prostitution qui, mêlant sans frein les corps, véhicule de l'un à l'autre ses poisons ; de cette manière, elle donne la parfaite représentation d'une société corrompue et qui paraît tirer de sa corruption le principe de sa cohésion et de ses échanges : c'est sur ce théâtre déjà que Balzac avait paru installer sa *Comédie Humaine*. Lorsque Zola écrit : "ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple venait de lui remonter au visage et l'avait pourri", il restitue de façon impressionnante le relent de l'hérédité qui fait revenir à la surface, en l'individu dans cette dégradation singulière d'un visage autrefois charmant et adoré, la pourriture unanime issue du fond des corps et du fond des âges, ainsi ramassée dans un résumé saisissant et salissant. Et à l'image du corps abandonné de Nana revenu à l'état de "moisissure de la terre" répond de façon non moins frappante l'appel des passants qui l'ignorent, entraînés et enivrés par le pressentiment du grand charnier collectif que la guerre est en train de préparer, dont Zola donnera l'aterrante vision dans un autre épisode des Rougon-Macquart, *La débâcle* .

Dans *Syphilis, Essai sur la littérature française du XIXe siècle* (Gallimard, 1982), P. Wald Lasowski analyse cette page, p. 52-53, en la replaçant dans le contexte global d'une littérature du mal, et plus précisément du mal organique, dont la trame secrète réunit Balzac, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, les Goncourt, Zola, Maupassant et Huysmans, pour n'en citer que les plus illustres représentants. P. Wald Lasowski commente aussi le passage du roman où le journaliste Fauchery

consacre à cette reine de la volupté et de la mort qu'est Nana un article intitulé "La mouche d'or", qui avance l'interprétation suivante du personnage : "Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie" (*Nana*, chap. 7, p. 201), image saisissante d'une pompe à merde ! Nana ne se décrassera jamais de la boue dont elle est née, et Zola lui fait dire, au moment de sa splendeur : "Je ne suis pas une ces femmes qui renient leur père et leur mère... Il faut me prendre avec eux, entendez-vous !" (*Nana*, chap. 10, p. 308). Mieux placée que personne pour fouiller dans les dessous de la société, elle en retourne l'ordre : "Faut voir ça au déballage !... Plus de respect ! fini le respect ! Saleté en bas, saleté en haut, c'est toujours saleté et compagnie..." (*Nana*, chap.11, p. 350). Elle est ainsi la souveraine des désastres, comme les "diaboliques" de Barbey d'Aurevilly: "Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. Comme ces monstres antiques dont le domaine redouté était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient..." (*Nana*, chap. 13, p. 402). Cette vision effrayante, cependant, n'est accessible qu'à l'oeil du romancier qui trouve le chemin conduisant au fond des choses ; les autres, - Nana est une femme publique, un objet de spectacle -, n'y voient que du feu, et quand, muette, elle apparaît sur scène en fée Mélusine, "...elle semblait un soleil, avec sa peau et ses cheveux de flamme. Paris la verrait toujours comme ça, allumée au milieu du cristal, en l'air, ainsi qu'un bon Dieu" (*Nana*, chap. 14, p. 430). Elle porte donc l'ambivalence des choses sacrées, qu'on adore et qui terrifient.

Passé à travers le filtre de la littérature, le mal social devient l'objet d'une fascination rapprochée qui interdit, semble-t-il, tout recul critique : la possibilité d'une action qui en détournerait le cours est noyée par la suggestion de son avancée inexorable à laquelle il paraît vain de résister. Le naturalisme s'explique en grande partie par cette abstention qui ouvre au regard stupéfié et horrifié tout un champ d'exploration : n'y ayant rien à faire, apparemment, contre l'invasion des humeurs malignes qui infestent un monde en débâcle, il ne reste qu'à ouvrir grand les yeux devant le spectacle sublime et affreux de sa dévastation, de façon à en restituer à l'identique les moindres détails. De là ce luxe de descriptions qu'on peut juger complaisantes, tant elles paraissent céder facilement au culte de l'abomination.

Il est étrange qu'au plus fort de son expansion industrielle et coloniale qui avait installé définitivement la bourgeoisie au pouvoir, le XIXe siècle, dans les formes les plus raffinées de son expression littéraire, ait fini par développer, sur fond de pessimisme et d'ennui, voire même d'épuisement, cette sensibilité morbide dont les accès devaient culminer avec la production des grandes figures monstrueuses de la décadence dont la toute première avait été Vautrin : pourquoi la bourgeoisie conquérante, comme apeurée par les effets de sa domination, s'est-elle vue sous les traits de l'homme ravagé et souffrant, empêtré, enfoncé dans les fatalités organiques qui le rongent de l'intérieur ? Peut-être le fait-elle, très concrètement,

effrayée en sentant gronder les menaces de révolte venues des exploités sur le dos desquels elle avait bâti sa domination. Le XIXe siècle a vu ainsi se créer le mythe de "l'homme d'en bas", inquiétant concentré de toutes les pathologies sociales, qui, dans les profondeurs, mine le pouvoir de la bourgeoisie. La thématique de l'hérédité a permis de naturaliser cette peur, et, éventuellement, d'appeler les secours de la médecine en vue d'en diagnostiquer les symptômes et d'y remédier, en la traitant comme un problème de santé (individuelle et publique). La littérature du XIXe siècle, hantée par la vision obsédante de l'humus social et de ses fumiers, fourmille d'indications concernant la propagation à la société entière des maux épidémiques provoqués par l'hygiène déplorable et la mauvaise moralité des classes pauvres, assimilées à des classes dangereuses : de là l'expression, les "misérables", prise dans ses deux sens. On pourrait se demander si on n'a pas affaire à des images de substitution, fabriquées afin de détourner l'attention de ce qui était en train réellement de se passer, en le camouflant à l'aide de représentations récurrentes : celle du vieux mal par exemple, dont la propagation épidémique renvoyait à l'origine fictive évoquée par la formule *Im Anfang war die Tat*, comme si le progrès ne présentait d'autres inconvénients que ceux attachés à ses très anciens commencements et à la persistance des hantises ancestrales qui leur étaient associées. Ces mythes d'origine, et de malédiction des origines, qui mettaient en musique la philosophie de Schopenhauer, sont ceux que Wagner, par exemple, a offerts à la société bourgeoise en vue de lui révéler l'envers de sa médaille, la face cachée du progrès industriel, le détournement du monde naturel et de ses forces sauvages. Cette opération ambiguë, tous les mythes marchant au fond à l'ambiguïté, ouvrait la voie à la fois au national-socialisme et à l'écologie. Ces images de substitution, forgées avec les instruments de la fiction, sont des faits d'imagination: mais, sur le plan où elle se situent, celui de l'imagination, elles n'en sont pas moins réelles pour autant.

L'homme ravagé, c'est l'homme condamné à l'inaction, à l'impuissance, parce qu'il traîne le poids d'une faute trop lourde pour lui, qui pèse, en même temps que sur lui, sur toute une population victime pitoyable de ses effets destructeurs. Alors que l'homme insatisfait puise dans sa solitude l'énergie nécessaire à sa révolte contre l'ordre établi, alors que l'homme contrarié négocie la fêlure dont il est porteur de façon à édifier à partir d'elle tout un régime d'obligation et de culture, alors que l'homme converti trouve dans la force spirituelle qui l'investit les raisons suffisantes pour croire, l'homme ravagé n'a que sa souffrance à entretenir, à transmettre, à donner en spectacle, comme témoignage de la déchéance inéluctable de l'homme-foule, envahi, assiégé par l'obscur présence de tous ses ascendants dont la succession concentre l'ensemble des défauts de l'espèce humaine. Pour lui, qui se sait destiné au mal, n'est plus permis aucun espoir pouvant être placé dans des fins individuelles ou collectives, humaines ou surnaturelles. Il n'est plus qu'un objet de compassion, et ce n'est pas un hasard si le pessimisme schopenhauerien, qui propose la version la plus pure de cette idéologie de la décadence, n'a trouvé d'autre contenu à donner à sa morale, ainsi détournée de toute perspective d'action et érigée en défense et illustration du principe d'inefficacité, dans un monde où il

ne reste plus rien d'autre à faire qu'à hurler et à pleurer. L'envers, et peut-être aussi le complément, de l'homme ravagé, c'est l'homme rédimé, qui a effectué son rachat en s'engageant dans la voie de la pitié.

On voudrait mieux comprendre comment s'est élaborée et imposée cette représentation très particulière de l'impuissance humaine, et en particulier sonder les causes soi-disant naturelles, biologiques, positives auxquelles elle est le plus souvent rapportée par l'intermédiaire du mythe d'un défaut constitutionnel de la vie. Et à cette fin, puisque, comme on vient de le voir, la littérature a dû jouer un rôle essentiel dans la formation et dans la diffusion de ce mythe, on cherchera à tirer des enseignements de quelques oeuvres caractéristiques, composées à la fin du XIXe siècle, qui ont mis ce thème au centre de leurs préoccupations et qui, en lui donnant à chaque fois un tour singulier, en font ressortir de nouvelles implications, en enrichissent le registre, et en délivrent certaines clés.

La première de ces oeuvres est une des pièces composées par Ibsen dans la seconde partie de sa carrière théâtrale, durant laquelle il a pris ses distances avec le genre historico-épique qu'il avait d'abord pratiqué et s'est rapproché du style du drame bourgeois naturaliste : *Les revenants* (cette pièce sera citée d'après la traduction française de T. Sinding publiée dans le volume 1 des *Douze dernières pièces* d'Ibsen, éditions de l'Imprimerie Nationale, 1991, appelée par le sigle LR). Terminée et publiée en 1881, tout de suite après *Une maison de poupée* qui est de 1879 (rappelons que *Nana* de Zola, dont il vient d'être question, a paru en 1880), cette pièce a aussitôt soulevé une polémique extrêmement virulente, due au fait qu'Ibsen y avait ouvertement mis en scène les ravages du grand mal qui a rongé la fin du siècle, la syphilis : et, considérée comme scandaleuse, elle n'a pu être jouée, d'abord dans une semi-clandestinité, que quelques années plus tard. La première représentation française en a été donnée en 1890 au Théâtre Libre d'Antoine, qui, avant Lugné-Poe, a été le premier à faire connaître l'oeuvre d'Ibsen en France. Voici, rendue par le traducteur d'Ibsen, le comte Prozor, ce qu'a été l'ambiance de ces premières représentations : "Plus d'un a songé à ce mal sinistre qui sévit dans les pays scandinaves avec plus d'intensité qu'ailleurs et qui, à travers de sombres métamorphoses, imprime à des générations entières le stigmate dont la fatalité peut marquer un individu à la faveur d'un seul instant d'entraînement... Quelle qu'ait été l'interprétation de ce point délicat, elle n'a eu pour effet que d'accroître encore le sentiment de terreur sourde que j'ai vu répandu dans le public pendant les représentations des *Revenants* ... On retenait son souffle, on n'applaudissait pas, et, pendant les entractes, c'étaient des observations, des réflexions à voix étouffée qui se pressaient sans se changer en discussion : des énergies abattues, des préoccupations soucieuses se lisant sur les fronts et, par-dessus tout, un intérêt, une curiosité tendue jusqu'à la fièvre et comblant la salle toutes les fois que la pièce reparaisait à l'affiche" (cité par J. Borie, *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle*, Galilée, 1981, p. 129-130).

L'action de la pièce, un drame de famille, un de ces drames de la famille dont le théâtre et plus tard le cinéma nordiques se sont fait une spécialité, est exposée dans les conditions d'un parfait huis-clos : ses trois actes se déroulent au cours d'une même journée dans le salon d'une riche demeure bourgeoise située sur les bords d'un fjord norvégien. Ce lieu est hanté par la figure du père mort, le capitaine Alving, ancien chambellan du roi, dont la réelle personnalité ne se dévoilera que progressivement au fur et à mesure du déroulement du drame, dont les principaux protagonistes sont sa veuve et son fils Oswald. Ce dernier a très peu connu son père, dont il n'a que de lointains souvenirs d'enfance, plutôt pénibles apparemment. Lorsqu'il entre en scène, au milieu du premier acte, c'est en fumant la pipe d'écume du capitaine Alving qu'il a retrouvée, ce dont il se justifie ainsi auprès de sa mère :

"Je voulais simplement l'essayer; je l'ai déjà fumée lorsque j'étais enfant.

- (Mme Alving) Toi ?

- (Oswald) Oui. J'étais tout petit. Je me le rappelle : - je suis entré dans la chambre de père, et il était de très bonne humeur, très gai.

- (Mme Alving) Tu ne te rappelles rien du tout.

- (Oswald) Si, si, je me le rappelle ; - il m'a pris sur ses genoux et il m'a fait fumer la pipe. Aspire, mon garçon, disait-il, aspire un bon coup ! J'ai aspiré tant que je pouvais, et je me suis senti devenir tout pâle, avec de grosses gouttes de sueur sur le front. Il a bien ri.

- ... (Mme Alving) Ce n'est qu'un rêve.

- (Oswald) Non, maman, ce n'est pas un rêve. La preuve - tu dois bien t'en souvenir, - tu es entrée et tu m'as porté dans ma chambre. Là je me suis trouvé mal, et j'ai vu que tu pleurais. - Père faisait-il souvent ce genre de farces ?..."
(LR, p. 302-303).

La thématique de l'étouffement, ici développée dans la forme d'un souvenir d'enfance associée à l'image agressive du père et à l'image protectrice de la mère, est centrale à toute la pièce.

La mère d'Oswald l'a fait volontairement élever en pension, comme si elle cherchait à le tenir à distance ; et, devenu adulte, avec son assentiment, il a entrepris à Paris et en Italie une carrière d'artiste peintre qui l'a davantage encore éloigné de ses origines familiales. Au moment où la pièce commence, il vient de rentrer au bercail, l'occasion de ce retour étant fournie par l'inauguration solennelle d'une institution de charité fondée par Mme Alving avec l'aide du pasteur Manders, une de ses vieilles connaissances, pour perpétuer le souvenir de son mari : toutefois, au troisième acte, l'asile ayant accidentellement brûlé avant même d'avoir pu être ouvert au public, on apprendra que le retour d'Oswald, qui avait pris

ce prétexte, est définitif, et que, se sachant condamné par la maladie, il est revenu mourir à la maison, ce dont sa mère bouleversée aura connaissance en l'entendant déclarer: "Tout brûlera. Il ne restera aucun souvenir de père. Moi aussi, je vais brûler" (LR, p. 357, acte III). Le rideau tombe, à la fin des *Revenants*, sur la vision d'Osvald terrassé par la folie et psalmodiant : "Le soleil ! Le soleil !" (LR, p. 371). *Les revenants* ont été écrits en Italie pendant l'été 1881, huit ans avant que Nietzsche, dans des conditions qui font penser à celles vécues par Osvald, ne soit lui aussi brûlé par le soleil de la démence .

Osvald est ainsi une parfaite figure de l'homme ravagé, et le propos d'Ibsen est de faire comprendre comment il a pu en venir là, dans un contexte familial oppressant à force d'hypocrisie et de secrets honteux plus ou moins bien refoulés, contexte familial qui, on le devine dès le départ, est loin d'y être étranger.

A part l'incendie de l'institution, il se passe très peu de choses dans la pièce, qui consiste pour l'essentiel en une suite progressive de révélations en forme de confidences : celles-ci éclairent peu à peu une situation familiale dont la complexité apparaît telle qu'on n'est pas sûr, même à la fin, de la maîtriser complètement. Qui sont ces "revenants" qui donnent son titre au drame ? Une première suggestion est donnée à ce sujet au cours d'un entretien entre le pasteur Manders et Mme Alving qui se tient au cours du premier acte. Cette discussion, ouverte par des échanges de politesses, est détournée du cours qui lui était destiné, celui d'une conversation d'affaires - le pasteur, qui s'est spécialisé dans la gestion des oeuvres charitables, est venu de la ville pour mettre au point les dernières dispositions concernant le fonctionnement de l'institution de bienfaisance dont l'inauguration est prévue pour le lendemain -, et dérive sur un autre plan, plus général, parce que, avant que n'arrive Mme Alving, Manders, qui l'attend seul dans le salon, a découvert, posée sur une table, une pile d'ouvrages qu'on devine subversifs, dont la présence induit l'intrigue et même, on le devine, le perturbe :

"(Manders) - Dites-moi, madame Alving, comment se fait-il que ces livres soient là ?

(Mme Alving) - Ces livres ? Ce sont des livres que je suis en train de lire.

(Manders) - Vous lisez ce genre d'écrits ?

(Mme Alving) - Certainement.

(Manders) - Et il vous semble que ce genre de lecture vous rend meilleure et plus heureuse ?

(Mme Alving) - Il me semble que ce genre de lecture me rassure.

(Manders) - C'est étrange. Que voulez-vous dire ?

(Mme Alving) - Il me semble que j'y trouve une explication et une confirmation à bien des pensées que je n'ai cessé de retourner dans ma tête. C'est cela qui est étrange, pasteur Manders, - au fond, il n'y a rien de nouveau dans ces livres; on n'y trouve que ce que la plupart des gens pensent et croient. Seulement, la plupart des gens n'en ont pas pris conscience, ou ne veulent pas l'admettre.

(Manders) - Grand Dieu ! Vous soutenez sérieusement que la plupart des gens -?

(Mme Alving) - Absolument..." (LR, p. 292)

Ces livres, on ne saura jamais ce qu'ils sont en réalité (il pourrait s'agir de *L'origine des espèces*, ou de quelque chose de ce genre), sont donc les instruments d'une recherche personnelle poursuivie par Mme Alving, qui a trouvé en eux le moyen de faire revenir à la conscience des choses que, pense-t-elle, et là est précisément le scandale dont le pasteur a eu l'intuition, elle a toujours su sans avoir le courage de se l'avouer : c'est pourquoi leur lecture est, comme elle le dit, rassurante. Quelles sont ces choses si difficiles à se dire en l'absence de la confirmation que vient leur apporter, sous une forme objectivée, leur exposition livresque ? Leur nature est si cachée que, s'il est possible de les reconnaître lorsqu'elles sont présentées de l'extérieur, de manière nécessairement abstraite et dépersonnalisée, il faut tout un travail pour soi-même s'en rapprocher davantage. Manders, le bien-pensant, ne peut que s'inquiéter de cette dangereuse curiosité, car, en bon directeur de conscience, il a parfaitement compris qu'elle était tournée vers le dedans et présentait un caractère d'introspection :

"(Manders) - Il y a dans la vie des occasions où il vaut mieux faire confiance au jugement d'autrui. C'est ainsi, et ce n'est pas plus mal. Sinon, où irions-nous ?

(Mme Alving) - Vous avez peut-être raison.

(Manders) - Par ailleurs, j'admets bien volontiers que ces livres puissent avoir leurs attrait. Et je ne vous blâme pas de chercher à connaître les courants intellectuels qui traversent, dit-on, le vaste monde étranger, - où vous avez laissé votre fils prendre ses habitudes. Mais...

(Mme Alving) - Mais ?

(Manders, baissant la voix) - Mais il vaut mieux ne pas en parler, madame Alving. Il n'est pas nécessaire de rendre compte à tous de ce qu'on lit, ni de ce qu'on pense en son for intérieur.

(Mme Alving) - Non, bien sûr, c'est bien ce qui me semble aussi." (LR, p. 293)

Cependant, lorsqu'Osvald venu saluer le pasteur fait devant celui-ci scandalisé l'éloge de l'union libre, pratique courante, explique-t-il, de la vie d'artiste, et, par

contraste, met en doute les grandes professions de vertu dont se parent les gens soi-disant honorables, sa mère reste silencieuse, puis, à nouveau restée seule avec le pasteur, lui laisse une fois encore entrevoir le fond de sa pensée :

"(Manders) - Que dites-vous de tout cela ?

(Mme Alving) - Je dis qu'Osvald a parfaitement raison.

(Manders, interloqué) - Raison ? Raison ! De défendre de tels principes !

(Mme Alving) - Dans ma solitude, j'en suis arrivée à penser comme lui, pasteur. Seulement, je n'ai jamais osé en parler. Eh bien, mon fils parlera pour moi." (LR, p. 307)

Et, à l'appui, elle rappelle au pasteur les souffrances qu'elle a éprouvées au début de son mariage, lorsqu'elle a découvert les habitudes de vie dépravées du capitaine Alving, dont l'effigie commence alors à s'effriter. On saura par la suite (LR, p. 320) qu'il s'agissait d'un mariage arrangé : c'est la fortune dont disposait le capitaine Alving qui a décidé la mère et les tantes d'Hélène (la future Mme Alving) à la lui "vendre", alors que ses sentiments personnels la tournaient d'un tout autre côté : le pasteur Manders est très gêné lorsqu'elle lui rappelle les dispositions amoureuses qu'elle éprouvait à son égard dans sa jeunesse, dispositions dont on comprend à demi-mot qu'elles ne sont pas encore tout à fait éteintes vingt-cinq ans plus tard, ce qui assaisonne leur conversation d'un supplément d'intérêt.

"(Manders) - Des erreurs de jeunesse, - des irrégularités, - des désordres, si vous voulez, - vous appelez cela de la dépravation !

(Mme Alving) - C'est le terme qu'utilisait notre médecin." (LR, p. 312)

Cette dernière réplique est très importante : elle révèle que la faculté a été convoquée pour être prise à témoin de cette histoire de famille et en donner une interprétation objective pathologisée.

On apprend alors que le grand homme est resté jusqu'à la fin de sa vie une épave, dont sa femme a trouvé la force de dissimuler les turpitudes en gérant ses affaires et sa carrière à sa place :

"(Manders) - Et vous élevez un monument à la gloire de cet homme !

(Mme Alving) - C'est cela, le pouvoir de la mauvaise conscience.

(Manders) - La mauvaise...? Que voulez-vous dire ?

(Mme Alving) - Il m'a toujours semblé qu'il était impossible que personne ne découvre un jour la vérité. L'institut devait démentir les rumeurs, écarter les soupçons.

(Manders) - Dans ce cas, vous avez parfaitement réussi.

(Mme Alving) - J'avais aussi un autre motif. Je ne voulais pas qu'Osvald, mon fils, hérite quoi que ce soit de son père." (LR, p. 314-315)

"Mon fils" est à prendre dans son sens le plus fort: Osvald, sur lequel elle a reporté toutes ses affections, doit être le fils de sa mère, et non celui de son père. Lorsqu'il est venu saluer le pasteur qui, en le voyant fumer la pipe du capitaine Alving, lui a trouvé une ressemblance avec celui-ci, Mme Alving s'est indignée : "Comment pouvez-vous dire cela ? Osvald ne ressemble qu'à moi" (LR, p. 302).

La construction de l'institut charitable a permis de brûler en totalité l'argent possédé en propre par le capitaine Alving, avec lequel il avait "acheté" sa femme qui ne l'a jamais aimé.

Et elle ajoute un peu plus loin :

"Mon fils doit tout tenir de moi, tout."

Et encore :

"Après-demain (donc lorsque l'Institut aura été inauguré), ce sera pour moi comme si le mort n'avait jamais vécu dans cette maison. Il n'y aura plus de place que pour mon garçon et pour sa mère." (LR, p. 316)

On commence alors à y voir un peu plus clair dans les pensées secrètes de Mme Alving, lorsque se manifestent les pulsions destructrices dont elle est animée à l'égard de son mari défunt. Ce sont ces pulsions qui expliquent la référence peu compréhensible au premier abord qu'elle fait à sa "mauvaise conscience". En effet, dans l'histoire de son mariage raté, telle qu'elle vient de la reconstituer, elle s'est donné le beau rôle, et n'a apparemment rien à se reprocher. L'institut qu'elle fonde en vue de perpétuer la mémoire du capitaine, du moins c'est ainsi qu'il doit apparaître aux yeux de l'extérieur, est en fait un mausolée dans lequel elle cherche à ensevelir et à consumer tout ce qui reste de lui, de manière à s'en débarrasser d'un seul coup, et l'on devine que, celui-ci vivant, et même s'il n'a jamais été question qu'elle passât à l'acte, elle a dû être possédée par les mêmes idées lancinantes de meurtre, car éliminer son mari lui aurait permis de s'approprier sans partage la personne de son fils qu'elle idolâtre. Elle s'est contentée de réduire son mari à néant, comme elle le révèle à Manders : "J'ai pris le pouvoir, tout le pouvoir, sur lui et sur le reste" (LR, p. 314). Et ainsi, l'argent qu'elle a gagné en faisant fructifier les affaires de son mari, sans elle-même apparaître au grand jour, elle considère qu'il lui appartient, et qu'elle peut le transmettre à son fils qui, de cette façon, tiendra tout d'elle et rien de son père. Du reste, lorsque, quelques heures plus tard, elle aura connaissance de l'incendie qui a fait complètement disparaître l'établissement, elle n'en manifestera aucun regret, cet accident étant au fond l'aboutissement de ses désirs cachés. On est, si on peut dire, en plein festin

totémique : mais ici les rôles sont renversés, puisque c'est la mère oedipienne qui élimine le père en massacrant son image pour pouvoir rester seule avec le fils unique qui, à tout cela, paraît ne voir que du feu.

Mais, et c'est alors que le sens de la pièce commence à se faire entrevoir, il est encore plus difficile de tuer les morts que les vivants. Car les morts "reviennent". Et c'est sur un premier retour du capitaine Alving dans la maison où sa femme croit enfin régner en souveraine absolue que se termine le premier acte des *Revenants*. Dans la salle à manger voisine du salon où Mme Alving et le pasteur ont leur conversation, on entend Oswald en train de lutiner la domestique, Régine, dont personne, sauf Mme Alving, ne sait encore qu'elle est une fille naturelle du capitaine qu'elle a recueillie ; et, en étant témoin involontaire de cette scène, elle croit voir se reproduire à l'identique celle au cours de laquelle, elle vient d'en faire la confidence à Manders, elle avait surpris le capitaine Alving, précisément avec la mère de Régine, qui était aussi une de leurs domestiques. Mme Alving est atterrée parce qu'elle est obligée d'admettre alors qu'Oswald est bien le fils de son père, et non seulement le sien comme elle le voudrait, et qu'ainsi son fantasme de possession totale se trouve cruellement démenti par les faits :

"(La voix de Régine, à moitié étouffée mais perçante) - Oswald ! Tu es fou !
Lâche moi !

(Mme Alving, tressaillant de peur) - Ah - !

(Comme dans un délire, elle fixe la porte entrouverte. On entend Oswald tousser et chantonner, puis le bruit d'une bouteille que l'on débouche)

(Manders, avec agitation) - Qu'y a-t-il ? Que se passe-t-il, madame Alving ?

(Mme Alving, la voix rauque) - Des revenants. Le couple du jardin d'hiver ... est revenu.

(Manders) - Que dites-vous ! Régine...? Elle est...?

(Mme Alving) - Oui. Venez. Pas un mot...!

(Elle s'agrippe au bras du pasteur et se dirige d'un pas chancelant vers la salle à manger)" (LR, p. 316-317)

Dans les maisons bien tenues, où les pères revivent dans leurs fils, et les mères dans leurs filles, l'heure de passer à table, quelles que soient les circonstances, reste en effet sacrée.

Copyright Pierre Macherey