

Peer Gynt, poème de l'informe

Par Pierre-Etienne Schmit

Dans une lettre à son ami B. Bjornson, Ibsen écrit : « Min bok er poesi, “mon livre est poésie” »¹. On dit d'ailleurs de Peer Gynt qu'il est lui-même « un poète » (V, 259), au sens d'un *dikter* - mot qui « convoie, comme le rappelle R. Boyer, l'idée de composer, d'être poète, écrivain, auteur, et donc aussi bien la notion de romancer, de fabuler, etc. Dans son ambiguïté, le terme convient tout à fait à Peer Gynt »². Mais plus encore, peut-être, il convient de s'interroger sur l'être-poème de la pièce d'Ibsen. Son livre est poème. Bien qu'elle soit écrite originellement en vers, cette pièce n'est pas un poème en particulier ou une pièce teintée d'une belle âme poétique. *Peer Gynt* n'appartient pas à un genre spécifique, elle est poème.

En effet, *Peer Gynt* n'est pas seulement une pièce de théâtre dont la forme est un peu poétique ou un peu chaotique. Certes, *Peer Gynt* offre tout du bon spectacle spectaculaire et divertissant, avec sa féerie, son chatolement des couleurs, des personnages, des paysages, ses rebondissements, sa luxuriance et même finalement et malgré tout, une belle histoire d'amour. On se divertira aisément de cette pièce « amusante » qui se distingue tant des tableaux et de l'univers bourgeois des autres pièces d'Ibsen. La motivation de cette contribution ne voudrait nullement retirer l'intensité de ce plaisir bien agréable de se voir transporter, en restant dans son bon siège, des fjords norvégiens au royaume des trolls, du sud-ouest du Maroc à un asile d'aliénés au Caire. On peut donc lire, voir et entendre l'œuvre d'Henrik Ibsen comme une très belle réalisation et une très belle mise en forme du

folklorique norvégien. On se grisera alors d'avoir découvert, pour un temps, un peu de culture nordique.

Mais l'incroyable richesse de la pièce ne tient pas à la variété et à la densité des symboles, ni même à la valeur symbolique des événements ou des personnages ; ce serait reconduire cette profondeur derrière la scène, là où toute la scène est poème. Les épisodes nombreux de la pièce ne sont pas là pour représenter ou mettre en scène une signification assignée à la pièce. Les épisodes grouillent, se forment, s'informent, se déforment, ils sont le mouvement du poème de l'informe. Comme le formule N. Lyhne : « La vie, une poésie !... Mais pas telle qu'on tourne toujours autour et qu'on la poétise en soi au lieu de la vivre. »³ Or, le drame gyntien est une longue errance autour du désir, longue errance *de* son poème, monstrueuse in-formation continue de la forme de sa présence. *Peer Gynt* n'est pas une pièce de formation, ni même une initiation à la vérité du moi. Cette œuvre est poème, et en tant que telle, elle est « vie de la forme », pour reprendre l'expression de H. Focillon, *i.e.* « une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître. »⁴ Or, précisément, par la fissure qu'elle inaugure, par l'éclatement de la présence certaine qu'elle ouvre aux possibles, la forme s'émeut de l'informe. La vie de la forme est un poème qui surgit depuis l'informe, non comme un fond constitué, mais comme l'éclat sauvage d'une fissure sans revers, d'un désir béant sans position.

Ce qui surprend ou déprend immédiatement dans *Peer Gynt*, c'est que cela glisse, cela grouille, que rien ne tient en place, que toute forme, toute mise en forme ne cesse de se défaire dans un rythme effréné auquel nous ne pouvons que participer en assistant à l'éclatement de la forme, au risque même de faire éclater, sous le grouillement de l'informe, l'intériorité des personnages, la réalité des paysages, la véracité des histoires, et finalement, le *moi* gyntien, *moi* et vous. Il y a tout lieu de s'y perdre, de s'y tor dre, et au final, de se retrouver, à l'instar du pauvre Peer Gynt, comme un pauvre oignon (V, 5), ouvert au rien de sa forme. La mise en forme même semble déformer tout l'empire du spectateur/lecteur et nous dire avec un « sourire intérieur » : « Hé ! vieux coucou prophétique ! Tu n'es pas un em-

pereur. Tu es un oignon. Je vais t'éplucher... » (V, p. 262). Le prophétique empire de la subjectivité de Peer Gynt s'épluche et la forme spectaculaire éclate sur l'absence d'un spectateur-empereur. A s'éprendre du mouvement, du rythme de ce qu'il faut bien appeler les *métamorphoses* d'Ibsen, il n'y a pas plus de califat gyntien que d'empire du spectateur.

L'étoffe symbolique et l'élanement de la forme

Tout apparaît comme déjà lancé. Nous y sommes, entraînés et précipités dans le mouvement de la course chevauchante de Peer Gynt :

« Le renne opéra presque demi-tour, et fit du coup un bond fantastique vers le bas de l'abîme, m'emportant. [...] La course continuait vers le bas, sans répit. Mais dans le gouffre luisait une chose blanchâtre, comme une panse de renne... Mère ! c'était notre propre image qui dans l'immobilité du lac de montagne passait comme flèche à la surface de l'eau, à la même vitesse folle que nous qui nous précipitions. » (I, 56)

Peer Gynt ne découvre pas le grouillement, mais se découvre toujours à partir du « mouvement de l'informe »⁵, quand « ça grouille », ou encore, là où « ça fourmille ! ça pullule ! » (IV, 187). Notons seulement ici que la forme ou l'informe ne sont nullement à envisager comme le simple caractère formel d'une présence ou d'un contenu. On pourrait dire qu'en effet, cela grouille, mais *rien* ne grouille en particulier. L'informe n'est pas seulement le sans-forme, mais le *rien* de la forme, son *nihil originarium*. Le grouillement ne renvoie pas à un décor ou à un sentiment désagréable provoqué par quelque chose qui ne se contient pas bien et qui glisse à toute mainmise. Il faut, nous semble-t-il, envisager ce grouillement de l'informe comme un « style tensionnel » particulier tel que E. Staiger définit les styles tensionnels du pathos et du problème⁶ : « Par problème nous entendons l'objection [*Vorwurf* = problème] au sens littéral du terme : ce qui est lancé en avant (*das Vorgeworfene*) et que le lanceur (*der Vor-werfende*) est appelé à

rattraper. »⁷ *Peer Gynt* est lancé, sans cesse appelé à rattraper non pas une identité substantielle, non pas une forme quelconque, mais le rythme et la tension d'un poème. Comme l'écrit E. Staiger : « C'est en quoi la poésie dramatique, la poétique du drame repose fondamentalement sur le fait que l'homme comme tel [l'être-homme] est toujours en avant de soi. »⁸ E. Staiger montre ainsi que toute forme est toujours marquée par le sceau d'un manque, d'une brèche, d'un désir. La forme de la présence est affectée par le mouvement de l'informe qui toujours déjà la possibilise, la tend et ainsi la déforme pour autant qu'elle la forme. Le grouillement, où rien en particulier ne grouille, renvoie à ce « style tensionnel » du problème. *Peer Gynt* n'est que pour autant qu'il est poème, *i.e.* problème. *Peer Gynt* n'est pas la pittoresque aventure d'un individu un peu lâche et séduisant, mais le devenir d'un problème.

Aussi, la pièce est bel et bien une fantastique orchestration du paradoxe de la forme vivante, de la forme comme formation, ou encore une scène qui procéderait de cette « magie architectonique » qui a tant subjugué Ibsen durant sa visite de la Basilique Saint-Pierre de Rome, peu de temps après laquelle il rédigea *Brand* et *Peer Gynt*. Dans la *Lettre envoyée par ballon, adressée à une dame suédoise* de 1870, Ibsen écrit : « Là où la forme ne porte pas en soi la haine, l'affliction, la béatitude, les cris d'allégresse - là où l'œil ne s'enflamme pas et où le pouls ne bat pas, la magnificence toute entière est un squelette sec auquel manquent la chair et le sang. »⁹ Or précisément, *Peer Gynt* est bien l'événement d'une forme en formation¹⁰, et qui, par conséquent, ne cesse d'être retournée, métamorphosée, jusqu'à atteindre non pas une forme précise (la forme exacte du moi), mais une rythmique de l'information comme formation. *Peer Gynt* est un être à chaque fois remis dans l'enfance du grouillement - poème de l'informe -, de sorte que ce que l'on serait tenté d'appeler la richesse (ou la lourdeur) déconcertante de l'« appareil symbolique » de la pièce ne renvoie nullement à un processus psychique d'ordonnance de la forme. Le symbolique ne vient pas penser la forme, pas plus que la forme gyntienne ne saurait s'analyser à travers la forêt symbolique qui colore le paysage. Certes, Ibsen puise son *Peer Gynt* dans un conte populaire, dont la loi interne est celle du cheminement

et de l'initiation, avec ses passages, ses fractures, ses seuils. Mais les fées, les fantaisies, les symboles ne sont pas des à côtés du réel. Ces figurations et ces récits, que l'on renvoie d'abord à l'imaginaire culturel ou onirique, ne cessent de féconder le mouvement scénique. La scène gyntienne n'est pas divisée entre des péripéties et une symbolique d'arrière-fond. Si l'étoffe symbolique est un miroir, la réflexivité n'est pas l'opération d'une intériorité du personnage (pas plus que celle du spectateur), mais le mouvement contemporain en réflexion de la forme de la présence, de notre présence. L'imaginaire de *Peer Gynt* n'est pas à considérer comme un enjôlement ou un simple ancrage culturel. Ce serait le renvoyer en dessous ou au-dessus du réel gyntien, alors que *Peer Gynt* est précisément la scène où l'imaginaire est le réel, et où l'onirisme devient une manière de monde. Ce que nous nommons l'étoffe symbolique, c'est l'épaisseur *du* réel, de sorte que le réel, ce qui apparaît, n'est pas seulement un donné, mais cela même qui apparaît et provient, et ainsi fait sens, y compris dans le non-sens de son entière étrangeté. Les trolls, les rêves comme les fjords¹¹, ne peuvent être réduits au rang de simples objets culturels, symboliques, esthétiques ou historiques. Bien au contraire, ils sont le cœur même de toute phénoménalité scénique. Le monde gyntien s'architecture à partir de ces éléments. Ils ne sont pas l'à-côté ou le référent transcendantal du réel, mais la tension de toute chose, l'épaisseur du phénomène. La scène gyntienne n'est pas divisée entre un réel et un idéal onirique ; tout est là, dans l'imminence toujours grouillante du Courbe informateur, du mouvement de la forme. C'est là toute la colorisation du monde gyntien. Ce sont ces tensions qui informent le réel, non pas comme des êtres extérieurs et abstraits qui jouent avec des fils, mais comme les pointes intenses du réel, ou encore comme des « directions de sens », selon l'expression de L. Binswanger. Le théâtre gyntien est une brèche, une énorme travée dans l'épaisseur du réel et le réel n'est pas un quelque chose, un donné, mais la profondeur épaisse de ce qui apparaît. Si nous parlons d'épaisseur ou d'étoffe *du* réel, et non d'une floraison folklorique imaginaire, c'est que l'imaginaire en question, et qui questionne la scène gyntienne, n'est pas à côté ou en supplément esthétique du réel, mais sa ligne de tension qui apparaît d'abord comme invisible.

Cette épaisseur ne peut faire l'objet d'un regard en survol. Cette épaisseur, c'est le borbier, le grouillant, l'informe depuis lequel Peer Gynt ne cesse de surgir, de disparaître, et nous avec. C'est l'élément au sein duquel s'éprouve l'errance gyntienne. De sorte qu'il y a finalement peu d'intérêt à se demander si telle ou telle scène de *Peer Gynt* correspond à une scène de rêve, de délire, de mensonge ou de vérité éveillée. Tout ce qui arrive est au réel et tout ce qui arrive grouille. Le grouillant, c'est le mouvement qui traverse l'épaisseur du réel, non pour la contempler de l'extérieur, non pour la maîtriser, mais pour s'y émouvoir, s'y mouvoir, s'y métamorphoser. Ibsen entend bien sûr travailler la dimension symbolique, mais non comme une pure spéciosité intellectuelle. Le questionnement du symbolique ne peut provenir que d'« une aspiration enthousiaste, non vers la réalité grossière, mais vers la vérité, vers ce *rendu supérieur, symbolique, de la vie*, la seule qui vaille réellement la lutte dans le monde de l'art et qui est pourtant reconnue par tellement peu de personnes seulement. »¹² Comme l'écrit L. Binswanger : « Les personnes dans les drames d'Ibsen, et leurs destins sont, comme ces drames eux-mêmes, des "images", mais non pas des portraits ou des copies, mais des *formations* en lesquelles prennent forme les possibilités et les puissances d'être de la *vie humaine en général dans la forme artistique du "destin"*. »¹³ Le symbolique est la jointure ou la modulation de la forme qui ne se brise pas, mais qui ne cesse de se déformer en s'informant. Le symbolique ne renvoie plus à l'idéal, mais à l'entre-deux de la forme, son devenir en formation. L. Binswanger a fort bien compris cette dimension du symbolique qui ne vient pas s'ajouter au monde et à sa signification, qui ne vient pas approfondir le réel, mais qui est la guise même de ce qui vient à paraître et qui vit. Il n'y a pas de phénomène symbolique, pas plus qu'il n'y a de symboles en soi ou pour soi, mais le symbolique est la profondeur et l'épaisseur du réel, son étoffe. L. Binswanger écrit : « "Symbolique" veut dire en premier lieu la *plénitude "réelle"* de la vie humaine, en même temps que son atmosphère extérieure et intérieure, abritant et figurant en soi selon son essence propre ; en un mot, "symbolique" signifie aussi bien *vrai*. Le "rendu symbolique supérieur de la vie" est donc synonyme du rendu de la *vie* dans sa *vérité* essentielle, dans la vérité de la

forme artistique *claire* et *puissante*. »¹⁴ Le voyage initiatique de *Peer Gynt* n'est pas un voyage intérieur ou extérieur – aucune cartographie ne parviendra à situer ce fourbe *Peer Gynt*, pas plus qu'une identité ne pourra lui être assurée ou attribuée –, mais le voyage d'une errance dans la profondeur symbolique, le monde. On peut, si l'on veut, s'amuser à répertorier tous les renvois psychiques qu'une telle densité de symboles permet. Mais c'est ramener l'étoffe symbolique de *Peer Gynt* à la mesure d'une intériorité dont l'errance manifeste l'absence ou, mieux encore, la vacance.

De sorte que le sens d'être de la forme scénique humaine ne peut être compris et participé à partir d'un principe de réalité, mais du « principe symbolique », dans la mesure où le symbole comme « élément » est ce par quoi l'homme se forme et ne cesse de se déformer. Le principe à l'œuvre dans *Peer Gynt* est l'archaïque genèse des formes, le poème de l'informe dont les présences symboliques sont autant de points rythmiques, des pulsations du désir. On pourrait certes voir la forêt symbolique de *Peer Gynt* comme une variation autour du moi qui se cherche, sauf que le pôle est absent, et la vacance d'assise du moi – qui réfléchit la vacance d'assise du monde, de *moi*, de *nous* –, ouvre précisément une fissure, la gestation d'une forme dont les saccades impétueuses marquent le tempo du questionnement *du Courbe*.

Présomption et détour de la forme

« *Peer Gynt* [...] : Qui es-tu ? / *La voix* : Moi-même.
Peux-tu en dire autant ? » (II, 132)

La course folle de *Peer Gynt*, la précipitation et la frénésie de son désir de réalisation, marquent l'impatience – impatience du poème – devant la formation, la présomption d'une forme qui s'absolutise dans un idéal, au risque de s'y perdre. Ibsen, alors âgé de cinquante-quatre ans, écrit à son ami Bjørnstjerne Bjørnson : « Se réaliser soi-même dans la conduite de sa

vie, c'est, selon moi, la chose la plus haute qu'un homme puisse atteindre. Cette tâche, nous l'avons tous, les uns comme les autres, mais la plupart la bâclent. »¹⁵

On peut se demander si Peer Gynt ne bâcle pas cette tâche, et ce d'autant plus qu'il persiste dans la volonté de réaliser son moi, de « devenir empereur » « du monde entier » (IV, 176), d'être « l'empereur du moi », de « vivre pour lui et son bien », véritable « Dieu du monde », « libre dans sa voie », « gardant le pied libre entre les pièges sournois de la vie » (IV, 174), jusqu'à la « victoire fondée sur la personne », « [son] califat essentiel ». Mais toute forme (du moi) qui persiste dans la présence est, du moins en projet, « devenir empereur » « du monde entier » (IV, 176). Peer Gynt témoigne de cette volonté du moi de gravir les hauteurs du monde, jusqu'à l'idéal présomptif de l'empire. Or, c'est bien ainsi qu'il se présente à l'acte I : « Je peux chevaucher tout droit à travers les airs sur des chevaux fringants ! » (I, 90) ; « C'est pas la peine de me presser si fort. Je vais chevaucher comme un ouragan par-dessus vous tous ! » (I, 90) ; et sa mère Åse d'assurer qu'« il est capable de chevaucher le bouc dans les airs » (I, 105) ou encore qu'« il n'y a rien de trop grand pour lui » (II, 106). Peer Gynt confesera à l'acte IV qu'il n'a cessé depuis l'enfance de vouloir désespérément être celui-ci, l'empereur : « Ce projet n'a rien de nouveau. Il est l'âme de toute ma vie. Gamin, je déferlais en rêve par-dessus la vaste mer, sur un nuage. Je déambulais avec traîne et sceptre doré... » (IV, 177). Il ne s'agit pas d'être simplement bien fortuné « pour un format limité comme Empereur à la Lippe-Detmold. Mais je veux être moi *en bloc*, je veux être Gynt sur la planète tout entière, *Sir Gynt*, de la cime à la racine. » (IV, 178). Son bonheur est « au-delà de toute mesure » (IV, 208). Il témoigne ainsi de cette « démesure anthropologique » si bien caractérisée par L. Binswanger comme celle de la présomption (*Verstiegenheit*) et dont il a montré l'illustration en étudiant *Sollness le constructeur*, qui « construit plus haut qu'il ne peut monter ». Pour Peer Gynt aussi, il s'agit de construire un empire, et de monter coûte que coûte. L. Binswanger souligne précisément que « la catégorie *propre* de l'autoréalisation, chez Ibsen comme chez tout homme au sens plein du terme, ne peut être celle de l'éloignement au large, mais unique-

ment celle de l'*ascension* dans la *hauteur*. C'est seulement dans la *progression en hauteur* que l'homme peut atteindre le point le plus haut »¹⁶.

Mais, dans le cas de Peer Gynt, la démesure et la volonté d'ascension toujours plus affirmées, ce « vouloir désespérément être soi-même », pour reprendre l'expression de S. Kierkegaard, se caractérisent par « une prédominance démesurée de la décision par-delà l'étendue de l'expérience »¹⁷. Selon Peer Gynt, « Il faut bâtir beau. Il faut qu'il y ait tour et girouette sur le faîte du toit, bel et haut. Et puis, je veux tailler pour couronner le pignon, une sirène, un vrai poisson à partir du nombril. » (III, 142) Ou encore : « Imaginez. Etre renne, sauter d'en haut... toujours piquer une tête... ne jamais sentir le sol sous ses sabots ! » (IV, 226). Peer Gynt s'égaré en montant. Après la fuite dans les hauteurs du premier acte, le deuxième acte témoigne de ce fourvoiement dans une disproportion. Enfermé par les « *cimes enneigées et brillantes tout autour* », Peer Gynt « *arrive étourdi et égaré* » : « Tout bleuit dans les failles et la montagne est verrouillée, fermée... » (II, 112). Il éprouve alors un sentiment de vertige, de perte, et l'emprise par quelque chose qui grouille et qui le menace : « Cela bouge comme des bandes d'arc-en-ciel. Cela me blesse l'esprit et la vue. Qu'est-ce que c'est qui carillonne au loin ? Quel poids sur mes sourcils ! Ouh ! comme j'ai mal au front !.. Un anneau ardent qui m'enserme... ! Impossible de me rappeler qui diable m'en a encerclé le front ! (*Il s'affaisse*) » (II, 112). Plutôt que de ne rien vouloir, Peer Gynt se veut toujours lui-même et s'auto-présume : « Peer Gynt, tu descends d'un grand nom, tu dois devenir grand un jour ! (*il fait un bond de l'avant, mais s'écrase le nez contre un pan de montagne, tombe et reste étendu*) » (II, 113)¹⁸. Nous retrouvons ici la caractérisation spécifique des présomptifs (psychopathes schizoïdes ou schizoïdes) qui « se fourvoient dans la mesure où, justement, ils ne se laissent pas *emporter* vers les "hauteurs aériennes" de l'humeur optimiste, mais *gravissent*, dans la solitude et "le mépris de l'expérience", "l'échelle de la problématique humaine" jusqu'à ce qu'ils atteignent un *barreau déterminé* où ils *restent bloqués*. [...] Son "ordre de hauteur" extrêmement mobile est méconnu dans son essence et figé dans une "problème", un idéal, une idéologie déterminés, ou bien absolutisés. »¹⁹ Pour Peer Gynt, il s'agit d'être « moi », *i.e.* tout le monde et

finalement personne. Le califat gyntien est un être universel qui survole toutes choses. L'empire du moi est toute chose, mais par-dessus, sans y être, comme ce spectateur de *Peer Gynt* qui oublierait le devenir de sa forme, sa participation au poème de l'informe. Le moi gyntien, autant que le moi du spectateur impatient à la formation des formes vivantes, peut s'exclamer : « Je veux suivre la voie de l'espèce humaine ! Je veux flotter comme une plume sur le courant de l'histoire, la revivre comme en rêve... voir les héros combattre pour de grandes choses et pour le bien, mais à distance sûre, seulement comme spectateur... » (IV, 208).

L'empire gyntien est celui du spectateur, ce lieu très-haut, « isolé du commerce et de la fréquentation des autres, loin des encouragements et de l'enseignement qu'eux seuls peuvent prodiguer durablement ; là où enfin il s'est retiré dans le commerce et la fréquentation exclusive de soi-même, jusqu'à ce qu'il avorte et se rigidifie dans l'unique contemplation [...] d'un idéal [...] pétrifié en tête de méduse, en délire. »²⁰ La forme de la présence humaine s'y trouve bloquée, égarée dans un lieu démesuré par rapport à l'expérience possible. Comme l'explique Begriffenfeldt : « En tant que soi-même, on marche à toutes voiles. Chacun se renferme dans le tonneau de son moi, il plonge jusqu'au fond dans la fermentation du soi-même, il bouche hermétiquement avec le bouchon du moi et resserre le bois dans le puits du soi. » (IV, 220)²¹. La forme ne peut ainsi s'y éprouver, elle ne peut devenir. Dans son absolutité sans mesure, la forme est sans doute achevée, une fois pour toutes, elle est donc bloquée, morte à son devenir. Comme l'écrit encore Binswanger, « l'homme, s'il absolutise cette forme, doit nécessairement se briser ; cette absolutisation va *au-delà* des forces humaines »²². Au contraire, la forme vivante qui s'éprouve est toujours en formation. C'est dire que le moi dans son empire est toujours une forme, peu ou prou, de fourvoisement, une mort longue de la forme, là où, au contraire, le poème de l'informe, la patience du problème et de l'être-en-formation dans le questionnement est toujours à-venir et sens.

Or, dans la course folle et dans l'impatience d'une forme achevée, absolue, Peer Gynt fait l'épreuve d'une rencontre, ou plutôt l'épreuve d'une instance de questionnement. De l' « *obscurité profonde* » (II, 131),

une voix surgit : « Fais un détour, Peer. Elle est assez grande, la lande ! » (II, 132). On apprend alors que cette voix n'est autre que « le Grand Courbe » (II, 133) : « Le Courbe, Peer Gynt ! Il n'y a en a qu'un seul. C'est le Courbe qui est intact, et le Courbe qui a eu mal. C'est le Courbe qui est mort, et le Courbe qui vit. » (II, 133) Le Courbe est l'instance même du mouvement de l'informe, cette part qui questionne et qu'on ne peut maîtriser, saisir ou étreindre : « Avance ou recule, c'est tout aussi loin... entre ou sors, c'est tout aussi étroit ! Il est là ! et là ! et partout où l'on se retourne ! Dès que j'en sors, je suis au milieu du cercle [...] Pas mort. Pas vivant. Visqueux, embrumé. Pas de figure non plus ! » (II,133-134). Le Courbe est le questionnement en formation - questionnement (du) Courbe - qui nous adresse ce « qui es-tu ? ». Il est sans cesse ce qui déjoue toute identité stable et qui chaque fois se présente non comme une forme inerte susceptible d'une résolution, mais comme la forme-en-formation, la vie de la forme, l'être-en-question abyssal, qui n'est pas le revers d'une positivité - un chimérique ou prophétique vrai moi, vraie identité -, mais un *nihil originarium*, un oignon sans noyau pur. Le Courbe comme mouvement de l'informe est le lieu et le moment du questionnement, moment informe de l'existence, où celle-ci est remise à son être-poème. Le détour de la forme est le moment de sa gestation, de son questionnement. Il est celui du « Grand Sphinx taillé dans le roc » (211, IV) dont la voix nous adresse toujours un « *wer bist du ?* », nous invitant au détour patient d'une remise en forme devant l'impasse d'une forme qui ne parvient plus à faire l'épreuve de la vie : « Avancer, reculer, c'est tout aussi loin. Sortir et entrer, c'est tout aussi étroit. (*s'arrête*) Non... ! Entrer, aller chez soi, revenir, c'est comme une plainte farouche infinie. (*Il fait quelques pas, mais de nouveau s'arrête.*) Fais un détour, a dit le Courbe ! [...] » (V, 298) La présence du Grand Courbe et, à travers lui, de sa question, ne rythme pas seulement la dramaturgie, elle ne vient pas non plus créer de l'extérieur une simple péripétie contingente, elle est la brèche, la « vie de la forme » comme fissure depuis laquelle tout sourd et où tout est repris. Mouvement courbe de l'informe, le dernier questionnement survient sous la forme du Fondateur de boutons : « Tu dois passer dans ma cuiller. [...] / Il faut te refondre. [...] L'intention était de faire de toi un bou-

ton brillant sur le gilet du monde ; mais ton attache manquait. Aussi vas-tu être remis à la caisse aux débris pour, comme on dit, repasser à la masse. » (V, 267-271). Sans attache, la forme « Peer Gynt », impatiente et incapable d'éprouver le détour d'une gestation, s'est fourvoyée dans une impasse et doit être refondue. Cette refonte est le moment du poème de l'informe, épreuve toujours imminente du « prochain carrefour » (V, 274 et V, 286).

Rythme de l'informe et pelures de l'oignon esthétique

Reprenons l'invitation d'Ibsen : « Min bok er poesi, "mon livre est poésie" ». Précisément, le Courbe, le Fondateur de boutons, ne sont pas des personnages imaginaires, ni même la personnification d'entités psychiques, mais re-présentent à chaque fois l'invitation d'une renaissance de la forme. Le Courbe est le lieu et le temps d'une refonte de la forme à travers le questionnement. Le Fondateur de boutons est le lieu sans-fond, abyssal, où la forme, qui ne parvient plus à s'informer du devenir, est reprise dans le mouvement de l'informe, mouvement opérant d'une métamorphose : « Une forme qui est opérante à l'égard d'elle-même, écrit H. Maldiney, *forma formans* ou *Gestaltung* ouvrant sa propre voie, ne traduit pas après coup une existence. Elle est au commencement de ses voies. Elle est la dimension suivant laquelle l'existence s'ouvre à soi et est par là consacrée réelle. »²³ C'est donc bien à l'ouverture de cette scène du poème de l'informe que nous sommes conviés, car celui-ci dans le mouvement de cette *Gestaltung*, inaugure une voie jusque-là impossible, et qui réalise l'éclatement de la « forme spectacle ». Dans *Peer Gynt*, il ne se passe rien, rien en particulier, sinon l'événement d'une forme qui se forme, au rythme d'une gestation singulière, emportant les formes de la subjectivité du personnage et du spectateur. L'opération de formation, c'est-à-dire le poème de l'informe, ouvre une scène qui précède toute opposition du sujet et de l'objet. Le rythme du poème gyntien, ce grouillant qui ouvre sa propre voie, opère en-deçà de la distinction du sujet et de l'objet. Le poème est son propre rythme, rythme

de la formation. Or, comme l'écrit Maldiney, « Un rythme ne se déroule pas devant nous comme un spectacle. Nous l'existons de toute notre présence. Il ne se donne pas à voir mais à être. »²⁴ C'est bien le rythme de l'informe qui emporte le califat gyntien et, avec lui, le califat de la subjectivité spectatrice.

La scène de l'oignon, à l'acte V, orchestre magnifiquement le craquement, pelure après pelure, de cette polarité du moi et de la « forme spectacle ». La scène de l'oignon est l'ouverture des entrailles humaines à l'espace informe de son origine. Peer ne parvient pas à saisir un seul point ferme et se trouve repris par le mouvement d'une ligne de fuite où il demeure. Le labyrinthe de l'identité n'est pas une représentation spatiale de l'existence complexe, mais son existence, sa forme est de part en part serpentine – on dit de lui qu'il est « un loup-garou » – mouvement du grouillement qui toujours le possibilise et le dévore. Peer Gynt définissait le « moi gyntien » comme « le monde derrière la voûte de mon front, qui fait que je ne suis nul autre que moi... » (IV, 177). C'est précisément cette voûte qui se montre totalement vide et offerte à l'effroi de l'abîme, dans l'expérience de l'oignon. L'événement scénique n'est rien d'autre ici que l'ouverture même de l'existence au poème de l'informe, dont le rythme nous éprend dans l'accélération du vertige :

« Peer Gynt (*à quatre pattes, dans le petit bois, ramassant des oignons sauvages*) : [...] Empereur ? (*il sourit intérieurement*) Hé ! vieux coucou prophétique ! Tu n'es pas un empereur. Tu es un oignon. Je vais t'éplucher, mon cher Peer ! [...] Voilà enlevé la couche extérieure. C'est l'homme naufragé sur l'épave de la voile. Voici l'épluchure du passager, maigre et mince... » (V, 261-262).

A la réjouissance esthétique de la contemplation, pelure après pelure, succède l'angoisse devant l'absence d'un moi absolument fondé :

« (*Il enlève plusieurs pelures d'un coup.*) Incroyable, la quantité de couches ! Le noyau ne va-t-il pas apparaître un jour ? (*Il épluche l'oignon tout entier.*)

Pardieu, non, il n'en a pas ! Jusque tout au milieu, tout n'est que pelures !... »
(V, 262).

Tout n'est que pelures et tout se désenveloppe. Mais il faut être attentif au rythme de cette scène et sentir l'emprise d'un mouvement de *panique*, où le tout (*pan*) de son être vient à chanceler ; et plus encore, l'intégrité même du tout, de son moi le plus intime et la constitution de toute chose, n'est finalement rien, rien qu'une pellicule informe. Il aura donc fallu attendre le dernier acte pour être saisi d'un étonnement fécond : sur la scène, il n'y a personne, sinon l'errance d'une forme en formation, le mouvement d'une gestation. Le « moi » n'est pas susceptible d'offrir une assise certaine et le théâtre gyntien s'inaugure sur l'ouverture de l'intime, de l'intimité chair et esprit que représente la grande voûte du moi, le crâne-cerveau. Dans son *Être crâne*, G. Didi-Huberman revient sur « l'analogie » avec l'oignon « qui s'impose » à Léonard de Vinci pour se représenter le crâne²⁵. Il remarque très justement que « l'oignon n'est pas une boîte. En lui, ce qui contient s'identifie exactement avec ce qui est contenu, selon un paradoxe pelliculaire qui offre, c'est sûr, une image de prédilection pour le géomètre, pour le philosophe et pour l'artiste »²⁶ ; avant de conclure que « Dans l'oignon en effet, l'écorce est le noyau : Plus de hiérarchie possible, désormais, entre le centre et la périphérie »²⁷. L'ouverture de l'être intime ne renvoie donc ici absolument pas à une intériorité quelconque, mais à sa dénudation, mieux : à son absence originaire. Le théâtre gyntien n'est pas celui d'une subjectivité, mais de l'impossible assise de cette subjectivité. Si Ibsen (avec Strindberg) inaugure un « théâtre de l'intime »²⁸, il semble bien que ce théâtre ne puisse s'établir sur la polarité d'une subjectivité, sinon celle d'un désespéré. Sans doute, la plume kierkegaardienne convient-elle pour dessiner la présence de Peer Gynt : « L'homme désespéré ne fait donc que bâtir des châteaux en Espagne, et que s'en prendre à des moulins à vent. Le bel éclat qu'ont toutes ces vertus de faiseur d'expérience ! Elles enchantent un instant comme un poème d'Orient : tant de maîtrise de soi, cette fermeté de roc, toute cette ataraxie, etc., confinent à la fable. Et c'est bien de la fable, sans rien non plus derrière. [...] A l'instant même qu'il

croit terminer l'édifice, tout peut, arbitrairement, s'évanouir en néant. »²⁹ Peer Gynt a désespérément bâti des califats, des empires, des grandes tours, autant de reflets d'une haute subjectivité, aussi haute que des châteaux en Espagne. L'ascension gyntienne demeurerait sans assise, sinon celle d'une présomption de l'absolu, pire, d'une présomption d'être absolu, *Moi*. C'est bien pauvre de moi, pauvre d'être que Peer Gynt achève sa course folle. Il n'est finalement rien, rien que l'archi « maigre » avec lequel il se tient en dialogue :

« Briller, s'éteindre et périr dans un gouffre... ! (*se recroqueville comme angoissé, s'enfonce davantage dans les brumes. Reste silencieux un moment, puis il crie :*) N'y a-t-il personne, personne dans tout ce fourmillement ... personne dans l'abîme, personne dans le ciel... ! [...] Dire qu'une âme peut retourner au néant dans cette grisaille brumeuse, si indiciblement pauvre. » (V, 295-296)

Mais ce retour au néant, cette reprise dans l'abîme-mère, ce retour de l'âme à la plaine, après les hauteurs, n'est pas une pure chute dans le *nihil privativum*. Bien au contraire, il est l'élément d'une métamorphose. Certes, il constitue bien une rupture, mais simplement au regard de la course gyntienne. Cette rupture signale un moment rythmique, propre au style tensionnel tel que nous l'avons défini. L'absence de polarité révèle un balancement, un rythme intime, celui de « la vie de la forme ». L'intimité ne relève donc pas de la subjectivité absolue et constituée, mais du mouvement de l'informe qui nous meut, nous émeut, qui fait « moi ». L'intimité n'est pas quelque chose de secret, puisque au fond de l'oignon, il n'y a rien que du « sans fond » — « du fourmillement et l'abîme », s'écrie Peer Gynt s'angoissant devant rien. L'intimité est mouvement, ou plus encore pulsation du cœur, rythme du poème de l'informe qui s'éprouve dans la nudité et la finitude du moi, ou, comme dirait Peer Gynt, l'absence de noyau. Reste néanmoins le mouvement de la fable pour témoigner d'une trace et du devenir d'une forme, œuvre du poème de l'informe. On comprend alors, comme l'écrit L. Binswanger, la « conception ibsénienne de l'autoréalisation,

conçue comme un *élargissement* incessant et interminable de moi-même dans l'incessant changement de toutes les formes qui constituent le monde, à partir desquelles seulement je me comprends bien moi-même, et avec le changement desquelles seulement la forme de mon moi se transforme à son tour. »³⁰

Toute la geste de la pièce défie quiconque, autant Peer que nous, d'essayer de se définir et d'invoquer un arrière-fond d'identité substantielle. Ici, le moi se découvre comme *rien* et là où il s'efforce désespérément d'être « moi », là où il persévère dans une forme particulière, il s'effondre dans l'abîme, il est repris par le mouvement de l'informe. Si l'amour de Solveig peut représenter une forme accomplie, un « abri ontologique »³¹, ce n'est nullement comme une forme achevée ou inerte, mais comme forme en formation, enfance des formes, gestation des formes, « amour de la forme pure »³². Nous pouvons réduire, dans un geste de calife ou d'empereur, la pièce à la mise en forme d'un conte joliment orchestré, plein de folklore, de symboles venus d'ailleurs, mais nous assistons à l'imagination sans forme préalable de l'homme, à la formation vivante, au poème *de l'informe*. Peer Gynt n'a donc rien de fantasque – ce serait encore « psychologiser » un personnage qui ne parvient précisément plus à se présenter à soi, sinon sous la forme du vide et de l'absence. Peer Gynt est *fantastique*. Son mode d'être est fantastique³³ dans la mesure même où il apparaît en métamorphose. Sans cesse, il est élané et questionné dans le devenir du poème *de l'informe*. Peer Gynt n'a pas d'identité, mais il est le désir fantastique d'une forme toujours en métamorphose. Ce qui caractérise alors l'œuvre ibsénienne, c'est la passion de la vie de la forme, cette fissure originaire qui nous comprend. Où sommes-nous ? Où en sommes-nous ? Ni plus ni moins, au lieu-et-temps de la scène qui s'effondre, et où l'assise métaphysique de la scène craque : il n'y a plus rien à représenter, mais se présente la « formation fantastique Peer Gynt ». Ce théâtre est une utopie et une uchronie, théâtre originaire, sans lieu et temps localisables dans l'espace de la réalité. *Fantas-*

tique, sa forme ouvre un espace et un temps qui lui sont propres, bien réels, avoir-lieu d'une scène d'aucun temps, d'aucun lieu, sinon ceux de la forme en gestation, de la présence en devenir. C'est à ce poème de l'informe que nous sommes conviés à participer. En effet, tout surgissement de la forme féconde son propre rayonnement et son propre rythme à l'expérience desquels nous sommes nous-mêmes entrepris dans la métamorphose. Dans l'éclatement du moi et de son corollaire, la forme spectacle, nous devenons nous-mêmes les fruits de ce poème *de l'informe*.

Peer Gynt est métamorphose et il semble bien que le trou de sa culotte (I, 57), le trou de l'assise du monde (et avec lui, chaque moi en son empire) ne puisse décidément recoudre la brèche, colmater le grouillement et le désir informe de la forme.

¹ Cité par Régis Boyer dans son « Introduction » à *Peer Gynt*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, p. 47. C'est Henrik Ibsen qui souligne.

² *Ibid*, p.79 et 317.

³ Cité par Hugo von Hofmannsthal, *Die Menschen in Ibsens Dramen. Eine kritische Studie*, Ficher Verlag, Prosa I., p. 101.

⁴ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 7^e édition, 2000, p. 4.

⁵ Cf. Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain, Retour sur la régression*, Paris, P.U.F., coll. « Petite Bibliothèque de psychanalyse », 2000, Chapitre I, « Le mouvement de la forme », pp. 11-27.

⁶ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946, *Zweite erweiterte Auflage*, 1951, p.148 ; tr. fr. par R.Célis et M. Gennart, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossmann, 1990, p. 106.

⁷ *Ibid*, p. 179-180 (tr. fr. p. 126).

⁸ *Ibid*, p. 171 (tr. fr. p.124).

⁹ Cité par Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, Paris, Editions De Boeck, 1996, p.21.

¹⁰ On reconnaît ici une formulation centrale de la *Théorie de l'art moderne* de Paul Klee, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1998, p.60 : « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne *apparition*, un dangereux fantôme. [...] La *forme* est fin. La *formation* est Vie. »

¹¹ Outre leur aspect bien norvégien, les fjords représentent le désir d'élévation et d'ascension. Peer Gynt se perd précisément dans les hauteurs. Les fjords sont donc, en plus de leur caractère culturel et géographique, des « directions de sens » ; comme l'écrit Henri Maldiney : « Hauteur et profondeur ne sont pas des grandeurs scalaires mais les dimensions suivant lesquelles un homme monte ou descend, s'élève ou s'enfonce », dans « Ludwig Binswanger et le problème de la réalisation de soi dans l'art », in Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, p. 124. Voir aussi Jeannine Chamond (dir.), *Les directions de sens, Phénoménologie et psychopathologie de l'espace vécu*, Paris, Le Cercle Herméneutique, coll. « Phéno », 2004.

¹² Cité par Ludwig Binswanger in *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, p. 22-23.

¹³ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁴ *Ibid*, p. 23.

¹⁵ Cité par Ludwig Binswanger, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid*, p. 12.

¹⁷ Ludwig Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine*, Paris, Le Cercle Herméneutique, Collection « Phéno », 2002, p. 29.

¹⁸ Voir la variante de ce passage, n. 26, p. 310 : « Le nixe du grenier est encore en vie ! Tu descends de grands noms, grand tu deviendras ! »

¹⁹ Ludwig Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine*, *op.cit.*, p. 29.

²⁰ *Ibid*, p. 30.

²¹ Voir encore les propos de ce Begriffenfeldt : « Il est empli de lui-même et de cela seul. Il est soi en tout ce dont il s'occupe... soi-même en vertu de son oubli de soi. » (IV, 222)

- ²² Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, p. 43.
- ²³ *Art. cit.*, p. 109.
- ²⁴ Henry Maldiney, *Ouvrir le rien. L'art nu*, La Versanne, Encre Marine, 2000, p. 451.
- ²⁵ Léonard de Vinci, *Les Carnets*, éd. E. Maccurdy, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942, I, p. 203 : « Si tu fends un oignon en son milieu, tu pourras voir et compter toutes les tuniques ou pelures qui forment des cercles concentriques autour de lui. De même, si tu sectionnes une tête humaine par le milieu, tu fendras d'abord la chevelure, puis l'épiderme, la chair musculaire et le péricrâne, puis le crâne, avec au-dedans, la dure-mère, la pie-mère et le cerveau, enfin de nouveau la pie-mère et la dure-mère, et la *rete mirabile* ainsi que l'os qui lui sert de base. » Cité par Georges Didi-Huberman in *Etre crâne*, Paris, Ed. de Minuit, 2000, p. 19.
- ²⁶ *Id.*, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁷ *Id.*, *op. cit.*, p.19.
- ²⁸ Voir à ce sujet Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.
- ²⁹ Soren Kierkegaard, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 419. Ce passage est issu du *Traité du désespoir*.
- ³⁰ Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, p. 13.
- ³¹ *Ibid*, p. 45.
- ³² Ludwig Binswanger, *Grundformen und erkenntnis menschlichen Daseins*, Zürich, Max Niehans, 1942 ; 2^e éd. 1953, p. 604 : « Dans le *tu* de tout véritable amour est éclairée et aimée avec lui, à même le phénomène, la forme pure, l'essence de l'amour. »
- ³³ Il faut entendre « fantastique » ici au sens où Catherine Malabou écrit : « Le fantastique est la dimension d'image réelle de la choséité », in *Le Change Heidegger, Du fantastique en philosophie*, Paris, Léo Scherer, coll. « Non & Non », 2004, p. 231. Voir aussi Henry Maldiney, in *L'Art, l'Eclair de l'être*, Seyssel, Ed. Comp'Act, coll. « Scalène », 1993, p. 224 : « Une œuvre n'est fantastique que si le fantastique est lié à son mode de donation ».