

L'art

La réalisation de soi dans l'art : une lecture daseinsanalytique de *Solness le Constructeur*

Pascal Dupond

Philopsis : Revue numérique
<http://www.philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Cette étude présente le commentaire¹ que L. Binswanger a publié en 1949 d'un drame de H. Ibsen intitulé *Solness le constructeur*².

La pièce d'Ibsen et la reprise méditante que nous en donne Binswanger éclairent l'essence et les possibilités de l'art-thérapie.

Ibsen a écrit : « 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 des gens la bâclent »³ (9/7).

La tâche la plus haute, celle qui demande tout notre soin, dans la vie, dans l'art, dans la vie cherchant à se comprendre elle-même à travers l'art ou une autre grandeur de culture, c'est la réalisation de soi.

¹ L. Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1949 ; traduction française de M. Dupuis (ici constamment modifiée) : *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, avec une post-face de Henri Maldiney, De Boeck Université, 1996. La première pagination renvoie à l'édition française, la seconde à l'édition allemande. La pensée et la langue de Binswanger sont dans une proximité et un dialogue constants avec Heidegger et en particulier *Etre et temps*. D'où la richesse et la difficulté de ce texte.

² H. Ibsen, « Solness le constructeur », traduction de G. Sigaux, Gallimard, 1973

³ Lettre à Björnstjern Björson

1/ Réalisation de soi, vérité, sérieux

Quand on parle de réalisation *de soi* (ou d'autoréalisation) <Selbstrealisation>, le terme *soi* désigne non seulement l'objet de l'action, mais son enjeu et son résultat : la réalisation de soi doit s'entendre « au sens de la réalisation du tout de l'homme en un tout du soi <im Sinne der Realisation des ganzen Menschen zu einem ganzen Selbst> » (54/47) - entendons : l'homme de la vie pratique quotidienne, qui est un tout, mais un tout dispersé dans la multiplicité de ses intérêts et de ses buts, devient, quand il se réalise, dans la conduite de sa vie pratique ou dans la création artistique un tout uni, un soi⁴ ; il opère une « mise en ordre unifiante <Einordnung>, dans la membrure <Gefüge> de sa personnalité rassemblée <Gesamtpersönlichkeit> , du *tout* de son soi <seines ganzen Selbst>, » (23/20). La réalisation de soi est le véritable devenir soi⁵.

Ce qui soutient cette réalisation de soi, quelle qu'en soit la modalité, c'est l'existence dans la vérité ou la véracité, en d'autres termes le refus de se contenter de la compréhension courante, quotidienne des choses, qui n'est jamais qu'une demi-compréhension ; quand le *Dasein*⁶ est dans la vérité, il est, commente Binswanger, « conduit par une puissance d'être <Seinsmacht> à laquelle toute demi-mesure, non clarté, non vérité, faiblesse, est insupportable. C'est la puissance de la véracité <Wahrhaftigkeit> » (24/20)

Le seuil, la condition de cette véracité, Ibsen l'appelle le *sérieux*.

Il écrit à son ami Björson : « je sais que j'ai été sérieux dans ma façon de vivre, sous une croûte de non sens et de saleté » (9/7) ; il parle aussi du combat que « tout homme sérieux, doit soutenir avec soi-même pour mettre en accord la conduite de sa vie et sa connaissance » (15/12).

Le sérieux est la décision⁷ en faveur de la vérité, la décision de se libérer de toutes les figures de la demi-intelligence, quel qu'en soit le

⁴ 30/26. Il y a chez Ibsen, montre Binswanger, un sens aigu de la différence « zwischen dem Dasein als ganzem [l'homme qui est un tout, mais un tout dispersé] und der Seinsmöglichkeit des Ganzseins [littéralement : la possibilité d'être de l'être-tout – l'homme qui, en se réalisant soi-même, est devenu un tout uni]. Voir aussi 29/25 : la création est « la montée depuis l'être dans le monde en tant que tout, total ou quotidien, en tant que transcendance multi-rayonnante vers le tout d'un pouvoir être, un transcender unrayonnant mais faisant pour cette raison vraiment un tout, la transcendance en tant qu'artistique, en tant qu'amour de la forme pure, de “la vue plus haute sur les choses” ».

⁵ *eigentliche Selbstigung* (92/79) ; on pourrait aussi traduire par le néologisme ipsésiation (qui n'est pas une merveille d'euphonie).

⁶ Il s'agit d'un concept formé par Heidegger dans *Etre et temps*. Nommer l'homme *Dasein*, c'est l'éclairer au jour de sa constitution essentielle (masquée par toute une tradition métaphysique) qui lui assigne de comprendre ce que signifie *être* et d'avoir la charge ou la responsabilité de son propre être. L'homme n'est rien d'autre que le *là* <da> de cette ouverture à son être et à l'être <sein> comme tel.

⁷ Une décision, comme le rappelle l'étymologie, est de l'ordre de la coupure, elle sépare : « Décider veut dire séparer les régions non éclairées et éclairées de l'étant en son tout, faire le pas hors de ce qui est assurément insupportable <Unerträgliches>, pesant et non-clair, hors du présent et du passé pesants vers un possible futur, clair et que l'on puisse porter <tragbares Zukünftiges>. Les caractéristiques d' *être insupportable* et de *pouvoir être porté* ne relèvent pas de situations déterminées en tant que telles, mais de la situation à chaque fois particulière du *Dasein* d'un soi à chaque fois particulier. *Etre insupportable* ne signifie ici rien d'autre que l'être lié ou la non liberté du soi ; *pouvoir être porté* n'est rien d'autre que la liberté comme ouverture <Erschlossenheit> du monde dans une “libre résolution” <“freiem

domaine : la famille, le pays natal, la société, l'Etat, et surtout le rapport à soi-même.

Binswanger appelle « productivité » <Produktivität>¹ la mise en œuvre de ce projet de vérité.

Cette productivité doit être comprise comme une amplification <Erweiterung> de soi⁸ : « l'amplification perpétuelle et inachevable de moi-même dans l'incessant changement <Wandel> de toutes les formes qui constituent le monde, monde à partir duquel je me comprends moi-même et dont le changement de forme accompagne le changement de forme de mon soi » (13/11)

Elle est aussi et surtout une ascension : « la catégorie propre de la réalisation de soi au sens plein du terme, en Ibsen comme en tout homme, ne peut être celle de la distance dans l'ampleur mais seulement celle de l'ascension dans la hauteur » (12/10).

Amplification et ascension schématisent spatialement ce qui peut être aussi présenté en termes de temporalité : les deux directions de sens <Bededeutungsrichtungen> ne sont que deux schémas spatiaux différents « pour l'unique direction de la temporalisation <Zeitigungsrichtung> de la réalisation de soi, l'historicisation <Geschichtlichkeit>⁹ du soi » (57/48).

Le soi ne se trouve lui-même que dans un retour à soi sur le chemin de la hauteur : « le retour vers soi-même <Zurück-zu (-sich selbst)>, écrit Binswanger, n'est possible que dans le chemin escarpé par la hauteur, le dépassement ascensionnel de soi dans la communication ou la rencontre aimante avec l'étant en tant que tout, <mit dem Seienden als Ganzen>, rencontre dans laquelle seule nous pouvons aussi nous rendre accessibles et transparents à nous-mêmes "dans la vérité" » [...] « La réalisation de soi consiste [...] en ce que toutes les possibilités d'être de notre *Dasein* acquièrent direction, mesure et forme <Gestalt> par la puissance d'être d'un Très haut, d'un Bien <Agathon>¹⁰, en d'autres termes en ce qu'elles entrent dans une koinônia ou liaison plus haute » (15/13) (cette liaison plus haute est aussi appelée, comme nous l'avons vu, « mise en ordre unifiante »).

Amplification et ascension sont dialectiquement unies : chacune reçoit de l'autre sa juste mesure. Quand la hauteur s'émancipe de l'ampleur, elle devient ce que Binswanger appelle *Verstiegenheit*. Ce terme désigne la situation de l'alpiniste qui, ayant mal jugé des difficultés de la paroi qu'il gravit, se trouve dans une situation où il ne peut ni continuer à monter, ni redescendre et ne doit son salut qu'à une intervention extérieure.

Entschluss"». En cela la forme ne signifie pas non plus une contrainte mais une *nécessité venant de la liberté* <Notwendigkeit aus Freiheit>» (25/21).

⁸ Cette amplification peut être rapprochée de ce que Heidegger appelle dans *Etre et temps* é-loignement <Ent-fernung>, l'éloignement, la distance ou l'ouverture qui donne aux choses la juste proximité qui les rend visibles (contre la demi-intelligence qui les occulte).

⁹ Binswanger reprend et infléchit ici un thème traité par *Etre et temps*. Chez Heidegger, l'historicité n'est pas une donnée immédiate ; elle ne s'ouvre qu'à celui qui revient du temps vulgaire (la répétition indéfinie des maintenant, où l'événement n'est jamais avènement) vers le temps originaire (qui est indivisiblement anticipation résolue d'un avenir, reprise du passé et ouverture à une situation présente, les trois dimensions du temps étant impliquées dans ce que Heidegger appelle « résolution à soi-même <Entschlossenheit zu sich selbst> »). Or, avec le temps originaire, nous sommes encore dans l'horizontal. Binswanger cherche à penser une historicité qui intégrerait la direction de sens de la verticalité et, avec elle, ce qu'il appelle avec Platon le Bien.

¹⁰ Binswanger se réfère ici explicitement à la *République* de Platon (fin du livre VI).

2/ La réalisation de soi en tant qu'art

L'art est une figure éminente de la productivité : « la création artistique est une marche productive <produktives Schreiten> aventureuse, incertaine, de la non clarté insupportable du *Dasein* vers un *Dasein* éclairé, que l'on puisse porter » (25/21) ; « toute production d'une œuvre d'art, toute création artistique surgissent de l'être-résolu du *Dasein* <Entschlossenheit des Daseins> à se rendre accessible, à éclairer l'étant dans la vérité de la forme "symbolique" essentielle. L'œuvre d'art elle-même signifie l'accomplissement à chaque fois particulier de l'éclaircissement de l'étant en son tout dans une forme artistique "nécessairement" libératrice » (26/22) ; *nécessairement* signifie qu'une forme artistique est libératrice *par essence* ; elle libère en portant l'étant à la lumière et en conduisant le *Dasein* à la compréhension de soi.

L'art va au vrai par l'œuvre de la forme ou du style : « ... en art, la forme est le but authentique, et une chose ne devient réelle que par la forme » (21/17) ; et tout ce qui est marqué de l'œuvre de la forme ou du style est *symbolique* : « toute personnalité éminente, écrit Ibsen, est symbolique dans sa vie, symbolique dans ses actes et dans son rapport aux résultats de l'histoire » (23/19).

Le symbolique doit s'entendre ici au sens de ce qui fait apparaître le vrai : « le *rendu symbolique supérieur de la vie* », auquel tend l'artiste, c'est le rendu de la vie dans sa vérité essentielle, dans « la vérité de la forme artistique claire et puissante » (23/19)

Mais il doit aussi s'entendre au sens d'un certain mode de monstration du vrai ; le symbolique montre à travers un retrait : l'idée symbolique « passe secrètement à travers l'œuvre comme la veine d'argent à travers la roche » (23/19) et Binswanger discerne en Ibsen une crainte presque féminine que l'idée soit dévoilée (Id)

Dans les termes de Merleau-Ponty, on dirait que l'idée non dévoilée est l'essence charnelle du drame, la membrure qui, soutenant le visible, demeure invisible, ne se livre jamais en personne.

Pour se faire comprendre des autres (et se comprendre lui-même), le dramaturge va donc emprunter, conformément à la nature de l'idée symbolique, la voie du pseudonyme : « je suis moi-même Brand, écrit-il, dans mes meilleurs moments – exactement comme, par l'anatomie de moi-même, j'ai mis en lumière bien des traits tant de Peer Gynt que de Stensgaard (dans *L'union des jeunes*) » (42/36). Le commentaire que donne Binswanger à cette situation s'applique parfaitement à l'art-thérapie : « ces deux choses, l'impossibilité de se déshabiller complètement devant les autres et la nostalgie <Sehnsucht> d'être compris "au plus profond de l'intérieur", appartiennent à la confession dans la forme de *l'art* et ainsi à la réalisation de soi en en elle » (41/34). Etre compris « au plus profond » n'est paradoxalement possible que par le travail de la forme, on dirait même, en suivant la métaphore de Binswanger, un travail du vêtement ; être compris,

nul ne peut l'être si ce n'est dans l'objectivité pour laquelle et dans laquelle sa subjectivité s'affermir, se réalise ou se "forme" dans l'art » (41/34).

L'œuvre de la forme exerce une action transitive : l'art dramatique s'ordonne, selon Ibsen, à une « mission prophétique » ; il doit rendre les contemporains sensibles à la possibilité de « penser grand ». Mais elle exerce aussi une action immanente.

Elle l'exerce par une mise en ordre unifiante, qui consiste à « se purifier soi-même <sich reinigen>, s'ajuster <sich richten>, s'affermir <sich festigen>, s'élever... » (53/46). La « poussée vers la forme <Hindrängen zur Gestalt> »¹¹ est donc un art de guérir¹² et en particulier de *se* guérir.

Le créateur se guérit par la hauteur. Evoquant la transformation poétique de soi, Ibsen a dit à des étudiants : « Le domaine a été grand. Pour une part j'ai configuré ce qui, à la façon d'un éclair et dans mes meilleures heures, s'est ému en moi de façon vivante comme quelque chose de grand et de beau. J'ai configuré ce qui, pour ainsi dire, s'est tenu plus haut que mon moi quotidien, et je l'ai configuré précisément pour l'affermir en face de moi et en moi-même » (40/34)

Le créateur se guérit aussi en affrontant ce qui doit être purifié ou ajusté, c'est-à-dire ce qui, chez l'artiste comme en chacun, est « sans forme, amorphe, non figuré <Ungestalte> ou défiguré <Entstellte> » (47/40). Ibsen ajoute donc : « Mais j'ai également figuré dans le poème ce qui y est opposé [ce qui est opposé au grand et au beau], ce qui apparaît à un regard retourné vers l'intérieur, comme des impuretés recouvrant l'être véritable. Dans ce cas, composer poétiquement <dichten> a été pour moi comme un bain duquel j'avais le sentiment de sortir plus pur, plus sain, plus libre... » (40/35) ; et Ibsen illustre le propos par l'anecdote suivante : « Du temps où j'écrivais *Brand*, j'avais sur ma table un scorpion dans un verre à bière vide. De temps en temps l'animal devenait malade. J'avais l'habitude de lui jeter alors un morceau de fruit tendre, sur lequel il se précipitait, complètement fou, pour décharger son venin. Après cela il était de nouveau en parfaite santé. N'en va-t-il pas de même pour nous les écrivains ? Les lois de la nature valent aussi dans le domaine spirituel » (42/36).

Le symbole du scorpion - le dés-empoisonnement, le rétablissement de la santé - désigne une abréaction. Celle-ci n'est pas, quand elle se produit dans l'art ou en tant qu'art, une simple explosion d'affect, elle est « un créer, un produire, un former, un figurer dans un projet de monde plus élevé et pleinement déterminé » (47/40). L'affrontement de l'amorphe – comme le mouvement vers le grand – n'est possible que par le travail de la forme ; aussi Binswanger peut-il dire : « les personnes, dans les drames d'Ibsen, et leurs destins sont comme ces drames eux-mêmes des "images" <"Bilder">, non pas des copies <Abbilder> et des imitations <Nachbilder>, mais des mises en images <Bildungen>, des mises en formes <Gestaltungen> des possibilités d'être et des puissances d'être de la vie humaine en général dans la forme artistique du destin » (47/40-41)

¹¹ C'est ainsi que Binswanger traduit en allemand la formule plotinienne « speudein pros eidos ».

¹² « Pour voir les formes de la disproportion de l'existence humaine, l'amour pour le Tu <die Liebe zum Du>, chez le poète comme chez le médecin, doit s'ajouter <hinzukommen> à chaque forme. C'est pourquoi l'art poétique, plus purement il est *art* poétique, a toujours été aussi art de *guérir* » (50/44).

Quand il crée des formes artistiques, le *Dasein* réunit les trois plans qui, selon la verticalité, constituent, son être : le *moi de tous les jours*, celui des affaires quotidiennes avec les autres et avec soi ; au dessous du moi quotidien, le sans forme, ce qui tend à la non vérité, au chaos ; et au dessus du moi « le Grand et le Beau » et l'élan <Regungen> vers ce qui est *plus haut* ou même *le plus haut*, ce que Binswanger, se référant à la *République* de Platon, appelle l'Agathon, le Bien.

Là où il y a *Gestaltung*, ces trois plans ne sont plus séparés ; la poussée vers la forme les fait communiquer ; la figuration de l'Agathon et la figuration des bas-fonds ne sont pas séparables ; si la réalisation de soi est une véritable ascension, celle-ci est toujours à la fois vers la hauteur et vers la profondeur, conformément au double sens du latin *altus*. Une profondeur sans hauteur porte en elle la menace de s'effondrer dans la répétition d'un passé mort ; une hauteur sans profondeur porte en elle la menace de se perdre dans un futur impossible.

3/ Largeur, profondeur, hauteur dans la réalisation de soi

La *Gestaltung* artistique est une ascension vers l'Agathon.

Binswanger a pensé que cette ascension, dans l'art comme dans la vie, ne peut pas être intégralement exprimée en termes d'être-dans-le-monde », de projet et de souci (qui constituent, selon *Etre et temps* la structure fondamentale du *Dasein*).

L'ascension vers l'Agathon relève aussi de ce qu'on peut appeler, en se référant cette fois au *Banquet*, Amour.

Or, précise Binswanger, « là où nous parlons d'amour, là où l'être-dans-le-monde comme tel, le dépassement <Überstieg>¹³ est encore "débordé" <"uberschungen"> dans le débordement <Überschwang> de la rencontre aimante avec l'étant en tant que tout, la possibilité d'être artistique ne peut pas être décrite seulement en tant que mode de la transcendance finie dans le sens du "souci", mais elle doit être comprise comme un mode de l'être-dans-le-monde-en-dépassement-de-monde <In-der-Welt-über-die-Welt-hinaus-sein> » (30/25-26).

La *Gestaltung*, dans l'art comme dans l'amour, présente donc, du point de vue de la temporalité, les deux caractères suivants.

Elle soustrait le soi à la temporalité de la quotidienneté, de la répétition sempiternelle du maintenant et s'ouvre sur une sorte de présent éternel : dans la création « se transforme la temporalité du soi <Zeitigung des Selbst>, qui passe de l'échoir au monde <Verfallen an die Welt>¹⁴ – insupportable, avec ses souvenirs et ses plans - et de la dispersion dans le monde, à la continuité d'un présent "éternel", bien qu'encore si fragile, d'un présent notamment dans le sens d'une présentification <Gegenwärtigen>.

¹³ Cette notion signifie que le *Dasein* ne peut se rapporter aux choses dont il se soucie que s'il les a toujours déjà *dépassées* en direction d'un horizon quasi-invisible qui est la condition de leur apparaître ; cet horizon, Heidegger l'appelle *monde* ; l'être-dans-le-monde est donc transcendance ou dépassement.

¹⁴ Ce concept signifie, chez Heidegger, que le *Dasein* se découvre comme *toujours déjà* engagé dans (et lié ou même aliéné à) certains possibles, qui ne sont cependant pas appréhendés comme *tels* mais constituent pour lui tout simplement le monde, comme il va. S'en dégager ne signifie pas nécessairement les récuser, mais comprendre qu'ils sont sous la tutelle d'une liberté qui s'est pour ainsi dire cristallisée en eux.

porteuse d'oubli, de la forme pure, en bref dans l'amour de la forme pure » (28/24) (l'oubli dont il s'agit ici est l'oubli bienheureux qui libère des liens de la quotidienneté).

Elle est aussi, dans la mesure où l'exige la création de l'œuvre, l'œuvrer, la temporalité d'une existence historique.

La réalisation de soi de l'artiste est donc à la jointure de deux figures de l'existence : l'être en tant que souci et projet et l'être en tant que grâce <Gnade>, l'être en tant qu'historique et l'être en tant qu'éternel-instant <ewig- Augenblicklich> (54/47) ; l'artiste, (comme l'amant) est donc, comme le dit O. Becker (35/31), en se souvenant vraisemblablement lui aussi de l'Erôs du *Banquet* « l'être intermédiaire <Zwischenwesen> par excellence : il participe à la fois du « présent éternel <an der ewigen Gegenwart> au sens de l'instant éternel de la vie <Erleben> esthétique heureuse » et « de la temporalité du *Dasein* historique ».

On peut exprimer cette situation en disant aussi que le *Dasein* créateur opère dans les deux directions de sens que sont l'horizontal et le vertical ; il cherche l'ampleur, la distance, dans la patience de l'historicité ; il cherche la hauteur et aspire au présent éternel. Chacune maintient l'autre dans sa juste mesure ; chacune se perd en perdant l'autre ; la réalisation de soi dans l'art est à la croisée d'un présent historique et d'un présent éternel.

Mais cette rencontre est fragile. Son échec conduit à ce que Binswanger appelle le *Dasein* malheureux.

Solness le constructeur en est, dans le drame du même nom, un exemple. Ce drame rassemble six personnages principaux

Halvard Solness est un bâtisseur de grande renommée qui s'est élevé au premier rang dans son métier par son talent, son habileté, mais aussi sa dureté, sa brutalité face aux autres et une certaine faveur de la chance qui a accompagné les débuts de sa carrière : un incendie survenu à la maison familiale de sa femme et qui a entraîné la mort de ses deux enfants jumeaux a lancé son activité de constructeur. Solness est convaincu d'avoir si ardemment désiré le succès de ses affaires que son désir aurait comme magiquement suscité les conditions de ce succès : l'incendie et ce qui s'en est suivi. Au début de sa carrière, il a bâti surtout des églises, construit en hauteur, comme pour honorer Dieu et puis un jour il s'en est détourné et tout son travail est allé aux maisons des hommes. Au moment où s'ouvre le drame, il achève de bâtir à son usage une nouvelle demeure, munie d'une haute tour, une maison qui devrait, selon son projet, donner une nouvelle lumière à une vie conjugale devenue « sépulcrale ». En vain. Comme nous le découvrons de plus en plus clairement, sa vie est enfermée dans une alternative dont les deux termes sont également malheureux : « le tragique inflexible réside en ceci que, comme Ibsen le montre si clairement, un homme comme Solness ne peut choisir qu'entre deux choses : ramper dans ce caveau sombre et flotter de façon imaginaire dans un monde aérien de souhait » (86/73)¹⁵.

Sa femme Aline est à demi morte, à demi vivante. Harald la croit inconsolable de la mort de ses enfants et se reproche d'avoir édifié son pouvoir créateur – de bâtisseur – sur les ruines de son pouvoir créateur – de

¹⁵ Cette alternative ruineuse se retrouve chez Ellen West, l'un des cas de schizophrénie dont Binswanger rend compte dans son livre *Schizophrenie*.

mère. Le drame nous apprend que si elle est bel et bien inconsolable, c'est, non de la disparition de ses enfants (qu'elle croit disparus en vertu d'une « fatalité supérieure » et se représente comme des bienheureux, au Ciel), mais de celle de ses poupées d'enfant, disparues dans l'incendie.

Knut Brovnik est un architecte qui a employé Solness, avant d'être supplanté par lui dans les affaires et de devenir à son tour son employé. Il est malade et va mourir ; son fils Ragnar est également au service de Solness. Le père souhaite vivement pouvoir contempler, avant de mourir, une œuvre d'architecture que son fils aurait réalisé en son propre nom.

Kaja est la nièce de Knut Brovnik ; elle est fiancée avec Ragnar mais très amoureuse de Halvard Solness.

Hilde Wangel arrive à l'improviste, au début du drame, dans la maison de Solness ; elle a rencontré le constructeur dix ans auparavant, quand elle avait 13 ans. Elle l'a vu, alors, avec l'exaltation de son adolescence, monter, bravant le danger, tout en haut de la tour d'église qu'il venait de bâtir dans sa ville et y déposer, une couronne, selon l'usage. Et puis au début de la fête qui a suivi, dans une scène qui est à mi chemin de l'événement et du fantôme, elle s'est fait embrasser par le prestigieux bâtisseur et elle a reçu de lui la promesse qu'il reviendrait dix années plus tard pour lui donner un royaume. Les dix années se sont écoulées ; Hilde, n'ayant pas revu le bâtisseur, vient chez lui pour rappeler à sa mémoire les événements d'alors et demander son dû. Elle ouvre par son retour l'espace d'une anamnèse, elle conduit le constructeur à la conscience d'un néant de sa vie, de sa vie conjugale et même de son œuvre de bâtisseur¹⁶ ; mais l'anamnèse demeure inféconde ; elle ne potentialise aucun vrai nouveau commencement : Hilde ne sait ni abandonner le constructeur à sa vie sépulcrale, ni s'ouvrir et l'ouvrir à l'essence de l'amour.

Au moment où la pièce commence, Solness est, selon les apparences, un homme solide, assuré de soi dans la force de sa maturité.

Binswanger observe qu'il y a cependant, des fêlures dans cette figure de la force.

Solness se sent menacé par la jeunesse, il craint d'être supplanté par l'inventivité de jeunes concurrents, tels que son employé, Ragnar, et de perdre ainsi peu à peu sa notoriété. Le plan horizontal est vécu non dans le sens d'une amplification, d'une expansion, mais dans celui d'un rétrécissement.

Solness se sent menacé par la faute qu'il a commise, la faute d'avoir si ardemment désiré le succès que les événements qui y ont conduit se sont accomplis *comme si* le désir, la pensée avaient, comme un véritable agir, reçu la puissance de les produire. Avant la (seconde) rencontre de Hilde, Solness est, du point de vue de la verticalité, menacé d'effondrement dans « la profondeur sans fond » de sa faute. De cette menace, il va tenter de s'affranchir en se laissant emporter vers la hauteur par l'attente exaltée de

¹⁶ « Solness : ... et peu à peu j'ai compris qu'il ne servait à rien de travailler pour les hommes. Ils ne tiennent pas à posséder un foyer. Et moi-même, si j'en avais eu un, à quoi m'aurait-il servi ? Voilà, c'est toute mon histoire ; mon bilan. Aussi loin que je regarde derrière moi, je ne vois que des ruines. Je n'ai rien construit qui soit assuré de durer. Et je n'ai rien sacrifié pour construire. Rien

Hilde : Et plus jamais maintenant...

S, *avec une ardeur soudaine* : Au contraire ! Maintenant je vais enfin commencer ... »

Hilde, mais il ne fait ainsi que rendre inéluctable une chute à laquelle il avait jusqu'alors échappé.

Solness se sent menacé par une puissance étrangère et démoniaque qui s'emparerait de sa pensée pour la rendre efficiente, sans qu'il ait à agir. Cet effacement de la frontière entre ce qui est pensé et ce qui est agi concerne l'ambition mais aussi le rapport à la femme (Kaja, Hilde) ; Solness croit à une sorte de toute-puissance démoniaque des pensées et des désirs (76/64).

Ce qui le menace vient donc à la fois de l'avenir (la jeunesse qui s'apprête à le destituer), du passé (la faute) et du présent (la toute puissance inquiétante des pensées).

Cette triple menace est elle-même l'expression d'une disproportion, affectant toute l'existence de Solness, entre le désir de s'élever, l'appel de la hauteur et la fragilité du sol soutenant son désir d'ascension, car, ainsi que le remarque Binswanger, « ce n'est pas seulement le terrain à bâtir sur lequel Solness se tient comme constructeur mais bien le terrain à bâtir de toute son existence qui sont fragiles, chancelants, au point que la construction elle-même ne peut être tenue que provisoirement en équilibre » (74/63).

La fragilité de l'équilibre de Solness, Ibsen la donne à entendre en présentant son personnage comme sujet au vertige ; il ne porte pas lui-même la couronne en haut des clochers qu'il a construits – avec, cependant, on s'en souvient, une exception mémorable : il l'a fait pour l'église construite dans la ville de Lysanger, où vit Hilde, suscitant chez la jeune fille une admiration et un amour exaltés.

Le soi se trouve – et se perd - sur le chemin de la hauteur. Solness est une figure de la perte de soi sur le chemin de la hauteur : il se perd parce que lui manque le sol capable de porter l'ascension.

Quand on est en mouvement, en ascension, vers la hauteur, ou bien on gravit une pente, ou bien on se laisse porter <Emporgetragenwerden> ou enlever <Emporgehobenwerden> vers le haut, soit par le désir (comme dans les rêves de vol) soit par la grâce (63/54).

L'inversion du mouvement vers le haut est ou bien la redescente ou bien la chute. La première, qui est un véritable pouvoir <Können>, possède la même structure temporelle et demande la même capacité que la montée (l'alpiniste *achève* l'ascension par le retour dans la vallée) ; quant à la seconde, Binswanger observe qu'elle « n'est pas un pouvoir, mais seulement quelque chose qui peut “arriver à quelqu'un”, donc arriver ou survenir à partir d'une puissance étrangère au soi <selbstfremd> », et qu'elle possède « la structure temporelle – absolument étrangère au soi - de la soudaineté... » (62/53).

Le mouvement vers le haut conduisant à la chute, ce n'est jamais seulement le mouvement de celui qui gravit la pente, c'est toujours aussi le mouvement de celui qui se laisse emporter ou enlever, car ce mouvement est déjà une chute, une chute vers le haut ; la chute vers le bas est le décours inévitable de la chute vers le haut.

Le héros de la tragédie en donne le témoignage : la hauteur où il tend par sa volonté entière est celle de l'inconditionné, de son devoir « en tant qu'absoluité sans compromis, en tant que *recherche de l'absolu* » ; son mouvement est une ascension ; mais cette ascension est présomptueuse ; le héros se laisse emporter, enlever, par la hauteur vers laquelle le dirige sa

montée ; il méconnaît sa finitude et finit par se fracasser contre elle : « ici la montée passe sans frontière à la présomption » (64/55).

Et c'est ce qui définit la faute tragique ; dans la faute tragique, la montée résolue <das entschlossene Steigen>, la lutte résolue avec les puissances du *Dasein*, avec l'absolu sont au premier plan, comme on le voit bien dans la figure d'Antigone ; la présomption, la faute tragiques accompagnent la passion de l'inconditionné.

Avec Solness, les choses sont différentes ; il se laisse emporter vers le haut plus qu'il ne gravit la pente de façon résolue ; il « confond, comme le dit Binswanger, la montée authentique "résolue" et le fait de se laisser emporter sans résolution <unentschlossen> par des désirs, des passions, des rêves » (Id).

Cette confusion reste latente et inactive tant que Solness construit pour les autres en respectant, comme son métier l'y oblige, une certaine proportion entre l'ampleur et la hauteur ; mais elle devient manifeste et agissante quand il bâtit pour lui-même, quand il construit sa nouvelle maison (tentant ainsi – en vain – de donner à sa vie conjugale une habitation, une « demeure » qu'il n'a pas trouvée dans la précédente maison) et surtout en projetant un « château de nuages » qui hébergerait Hilde et leurs amours. C'est ce que montre le passage suivant, qui se situe à la fin du drame, au moment où, juste avant la chute, le constructeur se laisse emporter par l'exaltation de la jeune Hilde.

« Solness : Le seul édifice qui puisse contenir le bonheur d'un homme, je saurai maintenant l'imaginer, le dessiner et le bâtir.

Hilde : Vous pensez à notre château.

S : Oui, notre château de nuages.

H : Vous ne craignez pas d'avoir le vertige ?

S : Pas si je tiens votre main.

[...]

H : Pendant dix ans j'ai cru en vous !

S : Il faut continuer.

H : Alors il faut, vous, que vous montiez très haut, seul et libre.

S, *tristement* : Je ne suis pas capable de le faire tous les jours.

H, *avec passion* : Mais je le veux ! Une fois encore ! Commandez à l'impossible.

S : Si je parviens tout en haut, je Lui parlerai comme à Lysanger

H, *exaltée* : Et que lui direz-vous ?

S : Seigneur, écoute et juge-moi selon ta sagesse. Désormais, je ne veux plus construire que la plus belle demeure...

H : Oui, oui.

S : Avec la princesse que j'aime. Et maintenant je vais descendre, la prendre dans les bras et l'embrasser...

H : Longuement, dites-le.

S : Sans fin.

H : Et puis ?

S : Je descendrai et je ferai ce que j'aurai dit

H, *elle lui tend les bras* : Je vous retrouve comme il y a dix ans avec cette musique que j'étais seule à entendre.

S, *il la regarde puis baisse la tête* : Comment êtes-vous devenue celle que vous êtes ?

H : Comment m'avez-vous faite celle que je suis ?

S, *d'une voix ferme* : La princesse aura son château.

H, *enthousiaste* : Notre château de nuages.

S : Avec des fondations indestructibles ».

Des fondations indestructibles, c'est précisément ce qui manque à l'existence de Solness, et surtout précisément au moment où l'amour exalté de Hilde l'emporte, l'enlève à nouveau vers le haut.

Comme l'observe Binswanger, Hilde et Solness « se rencontrent dans la dimension de la hauteur vertigineuse au dessus de la terre. Cette hauteur vertigineuse, en vue de la seule hauteur <*rein um der Höhe willen*> et sans considération de l'infrastructure, c'est elle qui les conduit l'un vers l'autre et c'est en elle qu'ils se rapprochent toujours plus » (76/65).

Jusqu'à l'effondrement final : Solness, répondant à l'appel de Hilde, se substitue au contremaître et monte en personne à l'échafaudage de la nouvelle maison pour porter la couronne au point le plus haut. Le drame continue alors ainsi :

« Hilde, *avec une calme ferveur* : Je le retrouve. Enfin libéré ! Grand et libre comme je l'ai vu pendant dix ans. Maître de lui. Regardez ! Il accroche la couronne au sommet.

Ragnar Brovik : C'est incroyable, impossible...

H : Oui. Il a tenté l'impossible. Et il a réussi. (*Avec une expression étrange*) Voyez-vous quelqu'un près de lui ?

RB : Je ne vois rien

H : Alors vous entendez cette musique qui vient d'en haut ?

RB : C'est le vent dans les cimes des arbres.

H : Non j'entends sa musique ! son chant ! (*Elle crie avec une joie sauvage*) Voyez, il agite son chapeau ! Il nous fait des signes ! Répondons-lui et saluons le vainqueur. (*Elle prend le châle blanc d'Aline que le docteur Herdal porte sur son bras ; elle l'agite le plus haut qu'elle peut et crie*) Hurrah ! Vive Solness ! Vive le grand Solness ! »

Et c'est au moment précisément où la compagnie salue sa victoire que, pris de vertige, il s'effondre et se tue.

Ibsen a dit un jour que chacune de ses pièces est « un résultat, de nature nécessaire, de son chemin de vie en un point déterminé » (96/83).

L'essentiel n'est pas de connaître la situation biographique qui, dans la vie d'Ibsen, s'est exprimée dans le drame, mais plutôt de comprendre le rôle qu'il a pu jouer dans la réalisation de soi du dramaturge.

Solness le constructeur présente deux voies de la réalisation de soi.

La première est la voie de l'amour. Aline et Solness l'ont manquée ; Hilde n'y conduit pas davantage le constructeur, malgré l'énergie de son désir exalté : « contrairement à la femme véritablement aimante qui conduit l'aimé là où Dieu veut l'avoir, Hilde a entraîné Solness là où elle veut l'avoir¹⁷. Mais Dieu a décidé selon son propre jugement : il l'a fait tomber » (90/78)

La seconde est la voie de l'art. Elle est aussi un échec : l'art de construire n'a pas conduit Solness à la réalisation de soi.

¹⁷ Cf. ci-dessus : « Hilde, *avec passion* : Mais je le veux ! Une fois encore ! Commandez à l'impossible ».

Cet échec met en évidence d'abord « le *danger* de toute création, le danger de “construire en l'air” » (92/79). « Construire en l'air », dans l'art ou dans la vie pratique, c'est demeurer dans « un rapport faux entre le passé et l'avenir, ce qui signifie une déchirure ou une fêlure dans la réalisation de soi ou dans le devenir-soi véritable » (en termes de spatialité, on parlera aussi d'un rapport faux entre la hauteur et la profondeur). Là où domine ce faux rapport, « l'avenir n'est pas introduit dans le présent à partir du passé authentique <aus der eigentlichen Vergangenheit> », mais, à l'exemple des « châteaux dans les airs » de Solness et Hilde, « projeté “imaginativement” dans la répétition “imaginaire” de quelque chose de passé <von etwas Gewesenem> » (92/79-80) ; « au lieu de la véritable re-prise <Wiederholung> du passé, du retournement intérieur vers “le repentir et la renaissance”, comme cela correspond à l'appel de la conscience¹⁸, on se laisse, négligeant l'appel de la conscience, emporter dans les airs dans un futur “impossible”, dans le futur en tant que pur *espace* de l'impossible » (92/80).

La création favorise la réalisation de soi si elle noue ensemble la montée vers l'Agathon et la purification des sédiments, si elle ouvre un avenir par une véritable re-prise du passé ; elle est vaine si elle répète un passé mort en se donnant un avenir imaginaire.

L'échec de Solness donne à entendre aussi qu'il existe une sorte d'agonique fraternité entre la vie et l'art. La vie peut renaître à elle-même à travers l'œuvre de la forme, comme, à l'inverse, une certaine recherche de l'absolu à travers la forme artistique peut être l'abîme de la vie. Commentant l'image du scorpion, Binswanger écrit : « Se libérer vraiment du poison par le travail sur *Brand* consistait seulement en ceci que le poison du conflit entre la vie sur les hauteurs de la pure forme et la vie en général était pour une fois résolu. Cela s'est produit à travers l'expérience de la représentation artistique du conflit dans sa forme extrême la plus pure et la preuve que l'homme, quand il porte cette forme à l'absolu, doit se briser ; car cette absolutisation va au delà des forces humaines. Dans *Brand*, comme aussi dans *Solness le constructeur* et dans l'épilogue¹⁹, il y a, en arrière de la réalisation de soi – en arrière de la réduction homogène à l'homme entièrement <zum Menschen “ganz”>²⁰ - la béance de l'abîme dû au fait que la forme artistique du *Dasein* ne se laisse pas réconcilier avec l'existence de “l'homme dans son entièreté <des ganzen Menschen”> » (43/37)²¹.

Cette mise en scène de l'abîme joue un rôle cathartique : à travers la figuration de l'impossible, c'est le possible qui se donne à penser.

Ce que *figure* la chute, ce qu'elle donne à entendre aux spectateurs (et à l'auteur, le premier d'entre eux), c'est que « le soi du poète, qui s'est “transposé” dans la figure de Solness le constructeur doit tomber, comme s'il s'agissait d'un membre douloureux qu'on écarte et laisse tomber, d'un

¹⁸ L'appel de la conscience (*Etre et temps*, §§ 56 et sv) appelle à revenir d'une conscience de soi fausse, faussée, aliénée dans des possibles réifiés vers une entente juste de la liberté et de la responsabilité.

¹⁹ Il s'agit de la dernière pièce d'Ibsen : « Quand nous nous réveillerons des morts ».

²⁰ entièrement peintre, poète ou dramaturge : cette « réduction » désigne l'unification d'une existence qui se focalise en un mode déterminé de réception et d'expression du monde, comme cela a lieu quand la vie est entièrement dévolue à la peinture, à la poésie ou à l'art dramatique.

²¹ l'homme dispersé dans la multiplicité des fins que la vie lui propose.

sacrifice par procuration en vue de la sûreté dans le monde du soi authentique en son tout » (96/83-84).

En méditant l'œuvre d'Ibsen, Binswanger donne à entendre qu'en figurant l'abîme qui accompagne l'existence comme son ombre, en le confiant à l'œuvre de la forme, l'existence se rend disponible à la grâce d'être emportée vers l'Agathon, dans l'art et dans l'amour.