

La fonction des dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen

Une lecture phénoménologique en suivant Freud et Lacan

Lene Scharling

Introduction - La question de l'auteur

Le théâtre moderne est un endroit spécifique sans narrateur direct. La question de l'auteur, au moment de la formation littéraire du structuralisme, s'est fondée sur un texte de Lacan, *Le séminaire sur « La lettre volée »*¹, dont il s'est démarqué, et a contribué de façon fondamentale à *the french theory*². *The french theory* reste la méthode d'analyse littéraire utilisée dans les universités des pays anglo-saxons (Etats-Unis, Angleterre, Scandinavie...), mais est plutôt tombé dans les oubliettes des universités françaises ayant dépassé sa question : « qui est l'auteur d'un texte ? ».

Étant partie de nos recherches sur la phénoménologie de la répétition c'est ici que nous voulons traiter, de façon sommaire, la question de l'auteur débordant la question de la répétition soulevée dans notre mémoire.

Une question qui a orienté notre recherche est : à quoi Freud s'intéressait-il en s'approchant de l'art et de la littérature ? Nous avons choisi le même auteur, auteur

¹, LACAN Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volé » (1954-55 et 1966)*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 11-61

² Le corpus des textes qui ont fondé le structuralisme en France sont entre autres : Jacques Lacan, *Le séminaire de « La lettre volé »* ; Roland Barthes, *La mort de l'auteur, Le mythe, aujourd'hui* ; Michel Foucault : *Qu'est-ce qu'un auteur ?* ; Gérard Genette, *Structuralisme et critique littéraire* ; Jacques Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* ; Pierre Bourdieu : *Les conditions sociales de la circulation des idées* ; Michel Espagne, *Les transferts culturels* ; Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'une littérature mineure ?* ; ...

de théâtre, Henrik Ibsen, dont Freud a fait une analyse de la pièce de théâtre *Romersholt*³.

En rapprochant les discours de Lacan aux dialogues au théâtre, nous nous sommes posé la question de la fonction des dialogues spécifiques au théâtre d'Ibsen. Nous cherchons à comprendre dans la fiction ce que les dialogues au théâtre ont d'important. Est-ce que le théâtre est un lieu où nous allons trouver réponse par rapport à notre semblable, à l'autre ? Et est-ce que le théâtre peut nous aider, comme modèle, à trouver des réponses ?

Freud et la question de l'auteur

Qu'est-ce qui a intéressé Freud quand il interroge des formes artistiques par rapport à la psychanalyse ? Quel savoir invitait Freud à dire que les auteurs sont plus savants que les philosophes ? Freud écrit à propos de l'analyse *Le délire et les rêves dans la « Gravidia » de W. Jensen*⁴: « [...] ce sont de précieux alliés que les poètes, et l'on doit attacher grand prix à leur témoignage, car ils savent toujours une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse d'école ne peut encore rien rêver.⁵ En psychologie ils sont bien en avance sur nous, hommes du quotidien, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science.⁶ » C'est dans cette analyse de la *Gravidia* que Freud pose la question clinique de la distinction entre le délire et le rêve en s'appuyant sur la production littéraire. Il constate que le rêve dans la fiction ne sert qu'à une simple prolongation de la description du caractère.

Parmi les auteurs qui ont intéressé Freud c'est la pièce *Rosmersholm* (1886)⁷ de Henrik Ibsen dont Freud fait une analyse du personnage de Rebekka West. Cette

³ IBSEN, Henrik (1828-1906), *Rosmersholm*, drame, in *Oeuvres complètes*, 1886, Paris, Plon, 1945

⁴ JENSEN, Wilhelm (1837-1911), *Gravidia, ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden et Leipzig, Carl Reissner, 1903

⁵ Ceci en allusion à Hamlet : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve votre sagesse d'école ».

⁶ FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, in *Œuvres complètes*, tome VII (1906-1908), Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 44

⁷ IBSEN, Henrik (1828-1906), *Rosmersholm*, drame, in *Oeuvres complètes*, 1886, Paris, Plon, 1945

analyse l'amène, par rapport à la question de *l'automatisme de répétition*⁸, à « avancer que l'échec a souvent pour le sujet fonction de « prix à payer », de tribut exigé par une culpabilité sous-jacente.⁹ » C'est-à-dire que Freud trouve à travers ce travail d'auteur des données cliniques, ici des données par rapport au phénomène de la répétition. L'apport de Freud par rapport à ce phénomène, nous l'avons développé dans notre mémoire.

Lacan et « La lettre volée »

Le structuralisme, chez Lacan, n'est pas la question de « quelle est la structure ? » mais « qu'est-ce qui fait structure ? ». En s'appuyant sur « *La lettre volée* »¹⁰ Lacan dégage¹¹ que ce qui fait structure est la poursuite de ce que l'on ne peut pas avoir, que l'on n'aura jamais, ici une lettre « qui arrive toujours à destination », c'est-à-dire « qui reste *en souffrance* » (page 41 in *Écrits*). L'objet du récit c'est la lettre réelle, qui contient l'objet de la lettre - jamais dévoilé - et qui devient lettre littérale, c'est-à-dire la lettre petit *a*, d'une part ; et l'objet de la lettre, quête de désir d'autre part, l'un représentant l'autre. C'est le signifié de l'objet, la lettre, qui façonne et donc structure le parcours du récit en passant successivement, logiquement selon les intérêts, par les personnes impliquées dans la narration, personnes façonnées par la lettre. C'est le frayage qui fait structure.

Dans cette quête, c'est le dire du sujet qui importe et donc la question de l'auteur. Il y a l'auteur du texte, Edgar Allan Poe, et il y a l'auteur en tant que ce qui s'écrit 'venant de *l'autre scène*', c'est-à-dire du désir, ne surgissant qu'un instant.

⁸ FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [Jenseits des Lustprinzips], 1920

⁹ BALBURE, Brigitte, « répétition » in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama, Roland et Vanderersch, Bernard, Paris, Larousse, 1995/2003, p. 367

¹⁰ POE, Edgar Allan, *La lettre volée*, in *Histoires extraordinaires* [traduction Charles Baudelaire], pp. 92-115, Paris, Édition Gallimard – Collection folio classique, 1973, L'introduction 2004

¹¹ LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volée »*, suivi de *Présentation de la suite et Introduction*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 11-61

Le théâtre de Henrik Ibsen

La forme dramaturgique d'Ibsen, dit le critique littéraire danois Georg Brandes¹², n'est pas du « théâtre ». Jusqu'alors il était coutume d'exposer un personnage en lui faisant traverser des épreuves dans lesquelles il était piégé, puis montré du doigt combien il était maladroit. Ibsen invente un autre type de théâtre, dit Brandes, depuis la pièce *Madame Inger de Østraat*¹³ il ne procède jamais avec ce genre. « Chez Ibsen le caractère du personnage se relève par une force spontanée, un voile est écarté et nous découvrons les traits du personnage. Puis un autre voile se tire et nous voilà renseigné sur son passé. Le troisième voile tombe et la nature intime du personnage nous devient perceptible. [...] Les personnages sont fouillés plus profondément que ceux de n'importe quel autre écrivain moderne, et leur dessin étalé devant nous sans aucun artifice. La technique est nouvelle : plus de monologues, plus de répliques à part, nous sommes forcés de nous ingénieur à comprendre, comme dans la vie réelle. »

Le narrateur, ou l'auteur de la pièce, n'est pas présent de façon explicite, comme c'est le cas « dans la vie réelle ». L'auteur n'emmène pas la narration en nous donnant accès aux pensées personnelles des personnages sous forme de monologue, le caractère seul sur scène, il n'y a pas de répliques à part adressées au public pour renseigner sur le sens de la narration.

Ibsen s'est inspiré de Kierkegaard et décrit l'individualisme de celui-ci : « L'essentiel est d'être sincère et vrai vis-à-vis de soi-même. Il ne s'agit pas de vouloir ceci ou cela, mais de vouloir ce que l'on doit absolument vouloir, parce que l'on est soi, et que l'on ne peut pas faire autrement. Tout le reste ne conduit qu'au mensonge. »¹⁴ Est-ce que c'est avec Ibsen que Freud trouve l'auteur plus intelligent que le philosophe, que Kierkegaard ? Nous ne soulevons qu'une supposition.

¹² BRANDES, Georg (1842-1927), *Henrik Ibsen Essais, (1889)*, Paris, L'Elan, 1991

¹³ IBSEN, Henrik (1828-1906), *Madame Inger de Østraat*, drame, in *Oeuvres complètes*, 1857, Paris, Plon, 1945

¹⁴ en référence à BOYER, Régis, *Henrik Ibsen*, in *Encyclopædia Universalis*, 2007

Ibsen définit son théâtre avec la contradiction¹⁵ comme un des thèmes qui est maintenu à travers tout son travail : « ... la contradiction entre moyens propres et ambitions, entre volonté et possibilité, entre en même temps la tragédie et la comédie et de l'humanité et de l'individu, ... »¹⁶ Ibsen met en opposition des thèmes comme la volonté et la vocation ardue contre la lâcheté et les compromis médiocres. Ibsen dit d'un de ses personnages, le pasteur Brand, que c'est « moi-même dans mes meilleurs moments. »¹⁷

Nous voyons ici quelques uns des éléments, que nous soulignons comme essentiels dans le travail d'Ibsen et ce qui s'y joue, ce qui se met en scène pour le montrer au public, - ce qui pour Ibsen lui-même va au-delà du divertissement.

Les dialogues chez Ibsen

Là où le théâtre d'Ibsen reste toujours étonnamment vif, c'est d'avoir saisi, avec l'existentialisme, d'une façon incontournable la question de *l'impossible*. Le jeu, les personnages, des hommes, des femmes, chacun se trouve à un endroit limité en lui-même, à son discours. C'est la question de la solitude face à une existence qui ne donne aucune réponse, qui borde l'impossible.

Lacan illustre ceci dans « *La lettre volée* » de cette façon : « L'émetteur [...] reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée. »¹⁸ Le discours envers l'autre, est son propre discours à l'envers venu de l'autre ; et encore : « ... qu'on

¹⁵ littéralement : contredire, *modsigelsen*, le dire contre.

¹⁶ [...] *modsigelsen mellem evne og higen, mellem vilje og mulighed, menneskehedens og individets tragédie og komedie på en gang, -* Ibsen, Henrik, Introduction au deuxième édition [*Forord til anden udgave*], Dresden fév. 1875, in [*Œuvres complètes*] *Samlede værker - Mindeudgave*, tome I, Kristiania et Copenhague [Kristiania og København], édition : Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag, 1907, pp. 7-10

¹⁷ IBSEN, Henrik, en référence à *Lettre à Peter Hansen 28. octobre 1870* : « Brand est moi-même dans mes meilleurs moments – comme c'est aussi certain que j'ai par mon anatomie personnelle mis au jour beaucoup de (mes) traits à la fois dans Peer Gynt et dans Stensgård. »

¹⁸ LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volé »*, suivi de *Présentation de la suite et Introduction*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 41, citation : « C'est ainsi que ce que veut dire « la lettre volé », voire « *en souffrance* », c'est qu'une lettre arrive toujours à destination.

reçoit son propre message de l'autre, sous une forme inversée », répète Lacan dans son séminaire.¹⁹

Le tiers au théâtre

Chez Ibsen une forme dialectique prend place dans le dialogue. Les contraires sont exprimés à travers les personnages de la pièce. La forme est une mise à nu d'une tentative d'entendement, un entendement qui échoue, et qui est montré, exposé. On pourrait rajouter ici : en sécurité d'intervention d'une véritable autre personne - nous allons y revenir - puisque celui à qui Ibsen s'adresse est *a priori* le public. Ce public, figure de tiers, figure d'une place à qui ce dialogue s'adresse comme autre, c'est l'autre du texte. Le texte est joué pour le tiers. Ibsen prend le public à témoin, met d'office le public comme étant le réceptacle, étant figure de silence, qu'il n'y a pas de réponse. La scène a la salle, a le public, comme témoin. Peut-être le théâtre d'Ibsen a-t-il justement cela de supportable que c'est donc le public qui reste divisé, comme un pur signifiant, à condition d'y instaurer le sens sans cesse. Le sujet divisé se trouve du côté de la salle, lieu métaphorique. De là, surgissent concrètement les interprétations infinies du théâtre d'Ibsen.

¹⁹ LACAN, Jacques, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1974-1975)*, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2002, *Leçon de 8 décembre 1954*

« [...] Vous êtes en présence d'un sujet dans la mesure où ce qu'il dit ou ce qu'il fait, c'est la même chose, peuvent être supposés avoir été faits pour vous feinter, avec naturellement tout ce que cela comporte de dialectique jusque y compris qu'il dise la vérité pour que vous croyiez le contraire. Vous connaissez l'histoire du personnage qui dit : « Je vais à Cracovie », et l'autre répond : « Pourquoi me dis-tu que tu vas à Cracovie puisque tu y vas tous les jours, tu me le dis pour me faire croire que tu vas ailleurs », histoire juive mise en évidence par Freud. La notion que ce que le sujet me dit est dans une relation fondamentale avec une feinte possible, est exactement la même chose, là aussi il m'envoie, **j'en reçois la parole, c'est-à-dire le message dont il s'agit, sous une forme inversée, car très exactement il s'agit bien entendu de « j'apprends ce qui est vrai », et ce qui est le contraire du vrai est précisément ce que j'en reçois.** Voici la structure sous ses deux faces, de paroles fondatrices et de paroles menteuses, de paroles trompeuses en tant que telles ; voici à quel niveau s'originalisent toutes les formes de communication possible, car nous avons généralisé la notion de communication. »

L'autre scène

L'inaccessible, explicitement inaccessible au théâtre, c'est l'*autre scène*, puisqu'il n'y a pas de risque - nous y revenons - il n'y a pas de risque à tel point que l'enjeu de la scène se trouve du côté du spectateur, comme le fait Ibsen dans sa méthode. Ce n'est plus une comédie qui expose un comportement, dont l'on peut se divertir, comprendre la morale, dans lequel le public n'a pas été impliqué, ayant le privilège du recul. La méthode d'Ibsen pose au contraire des questions. C'est en cela qu'il renouvelle le théâtre²⁰ et fait déborder la scène de la scène, et que l'*autre scène*, dans le sens freudien, du coup se trouve du côté de la salle, et que ce qui fait retour, c'est ce qui a été déplacé du côté de l'adresse, placé dans la salle, du côté du public.

Qu'est-ce que ce retour ? Il y a un retour concret, mais qui n'est pas celui que nous visons ici, ce concret des critiques journalistiques qui assurent à la pièce un succès, un fiasco, des interprétations infinies, vécus sur le moment, écrits, proliférés, l'idée du théâtre d'Ibsen. Ce retour que nous désignons ici concerne cette question : pourquoi joue-t-on encore le théâtre d'Ibsen aujourd'hui ? Que n'avons-nous pas encore entendu ? Ou qu'y a-t-il encore à entendre ?

Cette *autre scène* envoyée du côté tiers, côté public - l'autre forme du réel²¹ - reste suspendue comme étant la question du réel. Le réel de quoi ? De la réalité, *virkeligheden*²², de l'existence. C'est-à-dire ce vide dans ce réel : il n'y a pas de réponse, sauf à le crier passionnément, à le mettre en scène, mettre l'horreur en scène, l'horreur d'un manque de sens.

Cette recherche s'appuie sur la pièce *John Gabriel Borkman* dont nous avons tiré des conséquences d'un des dialogues clefs (voir ici en annexe). De façon explicite l'*horreur* fait partie du dialogue. Cette horreur survient au moment de l'échec des plans de vie que *John Gabriel Borkman* avait pourtant

²⁰ *ibid.*, BRANDES, Georg, *Henrik Ibsen Essais*,

²¹ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964, Paris, Seuil 1973, pp.58-59

²² la réalité (danois, norvégien).

minutieusement préparés. L'horreur est alors une rupture inconcevable, voir impossible, que l'échec impose. L'impossible, c'est que la rupture n'est pas perçue comme telle mais niée, puisque Borkman est sûr de pouvoir rétablir sa situation sociale d'avant le fait de l'échec²³.

Le dehors dedans illusoire du théâtre - question de réel

De manière générale, ce que garantit le théâtre c'est que cela n'est que du jeu, ça n'est pas pour de bon et qu'enfin, pour une soirée, est cette raison d'être d'une mise en scène de ce dehors, un dehors auquel le théâtre ne participe pas, mais envers lequel il peut exposer librement toutes les retours du sens, contresens, s'exposer à ciel ouvert. Ce théâtre devient alors le lieu d'un paradoxe, spécialement celui d'Ibsen.

On pourra aussi y voir un saut paradoxal dans le temps de l'histoire du théâtre depuis les arènes grecques jusqu'à ce théâtre moderne derrière les rideaux ; et même encore jusqu'à une scène encore plus expérimentale, de nos jours, tentative d'essayer de faire éclater justement ce théâtre, pour que ce jeu se joue dans n'importe quel lieu, surgissant sans avertissement. C'est un vieux conflit que nous reprenons ici, entre le semblant au théâtre, et le semblant dans la vie, que la vie est une scène de théâtre, un lieu du semblant, que le théâtre devient la scène de la vie. C'est-à-dire qu'entre le fait de se sentir en sécurité sur la scène et le risque dans la « vraie vie », c'est le souhait que l'audace puisse apporter le théâtre au cœur de la vie, agir sans véritable risque. Ce qui devient un essai de franchissement pathétique, au mieux poétique.

²³ Pour des raisons de cohérence de notre propos, vu que ceci n'est qu'une mini mémoire, nous avons exclu dans son état actuel, un résumé et analyse sommaire de la pièce d'Ibsen de notre choix pour notre recherche : *John Gabriel Borkman*; ainsi qu'une présentation du contexte du travail littéraire de Henrik Ibsen n'a pas non plus trouvé une place prépondérante actuellement. **En annexe** nous avons mis un aperçu d'une scène clef et nos commentaires.

Face au vide du réel - la certitude

Cette *autre scène*²⁴ à 'ciel ouvert' sur scène, - ce qui n'est pas le voyeurisme au premier degré mais est ce qui conclut comme certitude nécessaire, comme raison d'être : faire œuvre. Ce troisième temps²⁵, qui dit : l'horreur du risque à s'exposer devant ce qui ne peut pas être su, qui logiquement ne peut pas être déduit. La salle comme témoin, - comme les trois prisonniers avec chacun au dos un disque blanc -, l'auteur, procède à s'en sortir avec la certitude d'un texte à dire : « je suis blanc »²⁶.

C'est l'instant du jeu, - jouer sa vie d'artiste, d'écrivain, exposer ses vérités, la passion - cette raison d'être -, et la mise, comme sortie, - qui est en fonction d'un réel, un inconnu, que la logique ne peut pas résoudre, qui dépend de ce que ce *je* qui s'instaure, qui dit, écrit, un dire qui du coup est certain ! Le doute est levé le temps d'une pièce, figure d'un lieu, d'une place - sur scène.

Le doute psychopathologique chez Ibsen se manifeste dans les grands rôles de femme, comme Nora dans *Une maison de poupée*, ou *Hedda Gabler*. Il est courant, dans l'analyse littéraire, de les interpréter comme étant Ibsen lui-même. N'est-t-il pas Nora qui voudra sortir de sa prison de femme, le convenu d'un foyer, littéralement de sa pièce, elle qui ne sait pas comment sortir de ce qu'est sa représentation du monde, c'est-à-dire de sa *Vorstellungsrepräsentanz*, [*forestillings*

²⁴ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964, Paris, Seuil 1973, p.55 : « Le processus primaire - [...] l'inconscient [...] son expérience de rupture, entre perception et conscience, dans ce lieu, vous ai-je dit, intemporel, qui contraint à poser ce que Freud appelle [...] *die Idee einer anderer Lokalität* – une autre localité, un autre espace, une autre scène, l'*entre perception et conscience*. »

²⁵ LACAN, Jacques, *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, in *Écrits*, p. 197, Paris, Seuil, 1966

²⁶ *ibid.*, LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964, Paris, Seuil 1973, p. 37, « ... à condition que nous sachions ce que veut dire ce terme – le sujet. Descartes ne le savait pas, sauf que ce fut le sujet d'une certitude et le rejet de tout savoir antérieur – mais nous savons, grâce à Freud, que le sujet de l'inconscient se manifeste, que ça pense avant qu'il entre en certitude. »

*repræsentsant, forestilling*²⁷]. Nora souhaite se réaliser, mais personne ne l'aide, elle est incomprise. Ce thème nous fait retourner à notre question initiale sur la fonction des dialogues, qui montrent l'impossible du rapport, et spécialement chez Ibsen, l'impossible de pouvoir douter.

Il n'y a pas de solution dans les pièces d'Ibsen, il n'y a qu'un exposé des faits, il n'y a qu'un pur cri devant l'horreur²⁸, et on ne peut pas sortir de la scène. Comme le dit Lacan, on ne peut pas sortir de la langue.

La séduction - fascination proche de la surprise selon Freud²⁹ ?

Le spectateur peut être pris, pour un temps, dans la conviction charmeuse, du miroitement fabuleux sur scène, de ce masque d'auteur, le texte, qui semble pour un temps être l'objet idéal. Un public avisé, ayant été emporté sur le moment, l'instant d'un oubli, sort du théâtre au moyen du réel, comme d'un rêve, pour retrouver ce même réel dehors et en conséquence déçu du spectacle, qui, évidemment, le temps d'une illusion n'a pas été « un faire »³⁰.

²⁷ En norvégien, en danois, proche de l'allemand, le mot pour *le pièce de théâtre* est comme nous l'avons en français : une représentation, *fore-, Ver-* – devant, *-stilling, -stellung, -posé, posé* devant, littéralement quelque chose qu'on met devant soit, devant ce qui n'est pas possible.

²⁸ IBSEN, Henrik, *John Gabriel Borkman*, Paris, Actes Sud, 1985, (voir aussi ici en annexe I). Borkman a fait une faillite cuisant dans sa vie, la chute d'un homme ayant la folie des grandeurs.

²⁹ FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [Jenseits des Lustprinzips], 1920 : « On considère généralement les mots *frayeur, peur, angoisse* comme des synonymes. En quoi on a tort, car rien n'est plus facile que de les différencier, lorsqu'on les considère dans leurs rapports avec un danger. L'angoisse est un état qu'on peut caractériser comme un état d'attente de danger, de préparation au danger, connu ou inconnu ; la peur suppose un objet déterminé en présence duquel on éprouve ce sentiment; quant à la frayeur, elle représente un état que provoque un danger actuel, auquel on n'était pas préparé : ce qui la caractérise principalement, c'est la **surprise.** »

³⁰ LACAN, Jacques, *RSI (1974-1975)*, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2002

Conclusion

Entre le faire et le dire : le réel. Cette mise à nu, sans narrateur explicite, n'ayant que le théâtre pour cadre, est un moyen sûr de déguisement, de ce qui ne s'y fait pas : de le faire³¹. Il y est le jeu de la surprise, de vérités à saisir, de sens de ce qui est écrit, et qui renouvelle le sens, renouvelle ce qui se répète d'ex-sistence. Puis il y a un reste, c'est la métaphore de l'infini, l'infini des interprétations qui sera toujours une forme de réel de ce que Ibsen a écrit. Ce que le théâtre moderne répète est alors la question de l'Autre, du semblable, puis celle de l'existence. Habiter ces questions, c'est habiter la lettre. La question du sens de l'existence est aussi une question pour l'art, sauf que l'art n'est pas *le faire*, en cela l'art est 'libre' de *le faire*.

Ceci pour conclusion : les dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen révèle de ce que Lacan nous apprend par rapport au discours et la question cruciale de l'autre et donc du réel.

Ceci emmène l'autre versant de l'art qui est aussi de laisser trace. Trace de quoi ? Du réel, du manque ? Comment capter le réel dans l'art ?

Une des capacités majeurs de l'œuvre de Henrik Ibsen, c'est justement de ne pas venir répondre là où il laisse lui-même des questions ouvertes.

³¹ MELMAN, Charles, *Que puis-je savoir, Conférences EPHEP 2011-2012*, Paris, édité sous la responsabilité des élèves, 2010-12 : en référence au conférence avec Philippe Adrien: Ce qu'on ne risque pas *de faire* au théâtre, c'est le rencontre concret. Nous n'allons jamais voir des personnes réellement ensemble.

Bibliographie

L'œuvre de Henrik Ibsen (1828-1906):

Ibsen, Henrik, *Oeuvres complètes*, Paris, Plon, 1945

Ibsen, Henrik, *John Gabriel Borkman*, Paris, Actes Sud, 1985,

Ibsen, Henrik, *John Gabriel Borkman (1896)*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Plon, 1945

Sur l'auteur Henrik Ibsen, ouvrages en danois ou norvégien :

Ibsen, Henrik, *Forord til anden udgave*, Dresden fév. 1875, in *Samlede værker - Mindeudgave*, tome I, p. 7, Kristiania og København [trad. Kristiania et Copenhague], Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag, 1907

Oeuvres complètes de Henrik Ibsen³², selon: [Henrik Ibsens samlede værker], dix volumes, Copenhague, 1898-1902, Gyldendalske Boghandels Forlag i København

http://www.dokpro.uio.no/cgi-bin/litteratur/ibsenvisfaks.pl?stykke=John+Gabriel+Borkman&path=/ibsen/drama/johngb/kbkbh&fil=kbjg_&sider=1-220&siffer=3&side=0&ms=Det+Kongelige+Bibliotek+Collin+262,+4%B0,+IV.3&foto=Foto:+Det+Kongelige+Biblioteks+Fotoatelier.+Kommersiell+bruk+kun+etter+avtale+med+biblioteket., der. acc. 2011

Catilina [*idem.*], drame, 1850.

Le Tertre des guerriers [*Kjæmpehøjen*], drame, 1850.

La nuit de Saint-Jean [*Sancthansnatten*], drame, 1852.

La fête à Solhaug [*Gildet paa Solhaug*], drame, 1855.

Dame Inger d'Østråt [*Fru Inger til Østeraad*], drame, 1857.

Olaf Liljekrans [*idem.*], drame, 1857.

Les Guerriers de Helgeland [*Hærmændene paa Helgeland*], drame, 1858.

La comédie de l'amour [*Kjærlighedens Komædie*], drame, 1862.

Les Prétendants à la Couronne [*Kongs-Emnerne*], drame, 1863.

Brand [*idem.*], drame, 1866.

Peer Gynt [*idem.*], drame, 1867.

L'union des jeunes [*De unges forbund*], drame, 1869.

Poèmes [*Digte*], poésie, 1871³³

Empereur et Galiléen [*Kejsers og Galilæer*], drame, 1873.

Les soutiens de la société [*Samfundets støtter*], drame, 1877.

Une Maison de poupée [*Et dukkehjem*], drame, 1879.

Les Revenants [*Gengangere*], drame, 1881.

Ennemi du peuple [*En Folkefiende*], drame, 1882.

Le Canard sauvage [*Vildanden*], drame, 1884.

Rosmersholm [*idem.*], drame, 1886.

La Dame de la mer [*Fruen fra Havet*], drame, 1888.

Hedda Gabler [*idem.*], drame, 1890.

Solness le constructeur [*Bygmester Solness*], drame, 1892.

Le Petit Eyolf [*Lille Eyolf*], drame, 1894.

John Gabriel Borkman [*idem.*], drame, 1896.

Quand nous nous réveillons d'entre les morts [*Når vi døde vågner*], drame, 1899.

³² Ici nous avons mis en avant la traduction des titres. Les titres originaux sont ici comme dans l'ouvrage imprimé au Danemark (ici entre guillemets [...]).

³³ IBSEN, Henrik, *Digte*, in *Samlede værker - Mindeudgave*, tome III, Kristiania og København [trad. Kristiania et Copenhague], Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag, 1907

Bibliographie suite :

- BALBURE, Brigitte, « répétition » in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama, Roland et Vandermersch, Bernard, Paris, Larousse, 1995/2003, p. 367
- BEYER, Edvard, *Souvenirs d'enfance d'Ibsen*, [trad..]Paris, L'Elan, 1991
- BOYER, Régis, *Henrik Ibsen*, in *Encyclopædia Universalis*, 2007
- BRANDES, Georg, *Henrik Ibsen Essais*, [trad..]Paris, L'Elan, 1991
- DE DECKER, Jacques, *Ibsen*, Folio biographies, Paris, Gallimard, 2006, p. 224
- EYDOUX, Eric, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 526.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [Jenseits des Lustprinzips], 1920, in : <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_de_la/Au_dela_principe_plaisir.pdf
- FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, in *Œuvres complètes*, tome VII (1906-1908), Presses Universitaires de France, 2007, Paris, p. 44
- HEIBERG, Hans, *Henrik Ibsen*, biographie, Paris, Éditions esprit ouvert, 2003
- JENSEN, Wilhelm, *Gravida, ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden et Leipzig, Carl Reissner, 1903 (*)
- KIERKEGAARD, Søren, *La répétition* [Gjentagelsen], in *Œuvres complètes* [Samlede værker], tome 5, Copenhague, Gyldendal, 1963, pp.113 – 194
- KIERKEGAARD, Søren, *La répétition Essai de psychologie expérimentale*, Paris, Payot & Rivages, rééd. 2003
- LACAN, Jacques, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1974-1975)*, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2002, *Leçon de 8 décembre 1954*
- LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volée »*, pp. 15-44, précédé d'une « Introduction », in *La psychanalyse n° 2*, 1957, pp. 1-14
<http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan50.php>
<http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1956-08-15.doc>
- LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volée »*, suivi de *Présentation de la suite et Introduction*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 11-61
- LACAN, Jacques, *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 197

- LACAN, Jacques, *Les non-dupes errent (1973-1974)*, Paris, l'A.L.I., 2010
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Paris, Seuil 1973, pp. 21-75
- LACAN, Jacques, *RSI (1974-1975)*, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2002
- LANDMAN, Claude, *Le symptôme, (Conférences EPHEP 2011-2012, Paris, édité sous la responsabilité des élèves, 2010-12)*
- MELMAN, Charles, *La psychopathologie : état des lieux, inventaire et projet, (Conférences EPHEP 2010-2011, Paris, édité sous la responsabilité des élèves, 2010-12)*
- MELMAN, Charles, *Que puis-je savoir, (Conférences EPHEP 2011-2012, Paris, édité sous la responsabilité des élèves, 2010-12)*
- POE, Edgar Allan, *La lettre volée, in Histoires extraordinaires* [traduction Charles Baudelaire], Paris, Édition Gallimard – Collection folio classique, 1973, L'introduction 2004, pp. 92-115
- SHAKESPEARE, William (1564-1616), *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

ANNEXE I

Ibsen, Henrik, *John Gabriel Borkman*, Paris, Actes Sud, 1985 :
extrait de scène vers la fin de la pièce

Extrait à partir de mon master en littérature

Résumé de la pièce *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen

Après *Solness le constructeur* et *Le Petit Eyolf*, avant *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, la pièce *John Gabriel Borkman* est le troisième titre de son ultime quatuor. Chacune de ces pièces met en avant la figure d'un créateur, un architecte, un philosophe ou un sculpteur, qui se retourne sur son œuvre et sa vie. John Gabriel Borkman, lui, est banquier. Ou plutôt, il l'était, puisqu'une faillite retentissante lui a valu un séjour de plusieurs années en prison et un déshonneur dont il ne s'est pas relevé.

Cette pièce d'Ibsen est composée en quatre actes. Les répliques sont brèves.

Le premier nommé dans la pièce est Erhart, c'est avec son prénom que débute la pièce, c'est sa mère qui l'appelle.

La pièce nous introduit, en une seule et même journée, à une situation où les impliqués vont tous vivre un tournant dans leurs destins communs. En raison d'une maladie mortelle à échéance proche pour l'une de deux sœurs jumelles, Ella, celle-ci est dans la hâte d'une mise en place d'un sens à sa vie, puisque celle qu'elle a vécue jusqu'alors est ratée. Elle souhaite que Erhart, le jeune homme, vienne vivre avec elle pour passer ses derniers moments en sa compagnie. Pour cela elle rend visite à sa sœur et à son mari John Gabriel Borkman, qu'Ella loge dans une maison à elle. Au cours de la pièce elle apprend qu'elle aurait pu vivre une vie d'amour avec l'élue de son cœur, John Gabriel Borkman, qui finalement l'a sacrifiée pour obtenir ce qui était son désir à lui : devenir l'homme le plus puissant de Norvège, être l'esprit créateur de tout investissement du pays. Il accède à un poste

de banquier d'importance en cédant Ella à un homme qui la désire ardemment, et qui, en contrepartie, confie ce poste à Borkman. Mais Ella ne veut rien savoir de cet homme. Alors cet homme se venge de n'avoir pas eu ce que Borkman lui avait promis et divulgue toutes les lettres que Borkman lui a écrits, que Borkman avait adressés à son ami fidèle. Ces lettres vont faire chuter Borkman emmené en procès pour escroquerie auprès de la banque. C'est la mégalomanie de Borkman qui l'a obligé à se soumettre aux mirages du pouvoir. Cela fait huit ans que Borkman rumine une vengeance, en restant enfermé au premier étage de la maison que Ella a prêté. C'est Ella qui fait survivre la famille après la faillite. Borkman emmène ainsi avec lui ses proches dans une vie sans issue : Ella qui l'aimait, Gunhild sa femme légitime, la sœur jumelle d'Ella et mère d'Erhart, leur fils.

A la fin de la pièce, c'est le fils, annoncé au début, qui échappe à tous les destins divergents que ses parents et tante ont prévus pour lui, à sa place, et aussi par son père à son insu. Ce père qui n'a rien fait pour son fils, qui ne le connaît pas ayant été trop occupé par sa propre gloire, comme de sa chute, de sa place dans l'ombre de la honte. Ce père qui ne vit que de chimères. Le fils échappe en partant avec des amis à l'étranger.

Analyse sommaire de la pièce

La question de l'amour, d'aimer, est essentielle. La vraie histoire d'amour n'a pas été entre Borkman et sa femme Gunhild, mais entre Ella, la sœur, et Borkman. Les sœurs jumelles sont ici les deux faces d'une seule et même femme, celle avec qui on est marié et celle qu'on aime. Le point de vue implicite sur la pièce est le fils, le jeune homme, qui pourtant semble insignifiant mais qui représente l'espoir au milieu des difficultés manifestes d'un entourage irréaliste. La pièce est proche des questions qu'Ibsen se pose lui-même à cette époque de sa vie ayant déjà vécu la gloire d'un homme de théâtre mondial mais qui a négligé l'amour, l'a mis à côté dans sa vie.

Dialogues clefs

Nous avons choisi la scène essentielle de cette pièce d'Ibsen. La scène qui est au cœur de la question de l'amour. Nous sommes dans l'acte deux. L'ami de Borkman vient de partir. Borkman est seul. Cela fait huit ans qu'il s'enferme à l'étage de la maison, ne recevant que de rares visites. Sa femme, Gunhild, et son fils, Erhart, occupent le rez-de-chaussée, il les fréquente à peine, il ne descend jamais de son étage pour les voir. Ella, la sœur jumelle de sa femme, est venue en visite. Dans le premier acte elle a rencontré Gunhild, sa sœur, à l'étage en dessous. Maintenant elle est montée voir John. Elle rentre dans l'ombre, il fait soir, elle porte une bougie. Il ne la reconnaît pas toute suite.

(Pour des raisons de place nous n'avons pas laissé le dialogue tel quel ici, mais déjà rajouté nos commentaires après chaque réplique. Il est pourtant bon de lire le dialogue tel qu'il a été écrit, pour que justement cette 'troisième écoute' qu'est le lecteur puisse fonctionner. Nos commentaires viennent obstruer ce qui est justement cet essentiel dans la fonction du dialogue.)

Ella Rentheim.

Oui, - C'est ta Ella à toi, - comme tu m'appelait dans le temps. Il y a longtemps, ces années là, il y si longtemps.

L'intimité est confirmée de sa part, ils ont bien eu une relation amoureuse dans le temps.

[...]

Ella Rentheim.

C'est impossible de nommer combien c'est loin que nous nous sommes rencontrés, face à face, Borkman

Puis le regret, le manque.

Borkman

(sombre)

Il y a très, très longtemps. Toute l'horreur entre-temps.

Borkman confirme que la relation avait bien été là, et il rajoute aussitôt ce qui l'a fait échouer ; l'horreur - c'est son aperçu à lui.

Ella Rentheim.

Toute une existence passée entre-temps. Une existence perdue.

Du côté spectateur, ou lecteur : Ici il s'entend qu'ils vivent chacun dans leur monde ou qu'ils ont une idée différente chacun sur un même passé. Ce sont des dires où il n'y a pas de 'question - réponse', pas de promesse future, pas de demande explicite, mais des demandes implicites, pas de demande à valider, de reconnaître l'énoncé et la demande de l'énoncé – de l'autre.

Borkman

(La regarde durement)

Gaspillé !

Borkman confirme. Il y a eu une relation amoureuse, elle n'a pas été vécue. Ou elle a échoué. Elle n'a pas été palpable, - pour ici nous rapprocher des commentaires d'Ibsen lui-même quand il parle des thèmes de ses dernières pièces.³⁴ Pour Ibsen cette question de l'amour reste ouverte, pour lui comme dans sa pièce.

Borkman confirme, mais il est ici aussi dans la continuité de confirmer son propre propos sur l'horreur. Nous pouvons ici entendre ce gaspillé comme venant confirmer que ce qu'il a vécu est gaspillé, l'échec de son affaire professionnelle, comme on peut entendre gaspillé comme tout de son existence est gaspillé, ici peut-être devant l'horreur justement. L'horreur dénote quelque chose d'un fouillis, rien ne s'y distingue.

³⁴ YSTAD, Vigis, *John Gabriel Borkman, in Henrik Ibsens skrifter*, tome 10 (sur 17), Oslo, Aschehoug, 2005-2010 [Titre trad. en fr. : *Les écrits de Henrik Ibsen*]

En tant que spectateur : En délimitant l'horreur et le gaspillé comme appartenant à Borkman, nous voyons un homme occupé par ces deux entités (dires). Il n'est pas disponible pour la personne avec qui il parle. Il ne la rejoint pas. Il ne fait que confirmer un même endroit, et il y reste.

Ella Rentheim.

Oui, simplement gaspillé. Pour nous deux.

Ella reprend son mot à lui : gaspillé. Elle l'a entendu, lui. Elle est d'accord avec ce qu'il dit. Puis elle rajoute 'nous deux'. Elle essaye là justement, de dire quelque chose sur cet 'être ensemble' – dans leur passé, - comme maintenant.

Du côté du lecteur : nous restons en suspens sur cette question qu'elle lance à Borkman. Le 'nous deux' est ici : il y a eu un « nous deux » qui est aussi possible ici. Elle demande est-ce que ce « nous deux » est-il présent là maintenant : « oui ou non ? ».

Borkman

(sur un ton froid d'homme d'affaires).

Je ne considère pas encore ma vie comme gaspillée.

Ici la didascalie sur l'attitude dans sa réponse à Borkman devient le message essentiel. Nous sommes au cœur de la résolution ibsénienne.

Il entend en fait son propre mot gaspillé dans la bouche d'Ella. Il entend à son tour ce qu'il a dit lui-même auparavant. Ou est-ce qu'il ne reconnaît justement pas ce qu'il vient de dire, venant d'Ella, de l'autre, qu'il ne l'a pas dit, il n'est pas 'une telle chose' comme gaspillé ? Il ne peut pas s'identifier avec ce qu'il dit lui-même en l'entendant dans la bouche de l'autre. Il ne peut pas s'y reconnaître, donc il ne peut pas en prendre acte et en faire quelque chose. Il reste dans ces mirages, surtout en répondant comme il le fait. Il maintient une identité échue, il maintient être l'homme d'affaires dans le temps, celui ambitieux, réussissant sans savoir pourquoi, et celui qui n'a pas honoré l'amour puisque occupé par son ambition, sa vie d'homme d'affaires.

La négation employée par Borkman est une confirmation à l'envers. C'est en

contradiction avec les huit ans qu'il vient de passer ici, à l'étage de cette maison. Ce qui confirme le monde de chimères dans lequel il vit et se maintient, maintient une illusion d'identité – devant l'horreur. Et la pièce va nous le montrer. Le jour de l'événement de la pièce est celle de la fin de la vie de Borkman.

Ella Rentheim.

Ah bon, mais ta vie alors ?

Sa vie à lui, à Borkman. Sa vie à vivre. Vivre avec les autres. Ella lui dit ici qu'elle est encore là pour lui. Ella n'est pas dupe. Elle entend la même obstination comme dans le temps. Elle pointe ce qu'il a gaspillé. Sa vie, le vécu de la vie, la vie auprès de quelqu'un qu'on aime. N'a-t-elle pas de valeur pour lui ?

La suite consiste en leurs échanges qui exposent leur passé, ce qui a eu lieu. C'est un récit fait pour que le spectateur comprenne ce qui c'est passé pour eux, quel drame ils ont vécu. Borkman a sacrifié son amour pour Ella. Il l'a donné en échange à son meilleur ami pour obtenir en contrepartie une gloire d'homme d'affaires. Mais Ella n'a pas accepté d'être une marchandise. L'accord avec l'ami intime de Borkman va échouer, le poste d'homme d'affaires important qu'il avait obtenu va échouer, trahi par celui qui était son ami, trahi parce que cet ami est déçu qu'Ella ne veuille pas de lui, il reprend donc ce qu'il a pu offrir à Borkman.

Ici l'*horreur* est le geste de troc humain contre la réussite professionnelle, et pas n'importe quel troc. Il abandonne là un amour qu'il aurait pu vivre, ce qui semble doublement cruel et incompréhensible. Passer huit ans de sa vie à ruminer une revanche sans projet concret ou réalisable reste pathétique. Décidément Borkman n'est pas facile à comprendre. Ou le monde n'est pas facile à comprendre pour Borkman.

Du côté du spectateur toute la situation n'est que questions successives ouvertes. Des questions qu'Ibsen pose de façon indirecte dans son récit. C'est une force de ne pas venir répondre là où l'existence n'amène pas de réponse non plus. Voilà encore un des points majeurs de l'œuvre d'Ibsen.

Index

Index *page 21*

1. Introduction - La question de l'auteur *page 1*

2. Développement

Introduction -

Freud et la question de l'auteur

Lacan et « La lettre volée »

Le théâtre de Henrik Ibsen

Les dialogues chez Ibsen

Le tiers au théâtre

L'autre scène

Le dedans dehors illusoire du théâtre - question de réel

Face au vide du réel - la certitude

La séduction - fascination proche de la surprise selon Freud ?

3. Conclusion - Entre le faire et le dire (l'autre) : le réel *page 10*

Bibliographie *page 12*

Annexe *page 15*