

La fonction des dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen

Une lecture en suivant Freud et Lacan

La question de l'auteur

Le théâtre moderne de l'auteur Henrik Ibsen (1828-1906) est un lieu spécifique où il n'y a pas de narrateur direct.

La question de l'auteur fait débat au moment de la formation du structuralisme au milieu du XX^e siècle. Le départ de ce mouvement s'est fait à partir du texte de Jacques Lacan *Le séminaire sur « La lettre volée »*¹. C'est avec ce texte que Lacan s'est démarqué et a contribué de façon fondamentale à *the french theory*². Cette théorie est encore aujourd'hui une méthode d'analyse littéraire utilisée dans les universités des pays anglo-saxons (États-Unis, Angleterre, Scandinavie ...). Elle n'est plus tellement utilisée dans les universités françaises ayant dépassé sa question : qui est l'auteur d'un texte ?

Je traite ici de la question de l'auteur en complément de ma recherche en philosophie et psychanalyse qui a pour sujet : « La phénoménologie de la répétition selon Freud et Lacan »³. La question de l'auteur est aussi inhérente à mes études littéraires et artistiques et est poursuivie dans mes recherches par mon enseignement de littératures et cultures scandinaves⁴. Cette question est également présente dans ma pratique de la psychanalyse. C'est ce rapport entre littérature et psychanalyse que je vais développer.

Freud et la question de l'auteur

La question de l'auteur amène à interroger ce que Freud recherche dans les formes artistiques et leurs rapports avec la psychanalyse.

¹ LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La lettre volée »*, suivi de *Présentation de la suite et Introduction*, 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 volée »* ; 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 ?* ; ...

³ SCHARLING, Lene, *La phénoménologie de la répétition*, master de philosophe et psychanalyse, Université Paul-Valéry, 2013, hors publication.

⁴ Enseignement au lycée et à l'Ens, Ecla, 45 rue d'Ulm, Paris.

Nous connaissons l'analyse que fait Freud dans son texte *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen* (Freud, 1906-1908⁵) de l'ouvrage de l'auteur allemand de Holstein *Gravida, fantaisie pompéienne* (Jensen, 1903⁶). Freud y écrit, je le cite : « Mais 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 »⁷. Puis Freud continue : « 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. »⁸

La dernière partie de la première citation est une allusion à Hamlet, comme noté en bas de page dans ce texte de Freud. Je cite Hamlet chez Shakespeare : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve votre [notre] sagesse d'école »⁹. Les spécialistes de Shakespeare s'accordent pour dire que cette citation d'Hamlet est une référence aux amusements qu'ont connus Hamlet et Horatio. Ils ont ainsi vécu bien plus de choses que n'enseignent les études en général. L'allusion que Freud fait ainsi aux poètes et aux hommes du quotidien souligne que l'expérience empirique du sujet n'est pas saisissable seulement par les acquis intellectuels généralisés.

Bien que ce constat n'ait pas de lien direct avec la question de l'auteur il s'agit cependant d'un savoir essentiel, sous-jacent au texte. Dans cette analyse de la *Gravida de Jensen* (Freud, 1906-1908¹⁰) Freud fait le constat qu'il n'y a pas de distinction entre le délire et le rêve et que le rêve n'est qu'une simple prolongation de la description du caractère qui confère à une analyse du personnage de fiction.

⁵ FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, in *Œuvres complètes*, tome VIII, 1906-1908, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 44

⁶ JENSEN, Wilhelm (1837-1911), *Gravida, ein pompejanisches Phantasiestück [Gravida, fantaisie pompéienne]*, Dresden et Leipzig, Carl Reissner, 1903. Remarque : il ne s'agit pas de l'auteur danois Johannes V. Jensen, Prix Nobel en 1944.

⁷ *Op. Cit.* FREUD, Sigmund, *Délire et rêves ...*

⁸ *Op. Cit.* FREUD, Sigmund, *Délire et rêves ...*

⁹ *Op. Cit.* FREUD, Sigmund, *Délire et rêves ...* Note a en bas de page : Allusion à Hamlet (I, 5) : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve votre sagesse d'école » SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (1601). Remarque : en Fr.: sagesse scolaire (*tr.aut.*); en Angl. : [*philosophy*] façon de voir les choses en généralisant. Je propose : c'est en s'amusant que l'on apprend bien plus que par des études en général (*tr.aut.*). SHAKASPEARE, William, *Hamlet* (1601) : [« There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your [our] philosophy. »]. FREUD, Sigmund, GW bd7, page 33 : [« Wertvolle Bundes-genossen sind aber die Dichter und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben. »]

¹⁰ *Op. Cit.* FREUD, Sigmund, *Délire et rêves ...*

Dans un autre texte *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse* (Freud, 1915-1916¹¹) Freud analyse le personnage Rebekka West dans la pièce de théâtre *Romersholt* de Henrik Ibsen (Ibsen, 1886¹²). Cette analyse amène Freud à « avancer que l'échec a souvent, pour le sujet, fonction de *prix à payer*, de tribu, exigé par une culpabilité sous-jacente. »¹³ Freud constate, par l'analyse de ce caractère d'Ibsen, l'importance de l'automatisme de répétition [*Wiederholungszwang*]; un fait clinique qu'il va approfondir dans *Au-delà du principe de plaisir* (Freud, 1920¹⁴).

Ce thème de la répétition, Lacan va le définir, en lisant Freud, comme relevant de l'inconscient. Lacan développe ce thème sur l'inconscient et la répétition (parmi d'autres thèmes) pendant plus de dix ans, entre 1955 et 1966, dans ses différents séminaires aboutissant à *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Lacan, 1964)¹⁵ et *Le séminaire sur « La lettre volée »*¹⁶ retravaillé à plusieurs reprises (Lacan, 1955-56 et 1966) avant sa forme finale en 1966¹⁷.

Lacan et *Le séminaire sur « La lettre volée »*

Le structuralisme chez Lacan n'est pas la question : *quelle est la structure ?* Il s'agit plutôt de la question : *qu'est-ce qui fait structure ?* En s'appuyant sur *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe (Poe, 1844¹⁸) Lacan montre que c'est la poursuite de ce que l'on ne peut pas avoir, que l'on n'aura jamais, qui fait structure. Ici, c'est la quête d'une lettre « qui arrive toujours à destination », c'est-à-dire « qui reste *en souffrance* » (*Sém. sur p.41*¹⁹). L'objet du récit est une lettre, dont le contenu n'est jamais dévoilé. Ce contenu devient un objet littéral : la lettre *petit a*. La lettre, réelle, interceptée parce que destinée à la reine, devient ainsi la représentante de l'objet quête du désir. L'objet du désir, *petit a*, représente, à travers le récit, la quête dont la lettre est l'objet, l'un étant le représentant de l'autre. Le signifié de la lettre, comme objet, façonne et structure ainsi le récit en passant successivement,

¹¹ FREUD, Sigmund, *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse* [*Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*], 1915-1916

¹² IBSEN, Henrik (1828-1906), *Romersholt*, drama, in *Oeuvres complètes*, 1886, Paris, Plon, 1945

¹³ BALBURE, Brigitte, *répétition* in CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995 et 2003, p. 367

¹⁴ FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [*Jenseits des Lustprinzips*], 1920

¹⁵ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964, Paris, Seuil 1973, pp. 21-75

¹⁶ *Op. Cit.* LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La ... »*, pp. 11-61

¹⁷ Voir aussi mon mémoire : SCHARLING, Lene, *La phénoménologie de la répétition*, master de philosophe et psychanalyse, Université Paul-Valéry, 2013, hors publication.

¹⁸ POE, Edgar Allan (1809-1849), *La lettre volée* [*The purloined letter*, 1844], in *Histoires extraordinaires* [traduction Charles Baudelaire], Paris, Édition Gallimard – Collection folio classique, 1973, L'introduction 2004, pp. 92-115

¹⁹ *Op. Cit.* LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La ... »*, p.41

logiquement, selon les intérêts, par l'ensemble des personnes impliquées dans la narration, personnes façonnées par cet objet du désir *petit a* (Lacan, *Sém. sur*²⁰). C'est le frayage qui fait structure, frayage de ce que l'absence a inauguré comme insistance (Lacan, *Quatre*²¹, *Savoir*²²).

Dans cette quête du désir, c'est ce que l'on peut en dire qui importe. La lettre passant par l'être parlant, c'est le *parlêtre* lacanien.

Ceci amène à 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 relève de *l'autre scène, l'autre rive, cet au-delà* comme nous le connaissons chez Freud (*Totem*, 1912²³ ; *Au-delà*, 1920²⁴). C'est-à-dire, le désir de l'auteur et ce dont il s'inspire par *l'au-delà*, par l'idée de *la chose* surgissant le temps d'un instant, l'amène à un manifeste à son insu.

En suivant les raisonnements de Lacan (*Sém. sur*²⁵, *Quatre*²⁶) sur ce qui reste à l'insu de l'auteur, il y a d'une part ce par quoi l'auteur veut symboliser une répétition littérale et il y a d'autre part le fait que ce manifeste porte néanmoins sur un objet qui reste inconscient.

C'est le cas dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe²⁷ : la lettre tombe à plusieurs reprises dans de mauvaises mains pour finalement être rangée dans les oubliettes. La répétition de *l'absence de la lettre* est ce par quoi la répétition situe l'inconscient et désigne bien le contenu de la lettre comme nécessaire au récit. Cet inconscient est le meilleur allié pour cacher la lettre : elle est introuvable parce que visible de tous, posée « entre les jambages de la cheminée » dans le cabinet du ministre (Lacan, *Sém. sur*, in *Écrits* p.36²⁸). La mise en scène de cet objet échappe à la conscience par le fait même de l'intérêt que l'on y porte. Ceci a valeur pour la littérature, au théâtre et dans la pratique psychanalytique.

²⁰ Op. Cit. LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La ...*

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

²² LACAN, Jacques, *Le Savoir du psychanalyste*, 1971-72, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2005

²³ FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, 1912, in *Oeuvres complètes*, tome XI, Paris, Presse Univ. de France, 2009,

²⁴ FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [*Jenseits des Lustprinzips*], 1920

²⁵ Op. Cit. LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La ...*

²⁶ Op. Cit. LACAN, Jacques, *Les quatre concepts ...*

²⁷ Op. Cit. POE, Edgar Allan, *La lettre volée*, ...

²⁸ Op. Cit. LACAN, Jacques, *Le séminaire sur « La ...*

Le théâtre d'Henrik Ibsen

Parmi les auteurs qui ont intéressé Freud il y a, comme déjà évoqué, l'auteur de théâtre Henrik Ibsen (1828-1906). J'ai choisi Ibsen, non seulement pour l'intérêt que Freud porte à cet auteur, mais aussi pour le nombre important de mises en scène de son répertoire réalisées aujourd'hui.

Le critique littéraire danois Georg Brandes (1842-1927) écrit une approche essentielle de l'ensemble de l'œuvre d'Ibsen. Il nous dit que la forme dramaturgique chez Ibsen change le sens du théâtre. Jusqu'alors, dit-il, 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. Je le cite : « Chez Ibsen le caractère du personnage se révèle 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 ingéier à comprendre, comme dans la vie réelle. » (Brandes, 1889²⁹).

Georg Brandes nous dit que ce qui est saisissable de façon démonstrative dans le théâtre d'Ibsen est que ses dialogues fonctionnent comme dans la vie réelle. De quelle façon ? Ibsen dit, lui-même, de son théâtre que le thème de la contradiction³⁰ y est omniprésent. Je le cite : « [...] 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, [...] » (Ibsen, 1875³¹). Ibsen met en opposition des thèmes comme « la volonté et la vocation ardue contre la lâcheté et les compromis médiocres » (Ibsen, 1875³²). Ces thèmes montrent ce que la narration voile et qui reste sans réponse. C'est-à-dire, que la rhétorique dialectique ne résout pas en soi ce qu'il y a d'insoluble entre deux états contradictoires

²⁹ BRANDES, Georg (1842-1927), *Henrik Ibsen*, Paris, L'Elan, 1991 [et en référence l'Édition en danois de l'ensemble des écrits de Brandes, Édition Gyldendal, 1900, dont un écrit sur Ibsen, 1889, tr.aut.]

³⁰ Littéralement : la contradiction [*modsigelsen*], le fait de dire contre.

³¹ 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 : [[...] modsigelsen mellem evne og higen, mellem vilje og mulighed, menneskeheden og individets tragedie og komedie på en gang [...]].

³² *Op. Cit.* IBSEN, Henrik, *Introduction ...*

psychiques³³. La contradiction est tel un duel qui ne laisse aucune place aux compromis et une entente apaisée. Les dialogues ne nous renseignent pas sur le sens de sa pièce. Il n'y a pas de conclusion dialectique chez Ibsen, il n'y a que le dévoilement de ses personnages. Nous sommes ainsi laissés à nos interprétations personnelles, à nos questions et à nos manques de compréhension. Ibsen nous laisse avec notre doute. Cela donne une place obligée au Réel. Il ne s'agit pas ici d'un élément répété dans le texte d'Ibsen mais d'une forme insistante de ce que s'y répète : qu'il n'y a pas de réponse qui va orienter un sens vis-à-vis de l'autre.

Est-ce que l'auteur sait ce qui est à l'œuvre dans son texte ? Par quel désir est-il porté et que reste-t-il à son insu ?

La *french theory*, comme méthode littéraire, pose la question de la différence entre l'auteur et son texte. Ce mouvement soulève des questions telles que : peut-on lire un texte sans connaître son auteur ? Le fait de connaître *de qui* est un texte prend-t-il alors un sens lié à l'identité de l'auteur ? Ce que Lacan saisit, comme cité, c'est l'importance du désir qui est en jeu dans le texte³⁴.

Le tiers dans le théâtre d'Ibsen

Quel est alors le savoir, concernant l'auteur, qui se dégage de la forme dialectique dans le théâtre d'Ibsen. Des contradictions y sont exprimées au travers des personnages de la pièce, comme par exemple l'enjeu entre les hommes et les femmes. Les dialogues montrent que chaque caractère se trouve à un endroit limité à son propre discours. La question de la solitude face à une existence qui ne donne aucune réponse est ainsi bordée par l'impossible face à l'autre. C'est « par une force spontanée »³⁵ que la forme est une mise à nu dans une tentative d'entendement, d'un entendement qui échoue et qui est exposé au public dévoilant le personnage des convenus en société.

On peut comparer l'absence de réponse dans le théâtre d'Ibsen avec le récit de *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe (Poe, 1844). Chez Poe, c'est l'absence de certitude sur où se trouve la lettre qui désigne un impossible dans le parcours du

³³ En référence à Hegel et le thème du *aufhebung* comme Lacan en fait une remarque. Je fais par ceci référence à Hegel dont Lacan nous révèle que la dialectique, traitant des propos contradictoires, peut, par une synthèse, les annihiler; ce qui est une spéculation qui ne change rien au fait que deux états psychiques contradictoires ne peuvent être vécu simultanément (réf. à Kierkegaard en lisant Lacan). C'est-à-dire qu'un forme de Réel qu'il est nécessaire à respecter.

³⁴ C'est ainsi que Lacan a soutenu un temps de publier des articles sans le nom des auteurs dans *Scilicet*, revue éditée sous sa responsabilité.

³⁵ *Op. Cit.* BRANDES, Georg (1842-1927), *Henrik Ibsen*,

récit. Cet impossible pose aussi l'un des fondements, pourrions-nous dire, d'un texte qui est : qu'un texte est à l'abri de l'intervention d'une véritable personne autre. C'est aussi vrai pour un texte de théâtre. Le théâtre d'Ibsen s'adresse *à priori* au public qui devient une figure tierce. C'est une figure indirecte à qui ces dialogues s'adressent comme autre. C'est l'autre du texte.

Cet autre, ce tiers témoin pour qui le texte est *joué*, incarne une figure du silence, silence réceptacle, renvoyant à *l'au-delà*. Le public incarne le manifeste de ce manque de réponse, qui n'est qu'un accompagnement de ce qui s'entend : un impossible entre des êtres montrant leur impuissance entre volonté et lâcheté et mis en abîme par Ibsen.

Ce qui, peut-être, rend justement le théâtre d'Ibsen supportable est que le public, dans la salle, se trouve divisé comme un pur signifiant; divisé à condition d'y instaurer un sens, sans cesse. Le sujet divisé ne se trouve pas sur scène mais du côté de la salle, lieu métaphorique, lieu d'où émergent concrètement les interprétations infinies du théâtre d'Ibsen.

L'autre scène

La méthode d'Ibsen pose des questions. L'inaccessible c'est aussi *l'autre scène* et qui est explicitement inaccessible au théâtre. *L'autre scène*, dans le sens freudien³⁶, se trouve, chez Ibsen, littéralement du côté de la salle. Ce qui fait retour, c'est ce qui a été déplacé du côté de l'adresse, du côté du public. Qu'est-ce que ce retour ? Je n'interroge pas le retour concret, celui des critiques qui assurent à la pièce un succès, ou pas, ni les interprétations autour de l'idée du théâtre d'Ibsen. J'interroge un retour autour de la question : pourquoi joue-t-on encore le théâtre d'Ibsen aujourd'hui ? Que n'avons-nous pas encore entendu ?

Ce qui au travers des dialogues d'Henrik Ibsen est inhérent à propos de cette *autre scène*, est que sa démonstration reste suspendue et qu'elle s'ouvre ainsi sur un Réel. Le réel de quoi ? Le Réel de la réalité, *virkelighet* (norvégien)³⁷, de l'existence. C'est ce vide contre lequel il ne reste qu'à crier passionnément, à le mettre en scène, à mettre l'horreur en scène. Je m'appuie sur le mot *horreur* que

³⁶ 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*. »

³⁷ *la réalité* en norvégien.

l'on trouve dans le dialogue de la pièce d'Ibsen *John Gabriel Borkman* (Ibsen, 1896³⁸). Ce qui insiste c'est l'horreur d'un manque de sens; parce que l'accès symbolique, symbolisé par l'absence de l'objet, manque et ferme ainsi l'accès au sens. Le Réel dans le théâtre ibsénien semble être investi par un symbolique spécifique. Ce n'est pas le sens de la pièce porté par des symboles de façon littérale par lesquels nous sommes enseignés, c'est « un symbolique troué » qui est voué au Réel (en réf. à Lacan, *Les structures freudiennes des psychoses*, p76³⁹).

Dans *La lettre volée* (Poe⁴⁰) il y a un accès au sens symbolisé à la fois par l'absence de la lettre et par l'emplacement sur la cheminée, invisible de tous. Dans le théâtre d'Ibsen il semble que le manque de sens confère à une forme d'interprétation délirante, obligée, pour couvrir, ou maîtriser, le doute devant le vide du Réel.

Face au vide du réel : la certitude

Cette *autre scène* créée sur scène conclut comme certitude, comme nécessité, une raison d'être : faire œuvre. Ceci est comparable au troisième temps, dans l'exemple du sophisme des prisonniers⁴¹, où l'horreur du risque de s'exposer devant ce qui ne peut n'être ni déduit par la logique, ni être accessible par le savoir humain ne peut qu'être forcé par la maîtrise. Avec la salle comme témoin, - comme les trois prisonniers avec chacun au dos un disque blanc -, Henrik Ibsen, l'auteur (ou l'un des trois prisonniers), semble procéder par une force spontanée à s'en sortir avec la certitude d'un texte à dire : « je suis blanc »⁴².

Le doute, ainsi que l'oscillation psycho-pathologique chez Ibsen, se manifeste aussi dans ses grands rôles de femme comme celui de Nora dans *Une maison de poupée* (Ibsen, 1879), ou comme celui de Hedda dans *Hedda Gabler* (Ibsen, 1890). Les critiques littéraires analysent ces rôles de femme comme étant Ibsen lui-même : n'est-il pas Nora qui voudra sortir de sa prison de femme, le convenu d'un foyer, littéralement sortir de la pièce. Elle, qui ne sait pas comment sortir de ce

³⁸ IBSEN, Henrik, *John Gabriel Borkman*, Paris, Actes Sud, 1985, (voir aussi ici en annexe I). Borkman a fait une faillite cuisante dans sa vie, la chute d'un homme ayant la folie des grandeurs.

³⁹ En référence à LACAN, Jacques, *Les structures freudiennes des psychoses, Leçon du 7 décembre 1955*, p.76

⁴⁰ Op. Cit. POE, Edgar Allan (1809-1849), *La lettre volée* [*The purloined letter*, 1844],

⁴¹ LACAN, Jacques, *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée*, in *Écrits*, p. 197, Paris, Seuil, 1966

⁴² Op. Cit. 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. »

qu'est sa représentation du monde (en réf. à Freud : *Vorstellungs-repräsentanz*⁴³). Nora souhaite *se réaliser*⁴⁴, mais elle est incomprise. Où situer cette incompréhension : est-ce le fait de ne pas pouvoir saisir le sens du désir pour Nora elle-même ? Ou bien est-elle dépendante de ceux qui l'entourent parce qu'ils n'ont pas la capacité de saisir le sens du désir ?

La fonction des dialogues chez Henrik Ibsen

La question initiale sur la fonction des dialogues chez Ibsen ne montre pas seulement, dans le sens lacanien, l'impossible rapport sexuel mais spécifiquement l'impossible posture de pouvoir en douter. Il n'y a pas de solutions dans les pièces d'Ibsen. Il n'y a qu'un exposé des faits. Il n'y a qu'un pur cri et l'on ne peut pas sortir de la scène. Comme le dit Lacan, l'on ne peut pas sortir de la langue.

Partant du constat de Freud, par l'analyse de l'œuvre du *Gravida* (Jensen, 1903⁴⁵), que l'auteur de fiction ne nous renseigne pas sur une différence entre le délire et le rêve, il est alors possible de saisir, dans ce qui prend une forme littérale, théâtrale ou poétique comme dans la rhétorique, dialectique et dans le fait de conclure (Lacan, *Savoir*⁴⁶), que l'on ne distingue pas nécessairement la névrose du délire. Le délire n'est pas non plus la même chose que la création dans le rêve. Le rappel de Freud est qu'il s'agit dans le rêve d'un pur jeu de langage, que c'est du langage.

Le délire, comme possible porteur de créativité par le déplacement vers une forme littérale, ou participant à la croyance qu'il s'agit d'une nécessité ou d'une vérité inhérente à la créativité, peut ainsi être canalisé en un symbolisme littéraire et plutôt imaginaire (comme chez Joyce). Lacan dit : « Le délire est une réponse fautive par rapport à une question vraie » (Lacan, *Psychoses*⁴⁷). Il ne s'agit alors pas d'un objet qui tombe, *la poubellication* (Lacan, *L'objet de*, 1965⁴⁸), mais d'une forme en continu (d'une « palissade » biface, comme métaphore) partant d'interprétations de faits réels transformés en vérités déplacées. C'est une forme de jouissance échappant sans cesse vis-à-vis de l'autre et au Réel, dans ce qui

⁴³ En norvégien, en danois, proche de l'allemand, le mot pour *la 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 [forestillingsrepräsentant, forestilling].

⁴⁴ Expression scandinave : de se réaliser, c'est-à-dire devenir soi.

⁴⁵ *Op. Cit.* JENSEN, Wilhelm (1837-1911), *Gravida*, ...

⁴⁶ *Op. Cit.* LACAN, Jacques, *Le Savoir du psychanalyste*, 1971-72,

⁴⁷ LACAN, Jacques, *Les structures freudiennes des psychoses*, 1955-56, Paris

⁴⁸ LACAN, Jacques, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-66, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2005

semble impossible à saisir à propos de l'absence, ce hiatus d'une place pour l'autre, l'état d'un manque, en littérature comme dans la vie réelle.

Ce sens de la vérité portée ou déplacée par le délire, notamment chez les auteurs scandinaves comme le norvégien Ibsen et le suédois August Strindberg, peut être à l'œuvre au théâtre et semble en soi faire sens. C'est-à-dire que la recherche de l'évidence, la preuve ou la monstration, dans la vérité délirante, peut prendre forme de création littéraire. Le délire, en interprétant faussement la réalité, évite le sens déchirant du sexuel en ayant recours à des formes possibles ainsi maîtrisées. En névrose les accommodations possibles avec le Réel font tout autant récit créatif.

L'infini

La dramaturgie d'Ibsen se distingue par un reste, par cette absence de réponse qu'il désigne, que nous pourrions qualifier par la métaphore *l'infini*. C'est l'infini des interprétations engendrées par la façon dont le Réel est cerné dans l'écriture de ces dialogues ibséliens.

Nous pourrions dire que les dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen évitent, probablement, à son insu, un discours du maître, par le fait qu'il n'y a pas de narrateur qui oriente le sens du spectacle. Ceci peut être rapproché de ce que dit Lacan à propos de ses *quatre discours* concernant l'autre et le Réel, à savoir qu'il ne s'agit pas seulement d'une question sur ce que l'objet du désir fraye et qui ainsi fait structure mais il s'agit aussi, je le précise, de la question qui porte sur comment l'auteur saisit cette fonction du Réel dans son art ?

La valeur d'une œuvre ne tient-elle pas à ce qu'elle a cerné du Réel, qui reste ainsi sans cesse un abîme ou un trou qui pose question ?

C'est justement de ne pas venir répondre là où Ibsen laisse lui-même des questions ouvertes, passant par le Réel mis en exergue dans son théâtre, qui importe. Interroger à travers ce qui contraste de façon impossible, de ne pas y répondre et ainsi laisser les questions à nu en leur donnant forme d'absence laisse ainsi une place à l'autre, sous forme de public et à son insu, c'est ce qui caractérise et semble majeur dans l'œuvre de Henrik Ibsen.

ANNEXE

Ibsen, Henrik, *John Gabriel Borkman*

Extrait de scène du deuxième acte

Résumé littéraire de la pièce

Les biographes et analystes littéraires de Henrik Ibsen posent souvent la question : est-ce après une grande carrière nationale et internationale que Henrik Ibsen fait le constat qu'il a finalement sacrifié sa vie relationnelle amoureuse pour sa vie d'auteur ? Dans son ultime quatuor, Henrik Ibsen met en jeu quatre figures : un architecte, un philosophe, un créateur et un sculpteur. Tous font un retour sur leurs œuvres et sur leurs vies. La troisième pièce de ce quatuor *John Gabriel Borkman* met en scène un banquier entrepreneur. Il a fait faillite, ce qui lui a valu un séjour en prison et un déshonneur dont il ne se relève pas.

La pièce a pour cadre de montrer en une seule journée le tournant des destins d'une famille. La mort est une butée souvent utilisée en fiction comme un élément symbolique désignant l'impossible. Ainsi, c'est la crainte de la mort par la maladie qui donne lieu et prétexte pour débiter la pièce et c'est la mort du personnage en titre, John Gabriel Borkman, qui la terminera.

Au début de la pièce, Ella annonce sa maladie. Elle n'a pas vécu en couple, n'a pas eu d'enfant et décide que le fils de sa sœur-jumelle doit lui tenir compagnie pendant son dernier temps. Le père de ce fils est John Gabriel Borkman. Le fils, un jeune-adulte, représente à la fois l'espoir et l'incompréhension vis-à-vis d'un entourage familial irréaliste.

Dans sa jeunesse Ella avait eu une relation avec Borkman, lui qui pourtant se marie avec sa sœur Gunhild. Les sœurs-jumelles semblent ainsi symboliser de façon littérale les deux faces d'une seule et même femme : le désir et la réalité.

Borkman, poussé par sa mégalomanie pour devenir l'homme le plus puissant de Norvège, pense accéder à une position très importante de banquier à condition de sacrifier Ella, comme un troc humain, à celui qui lui offre ce poste. Mais Ella refuse d'être l'objet de cet échange et de se donner à cet homme. Il se venge alors en divulguant les lettres compromettantes que Borkman lui a adressées. Ce sera la chute de Borkman, amené en procès pour abus de confiance.

Extrait de quelques dialogues clefs

J'ai choisi dans cette pièce d'Ibsen la scène essentielle qui pose la question du rapport à l'autre et de l'entendement entre homme et femme.

Dans le premier acte, Ella rencontre sa sœur Gunhild. A l'étage de la maison s'enferme depuis huit ans John Gabriel Borkman, le mari de Gunhild. Il ne reçoit que de rares visites. Borkman ne descend jamais de son étage pour voir Gunhild et leur fils qui occupent le rez-de-chaussée.

Nous sommes dans l'acte deux où Ella monte voir John Gabriel. Un ami de Borkman vient de partir. Borkman est seul. Ella rentre dans l'ombre, il fait soir, elle porte une bougie. Borkman ne la reconnaît pas tout de suite.

Il est préférable de lire le dialogue tel qu'il a été écrit, pour que justement cette 'troisième écoute' qu'est le spectateur ou le lecteur puisse fonctionner. Mes commentaires après chaque réplique viennent obstruer ce qui est justement cet essentiel dans la fonction du dialogue ibsénien.

Ella Rentheim.

Oui, - C'est ta Ella à toi, - comme tu m'appelais dans le temps. Il y a longtemps, ces années là, il y a 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 ajoute 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. Ils ont une idée différente chacun sur leur passé. Ce sont des dires où il n'y a pas de 'question - réponse', pas de demande explicite, pas de promesse future, 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 bien 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.⁴⁹ 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.

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 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 un 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. 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

⁴⁹ 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*]

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 celui 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 quel drame ils ont vécu. Ici l'horreur est le geste de troc humain contre la réussite professionnelle. L'abandon d'Ella par Borkman semble doublement cruel et incompréhensible. Le fait qu'il a passé huit ans de sa vie à ruminer une revanche, sans projet concret ou réalisable, reste pathétique. Décidément Borkman n'est pas compréhensible, ou le monde n'est pas facile à comprendre pour Borkman.

Du côté du spectateur toute la situation n'est que questions successives qui restent ouvertes. Les questions que Ibsen pose de façon indirecte par les dialogues gardent une force comparable à l'existence, qui pareillement n'amène pas de réponse non plus, ce qui reste majeur dans l'œuvre d'Ibsen. La force de Henrik Ibsen est l'audace de ne pas venir répondre là où il n'y a qu'absence.

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 Ibsen⁵⁰, selon: [*Henrik Ibsens samlede værker*], dix volumes, Copenhague, 1898-1902, Gyldendalske Boghandels Forlag i København

[http://www.dokpro.uio.no/cgi-](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)

[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](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, 1871⁵¹

Empereur et Galiléen [*Kejser 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.

Bibliographie suite :

BALBURE, Brigitte, « répétition » in *Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama, Roland et Vanderersch, 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*, Édition en DVD, 2007

BRANDES, Georg (1842-1927), *Henrik Ibsen*, Paris, L'Elan, 1991 [et en référence l'Édition en danois de l'ensemble des écrits de Brandes, Édition Gyldendal, 1900, dont un écrit sur Ibsen, 1889]

DE DECKER, Jacques, *Ibsen*, Folio biographies, Paris, Gallimard, 2006, p. 224

⁵⁰ Ici nous avons mis en avant la traduction des titres. Les titres originaux sont ici comme dans l'ouvrage imprimé dans l'Édition Gyldendal, Danemark (ici entre guillemets [...]).

⁵¹ IBSEN, Henrik, *Digte*, in *Samlede værker - Mindeudgave*, tome III, Kristiania og København [trad. Kristiania et Copenhague], Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag, 1907

- EYDOUX, Eric, *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses Univ. de Caen, 2007, p. 526.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, 1912, in *Oeuvres complètes*, tome XI, Paris, Pres. Univ. de France, 2009,
- 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_dela/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
- FREUD, Sigmund, *Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse [Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit]*, 1915-1916, p.16 [p.386]
- HEIBERG, Hans, *Henrik Ibsen*, biographie, Paris, Éditions Éspirit 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*, 1954-1955, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2002
- LACAN, Jacques, *Les structures freudiennes des psychoses*, 1955-56, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2005
- 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, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-66, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2005,
- 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, *Le Savoir du psychanalyste*, 1971-72, Paris, Édition hors commerce de l'A.L.I., 2005, 4 novembre, p.13
- 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 [The purloined letter, 1886]*, in *Histoires extraordinaires* [traduction Charles Baudelaire], Paris, Édition Gallimard - Collection folio classique, 1973, L'introduction 2004, pp. 92-115
- SCHARLING, Lene, *La phénoménologie de la répétition*, master de philosophe et psychanalyse, Université Paul-Valéry, 2013, hors publication.
- SCHARLING, Lene, *La fonction des dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen*, maîtrise de littérature et civilisations scandinaves, Université de la Sorbonne Paris IV, 2011, hors publication.
- SHAKESPEARE, William (1564-1616), *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

Index

La fonction des dialogues dans le théâtre de Henrik Ibsen

Une lecture phénoménologique en suivant Freud et Lacan page 1

La question de l'auteur

Freud et la question de l'auteur

Lacan et *Le séminaire sur « La lettre volée »*

Le théâtre d'Henrik Ibsen

Le tiers au théâtre d'Ibsen

L'autre scène

Face au vide du réel : la certitude

La fonction des dialogues chez Henrik Ibsen

L'infini

Annexe page 11

Bibliographie page 15

Index page 17