

› Théâtre de l'Odéon

27 avril › 27 mai 06

Hamlet [un songe]

d'après WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène GEORGES LAVAUDANT



› **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants

réservation : 01 44 85 40 39 – scolaires@theatre-odeon.fr

actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 – elisabeth.pelon@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

› **Prix des places**

plein tarif : 30 €, 22 €, 12 € et 7,50 € (séries 1, 2, 3, 4)

tarif scolaire : 13 € et 7,50 € (séries 2, 3)

› **Horaires**

du mardi au samedi à 20h et le dimanche à 15h

(relâche le lundi)

› **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon ligne 4 et 10

RER B Luxembourg

Bus 63, 87, 86, 70, 96, 58

Hamlet [un songe]

mise en scène	Georges Lavaudant
traduction	Daniel Loayza
adaptation	Georges Lavaudant
décor et costumes	Jean-Pierre Vergier
lumières	Georges Lavaudant
son	André Serré
chorégraphie	Jean-Claude Gallotta
maquillage	Sylvie Cailler
vidéo	François Gestin

avec	
Gertrude	Astrid Bas
Ophélie	Anna Chirescu, Estelle Galarme, Axelle Girard
Hamlet	Ariel Garcia Valdès
Claudius	Georges Lavaudant
Horatio	Babacar M'baye Fall
Polonius, Le fossoyeur	Philippe Morier-Genoud
Guildenstern, Osric	Joseph Menant
Rosencrantz, Laërte	Pascal Rénéric

Production : Odéon-Théâtre de l'Europe
avec le soutien de la Fondation Maurice et Noémie de Rothschild - Fondation pour l'Art



Sommaire

1. Un rêve théâtral

Vers la représentation

- p 5 Note d'intention
- p 6 Voyage du comédien
- p 11 Considérations intempestives, par Georges Lavaudant
- p 12 Résumé de la pièce
- p 17 Notes dramaturgiques, par Daniel Loayza

Traductions

- p 20 «Traduire Shakespeare ?» par Victor Hugo
- p 22 Petit florilège de traductions

Les Sources

- p 25 Sources historiques de la pièce
- p 27 Le fils de Shakespeare
- p 28 *Intermède : Le spectre du fils de Shakespeare*

Mise en abîme

- p 29 L'épisode des comédiens
- p 30 Hamlet et le théâtre

2. Deuil et mélancolie

- p 32 Les fonctions du spectre
- p 33 La mort des pères
- p 34 La mélancolie
- p 36 Eros mélancolique
- p 37 Ophélie, par Rimbaud
- p 39 *Intermède «Ou l'âme est mortelle ou immortelle» par Montaigne*

3. Folie et psychanalyse

- p 40 Hamlet et la folie
- p 42 Interprétations psychanalytiques
- p 43 Hamlet et le complexe d'Oedipe, par Freud
- p 45 Une tragédie du désir, par Lacan
- p 48 Le «spectacle» dans Hamlet
- p 49 *Intermède : Sagesse et folie, par Montaigne*

4. Tragédie de la vengeance et indécision

- p 50 Le dilemme (introduction)
- p 52 Hamlet et la tragédie de la vengeance, par René Girard
- p 56 L'indécision face à la vengeance
- p 58 L'enjeu politique de cette indécision
- p 59 *Intermède : Le spectre du père, une entrave à la vengeance*

5. Hamlet [un songe]

Un songe

- p 60 Rêver, peut-être
- p 62 Hamlet, au-delà de toute interprétation, par Georges Lavaudant
- p 63 Hamlet, poète de son propre personnage
- p 64 Le seigneur latent qui ne peut devenir, par Mallarmé

Hamlet, un personnage insaisissable

- p 67 Que comprendre d'Hamlet ?
- p 68 La vaine quête de la « psychologie » d'Hamlet
- p 69 *Intermède : Que dire d'Hamlet ?*

Time is out of joint

- p 70 Le temps disloqué
- p 71 Hamlet parmi les dérèglements du temps et des sens

Shakespeare, le poète

- p 73 Une fenêtre du rêve
- p 74 Hommage

1. Un rêve théâtral

Vers la représentation

› Note d'intention

Un songe. Un rêve théâtral et féroce. *La Rose et la Hache* en était déjà un. Comme disent les enfants, c'est Shakespeare qui a commencé. Carmelo Bene est venu ensuite, et là-dessus Georges Lavaudant et Ariel Garcia-Valdès sont entrés dans le jeu. Le rêve qui s'ensuivit tourne encore à travers l'Europe et leur a donné envie de poursuivre le travail ensemble. Point de départ : *Hamlet*. Mais un *Hamlet* qui serait affranchi des chaînes de son drame et qu'on laisserait libre de courir à sa guise, jusque dans notre siècle. Un *Hamlet* qui, plutôt que de se raconter, se feuilletterait nerveusement comme un vieux livre dont on arrache quelques pages de ci – de là. Car cette histoire inépuisable, Lavaudant l'a déjà racontée ; cette machine tragique, il l'a démontée puis remontée, rouage après rouage, à la Comédie-Française en 1994. Cette fois-ci, ce n'est plus la cage dramatique qui l'intéresse, mais l'organisme qu'elle a capturé, et le suc venimeux que cet organisme sécrète ; ce n'est plus la partition, mais la fureur et l'ironie qui l'habitent, les thèmes qui demandent à résonner, recomposés, en toute liberté, dans le timbre de voix d'un très grand soliste. Ce n'est plus le prince du Danemark enfermé dans son intrigue comme dans son château d'Elseigneur, mais un Hamlet qui ferait son propre portrait en composant une anthologie de soi-même : détaché, allégé, râclé jusqu'à l'os, traversé par l'époque, livré au délire de la scène. Hamlet comme monstre de plateau, héros nocturne déchirant son texte de l'intérieur, fils de fantôme et fantôme lui-même, intellectuel monomane monologuant sur les décombres de ses propres oeuvres complètes, clown fumant une cigarette près de l'entrée des artistes, aigu, ricanant, affolé par une mère plus jeune que lui. Hamlet, l'espion espionné, toujours aux aguets, drôle et furieux, lucide, impénétrable. Jouant, s'égarant, oubliant d'oublier, miroir vivant ou comédien suprême. Un filet à jeter sur le vide ou sur l'air du temps. Autour de lui, quelques figures de son cirque intérieur : un spectre, un roi, une fiancée. Un concentré, une convulsion ou un poème. Un songe.

Daniel LOAYZA, 29 novembre 2005

› Voyage du comédien

En toile de fond, l'image du premier meurtre, qui fut un fratricide : Caïn tuant Abel. Et au-delà, celle du jardin d'Eden, devenu après la Chute une friche livrée aux herbes folles, où la fécondité, dans son excès même, ne se laisse plus séparer de la fermentation, où le soleil fornique avec les charognes pour y engendrer des vers. Luxure et luxuriance, vie et mort grouillantes confondues, s'entre-parasitant dans la pourriture.

L'impensable : une mère qui fut – et reste aux yeux de toute la cour, hormis son fils – l'incarnation de la vertu, la plus digne compagne du parfait souverain, cette femme céleste, devenue veuve, épouse le frère du roi défunt, son successeur sur le trône, autant dire son double ou son reflet – mais inversé, hideuse doublure, imposture au masque creux sous les traits duquel “ce chancre de notre nature” infecte et ronge le corps de l'Etat. Oui, la mère d'Hamlet a pu s'unir à ce monstre, un petit mois à peine après les funérailles, comme si elle ne voyait entre ses deux maris aucune différence. – Un petit mois, autant dire rien. Il faut y insister : du point de vue d'Hamlet, à la place du père, l'oncle usurpateur s'est substitué quasi instantanément. Le temps pour le prince de cligner des yeux, et que voit-il ? Claudius sur le trône, Gertrude à son bras, et le reste du monde qui fait comme si de rien n'était. Un incompréhensible cauchemar. – Ici encore, la confusion règne, et les contraires les plus irréconciliables paraissent, dans le choix de Gertrude, se superposer, voire se mêler de la façon la plus abominable, la plus affolante. Du moins pour Hamlet. La cour ne manifeste aucune réticence, aucun trouble, et pour tout dire, paraît dépourvue de toute mémoire : un roi chasse l'autre. Hamlet révolté reste seul à tenter de concevoir comment, s'il est vrai que mari et femme sont une seule chair, sa mère peut supporter d'incarner dans la sienne la coexistence des deux frères, le mort et le vivant (avant même d'avoir appris qu'ils sont aussi la victime et l'assassin).

Se méfier des apparences, sans doute. Et pourtant, comment se passer d'elles ? Hamlet, à la cour d'Elseleur, est le seul à porter encore le deuil de son père. Il fait tache, littéralement ; une tache noire. Impossible de ne pas le remarquer. Cependant cette tache ne révèle rien encore. Elle n'est qu'un costume, un signe, susceptible d'être endossé par n'importe qui. Rien ne garantit la vérité de ce signe, pas plus qu'il ne décele quoi que ce soit de la vérité intime d'Hamlet. Et pourtant, le prince est contraint de ne pas s'en dépouiller : ce signe si insuffisant, méprisé, récusé, lui est néanmoins nécessaire et doit être conservé. Retirer ce sombre vêtement, c'est sacrifier la seule trace de sa sourde dissidence, c'est se condamner à adopter la parure des autres courtisans. (Entre le grand deuil et l'habit de fête, il n'y a pas de troisième terme ; il n'y a pas de nudité possible. Car nous vivons après la Chute.)

Le code vestimentaire n'est pas le seul à être ainsi comme verrouillé. Hamlet répond aux sollicitations de son oncle et de sa mère par des jeux de mots qui sont des formations de compromis : d'un côté, en effet, le prince ne peut se révolter ouvertement contre le nouveau pouvoir, mais de l'autre, il n'est pas question pour lui de jouer hypocritement le rôle qu'on lui propose. Reste alors la ressource du silence, qui n'est brisé que pour lancer de brèves paroles à double entente ou proclamer la permanence d'une vérité intérieure aussi incorruptible qu'elle est indicible. Mais cette position-là, à plus ou moins long terme, est intenable. Hamlet le sait bien, murmurant à soi-même dans la solitude que son cœur devra se briser, puisqu'il lui faut se taire.

.../...

Et c'est alors que toute expression paraît impossible que s'ouvre pour le prince la voie de l'action – une action qui n'est pas seulement possible, mais nécessaire. Le Spectre paternel, dans la mesure où il impose à Hamlet une mission qui paraît simple – venger son meurtre – lui fait don d'une véritable libération. D'un autre côté, toutefois, il assortit cette mission de conditions qui compliquent singulièrement la tâche du vengeur : ne pas souiller son âme, ne rien entreprendre contre sa mère. Comment donc faut-il s'y prendre pour préserver sa pureté dans ce royaume de la corruption ? Comment éviter d'être à son tour contaminé ? Graves questions sur lesquelles le Spectre reste muet, et d'autant plus redoutables que lui-même, malgré les apparences, pourrait être l'instrument choisi par le démon pour perdre le pauvre Hamlet en l'infectant de mensonges trop conformes aux désirs informulés de son "âme prophétique". Le fils du fantôme est désormais porteur d'une révélation secrète, mais rien n'en garantit encore la véracité : il lui va falloir la mettre à l'épreuve en ouvrant l'enquête à Elsenour.

La voie de l'action, à peine entrouverte, s'avère être ainsi d'un accès plus compliqué qu'il ne semblait, et réclamer à titre préalable un curieux détour par l'expression. L'enquête, en effet, exige qu'Hamlet se tienne aux aguets sans se laisser percer à jour. Parmi tous les déguisements possibles, pourquoi choisit-il celui de la folie ? Toutes les raisons auront été invoquées par les commentateurs, à commencer par la plus évidente : parce que ce masque-là est le mieux ajusté, au point d'en être évanouissant (Hamlet est celui qui s'avance à la fois masqué et à découvert : nouvelle figure, inattendue, de la confusion qui règne décidément en maîtresse au Danemark). Parce qu'il permet à Hamlet de ne rien sacrifier, ni du deuil interminable qu'il porte de son père, ni de l'horreur fascinée que lui inspire le désir maternel. Parce que le héros, par ce biais, peut transmuier en figure libre une attitude "mélancolique" jusque-là imposée par la situation et y puiser l'aliment d'une étrange allégresse. Mais peu importe, au fond, dans la mesure où l'intérêt dramatique d'un pareil choix suffirait amplement à le justifier : comme l'a écrit Paul Veyne dans une note de *L'Élégie érotique romaine*, qu'importe le flacon psychologique, pourvu qu'on ait l'ivresse des grandes scènes mémorables ?

Désormais, Hamlet peut à la fois exprimer son être et refléter celui des autres, renvoyant à chaque regard l'image de l'interprétation qu'il pose sur lui, confirmant tous les diagnostics : à Polonius, il apparaît fou par amour ; à Rosencrantz et Guildenstern, dépressif pour cause d'ambition frustrée. Devant chacun, Hamlet émet en virtuose les signes que l'on attend de lui, tout en lisant à son tour dans ses interlocuteurs à livre ouvert. Vrai ou faux, le semblant, loin d'être une entrave ou un écran, est devenu le matériau et le jeu même de la liberté. Comme si le prince enfermé – captif de son costume, retenu contre son gré à Elsenour, errant désœuvré dans la prison du monde, dont le Danemark est "l'un des pires" cachots – avait fait de son enfermement la clef de la plus haute délivrance et de la plus imparable évasion (Ariel Garcia Valdès l'a confié un jour pendant les répétitions : pour s'échapper vraiment, Hamlet ne scie pas les barreaux de sa cage – il en ajoute d'autres, bloque la porte et prend la fuite vers le Dedans, où nul ne pourra plus le rattraper, à la façon d'un poète comme Stanislas Rodanski, qui choisit de quitter le monde par l'asile). Contrainte qui devient l'occasion d'une suite de scènes d'anthologie, conduites par Hamlet à son gré, et qui découvrent au spectateur ce que peut être le grand, le double jeu de l'interprétation.

.../...

Ces scènes sont de deux sortes : plutôt comiques, plutôt atroces (bien entendu, les premières ont aussi leur côté cruel, et les secondes ne sont pas dénuées d'un certain humour presque inhumain). Car le jeu que joue Hamlet a son revers, cette liberté a son prix. Un regard qui déchiffre s'expose du même coup au risque de devenir à son tour matière à interprétation. Le fou virtuose peut bien se jouer de courtisans superficiels comme Polonius, Rosencrantz ou Guildenstern en s'ajustant à leur lecture pour singer les réponses qu'ils désirent, et les scènes qui s'ensuivent sont aussi féroces que drôles. Mais qu'arrive-t-il quand on est confronté à ses propres questions, ou si l'on préfère, à son autre ? Hamlet en a plusieurs : Claudius, Ophélie, Gertrude. Pour chacune de ses rencontres fatidiques avec ces trois-là, les critiques anglais ont forgé un surnom familier : play scene ou celle du théâtre, nunnery scene ou celle du couvent, closet scene ou celle du cabinet. Trois lieux, donc : le premier, piège à regards et machine à visibilité ; le second, hors du monde et de ses atteintes ; le troisième, sans doute au foyer des questions qui hantent Hamlet.

Dans la play scene, Hamlet ne peut surprendre la culpabilité de son oncle en interprétant sa réaction devant La Souricière sans que celui-ci, par contrecoup, sache désormais que Hamlet sait (dès ce moment, la pièce entre dans une nouvelle phase : le compte à rebours a commencé. Et si l'on demande ce que cette scène a d'atroce, que l'on s'imagine un fils mettant en scène la mise à mort de son propre père, et commentant un tel spectacle sur un ton provocant). Le prince-régisseur n'hésite pas, d'ailleurs, à défier le monarque : en identifiant l'assassin, «un certain Lucianus», comme «neveu» et non pas frère «du roi», il précise en effet pour qui sait l'entendre que l'empoisonneur est l'image à la fois de Claudius et de Hamlet, et que le régicide joué sur scène annonce peut-être une mort à venir autant qu'il donne à voir la mort passée. Etrange figure, où criminel et vengeur partagent fugitivement les mêmes traits : Claudius occupe la place du prince (inutile d'insister sur les dimensions psychanalytiques de cette usurpation – il suffit de noter qu'en principe, ce sont les fils qui sont appelés à succéder à leurs pères) ; en conséquence et comme en vertu de la symétrie qui préside à toute vengeance, la réplique du prince aura donc consisté à montrer qu'il occupe la place de Claudius.

Ophélie, en revanche, serait comme le point aveugle de l'appareil optique qu'est Hamlet, qui projette sur elle, avec l'«impureté» de son propre désir, ce qui reste pour lui, encore et toujours, le problème féminin (comment donc le péché s'est-il introduit dans le monde, comment est-il possible que la beauté puisse être autre chose que le pur visage de l'honnêteté ?). Devant Ophélie, miroir du miroir princier, celui-ci ne peut que se fêler. Comme lui, elle doit tenir un langage gauchi par la nécessité de tenir un rôle sous le regard de tiers. Elle est la seule à réellement reconnaître sa souffrance, avant même de chercher à la nommer ; la seule aussi à en donner une déchirante image, par son propre égarement puis par la "mort boueuse" où elle sombre avec ses fleurs (c'est le retour poignant de son visage sans vie sous les yeux de son fiancé que prépare toute la scène du cimetière : Hamlet plaisante avec le fossoyeur, s'exerce à méditer sur les vanités du monde en passant les crânes en revue, sans se douter que le trou creusé à ses pieds est destiné à celle qu'il aime, et qui va lui revenir comme une réponse silencieuse à l'une de ses questions : belle et honnête, oui, autant qu'on peut l'être ici-bas ; morte, aussi).

Sur Ophélie, trop sensible, chaque coup aura porté ; sur Gertrude, aucun. Dans la closet scene, pourtant, elle semble plus d'une fois près de succomber : les mots-poignards dont Hamlet l'accable succèdent au meurtre de Polonius et sont interrompus par l'entrée en scène d'un Spectre qu'elle ne peut voir. Mais à chaque fois, quelle
.../...

que soit la violence ou la soudaineté des chocs, Gertrude paraît les surmonter presque aussitôt, à moins qu'elle ne les oublie – son âme se referme sur eux comme une eau. Elle est, au fond, aussi énigmatique que son fils, et rien ne permet de pénétrer son silence ; contrairement à Ophélie et Claudius, elle n'a pas droit au moindre monologue. Les commentateurs, depuis toujours, se demandent si elle n'a été séduite par Claudius qu'après le régicide, ou si elle a été complice du meurtre de son premier mari. Shakespeare a semé, de ci – de là, des indices qui le laisseraient plus ou moins entendre, et à tel ou tel propos qu'il tient, on pourrait supposer qu'Hamlet lui-même nourrit de tels soupçons sans aller jusqu'à les formuler tout à fait. Délices pour détectives textuels. A vrai dire, livre en main, il paraît impossible de trancher ; mais il semble en tout cas que si Hamlet est à ce point tourmenté par ce qu'il ne sait pas du désir maternel, il en souffre d'autant plus que sous ses questions manifestes – comment peut-elle partager la couche d'un être aussi répugnant ? – s'en dissimule une autre, plus discrète sinon plus douloureuse : a-t-elle donc pu, par amour pour un tel amant, collaborer au meurtre de son époux ?

Play scene, nunnery scene, closet scene. Scènes où le roi entend le prince à demi-mot ; où la bien-aimée entend plus qu'elle ne peut et que n'en sait le bien-aimé ; où la mère et le fils rejouent de concert leur fantastique malentendu. Alors, qu'aura appris le héros à l'issue de l'enquête où il s'est jeté à corps perdu ? A l'interprète et au public de le dire. Mais un lecteur aura peut-être le sentiment que la vérité du Spectre n'était pas le moindre de ses pièges. Hamlet vérifie scrupuleusement l'exactitude de ses accusations, allant jusqu'à se faire assister d'Horatio pour ne pas se fier à son propre jugement ; une fois convaincu que le Spectre disait vrai, il décide d'assouvir sa vengeance. En somme, il conclut de la véracité de l'apparition à son caractère non diabolique. Mais la vérité même pourrait, elle aussi, n'être parfois qu'une ruse du démon, et l'une des plus subtiles. Hamlet ne peut, en effet, savoir ce qu'il en est de Claudius sans que la question de sa mère en soit en lui exacerbée et que l'impureté de tout désir y trouve à ses yeux une effarante confirmation. Ophélie était sans doute la grâce d'Hamlet ; en rejetant les lettres qu'elle lui tend, en refusant de lire quel don elle cherche à lui faire sous couleur de restitution, Hamlet se détourne de cette grâce. Il ne voit pas en elle la réponse à son si fameux monologue : si la vie était telle qu'il la décrit, si elle ne consistait qu'en tourments, alors «qui donc», en effet, «supporterait le fouet et les affronts du temps,/ les torts de l'opresseur, les injures de l'arrogant,/ les affres d'un amour dédaigné, les retards de la loi,/ l'insolence des autorités, et le mépris/ qu'un mérite patient souffre auprès d'êtres indignes» ? Mais cette existence-là prend aussi, parfois, le beau visage oublié, sacrifié, d'une très jeune femme.

Hamlet, après l'avoir revue au cimetière, marche sereinement à sa propre mort. Comme si toute la pièce n'était que le vaste mécanisme lui permettant enfin de rejoindre « cette contrée non découverte dont nul voyageur/ n'a repassé la frontière». Peu après son entrée en scène, le héros déplorait que Dieu ait édicté sa loi «contre le meurtre de soi-même» ; tout Hamlet peut donc aussi être lu comme le détour grâce auquel un prince suicidaire parvient à faire tourner contre lui-même les armes dont il s'interdit d'user, de façon à pouvoir enfin articuler ces paroles proprement insensées : «Horatio, je suis mort [...]. Je suis mort, Horatio». La vengeance n'est donnée que par surcroît, par raccroc, presque en post-scriptum. Hamlet, personnage sans emploi, isolé, à l'existence comme usurpée, finit ainsi par atteindre une sorte de calme, de suspension, de vacance ou de sens de l'instant

.../...

qui donnent à sa présence, y compris rétrospectivement, son caractère si particulier (Ariel Garcia Valdès dit que le prince est à cet égard tout le contraire de Richard III : autant celui-ci rayonne, imprime aux circonstances, avec l'énergie inlassable d'un soleil d'York, la marque de sa verve théâtrale, autant Hamlet, selon son interprète, est présent «par intermittences», clignotant comme une étoile très lointaine, toujours au bord d'un mouvement de retrait). Au prince méditatif, aggravant à sa façon l'empire de la confusion, qui va jusqu'à mêler être et non-être sous les espèces uniques du songe sans plus réserver dans nul au-delà un abri sûr contre le fait de l'existence, l'ici-bas de la scène offre en définitive les moyens d'y aller voir lui-même. Oui, peut-être la tragédie de Hamlet est-elle aussi cela : une machine à mourir, à reproduire sous forme sensible, leçon pour l'œil non moins que pour la pensée, la différence silencieuse par où la vie se reconduit.

Daniel LOAYZA, 11 avril 2006

› Considérations intempestives

L'art de la mise en scène
si cet art existe / est essentiellement
un effort pour déjouer les pièges de la mise en scène -
les pièges du «savoir-faire»

Au commencement on ne pense pas à la
mise en scène – on pense à raconter
une histoire – on pense à faire partager
une émotion – on pense à faire se
succéder des séquences qui s'éclairent
ou se contredisent – on pense à propulser
le souffle de l'écriture – à la délivrer
du sens.

La mise en scène n'est qu'une technique
relativement sommaire pour mettre
en place tout cela -
un bricolage hasardeux et fétichiste.

La parole politique promet de résoudre les problèmes -
elle est simple et directe – elle utilise peu de mots -
son vocabulaire est volontairement restreint.
La parole théâtrale est ample contradictoire elliptique.

Toutes les deux essaient de parler de l'état du monde.
A l'assemblée – emphase et jeux de mots.
Au théâtre jamais d'idées-slogans.
Jamais de formules qui font mouche.
A l'assemblée on polémique. On aiguise la pique
mortelle qui fera la une des journaux.
La parole théâtrale ne promet rien, elle incendie.
Eschyle / Shakespeare / Büchner / Beckett peut-être.
Ce serait presque suffisant.

La politique simplifie / le théâtre complique.

Le théâtre n'est pas une oeuvre pédagogique
Le théâtre : une épée en bois qui trace des
éclairs dans l'espace.
Elle ne tue pas / elle réveille les morts.

Georges LAVAUDANT

Les mises en scène du monde, colloque international de Rennes, Les Solitaires intempestifs, 2005.

› *Hamlet*, résumé de la pièce

Acte I, scène 1

Au château d'Elseleur au Danemark, les sentinelles Bernardo et Marcellus ont invité Horatio à se joindre à eux afin de lui parler du spectre qui leur est apparu les nuits précédentes. Pour Bernardo et Marcellus, il s'agit d'un mauvais présage qui indique peut-être l'invasion imminente des troupes de Fortinbras, prince de Norvège. Horatio refuse de les croire jusqu'à ce qu'il voie surgir le spectre qu'il identifie comme étant le roi Hamlet, récemment décédé. Le spectre ne dit rien et disparaît presque immédiatement. Il réapparaît peu après et semble sur le point de parler lorsque le chant du coq, annonçant l'aube, l'oblige à disparaître. Horatio décide alors d'avertir Hamlet.

Acte II, scène 2

Dans l'une des salles du château, Claudius parle de son accession au trône, à la mort du père de Hamlet, de son mariage avec Gertrude, la reine veuve, et annonce avoir écrit au vieux roi de Norvège pour le sommer de mettre fin aux ambitions de son neveu, Fortinbras qui veut reconquérir les terres perdues par son père. Il s'adresse ensuite à Laërte, fils de son conseiller Polonius, à qui il donne la permission de retourner à Paris. Il se tourne alors vers Hamlet et l'interroge sur les raisons de sa mélancolie. Il lui conseille de mettre fin à sa tristesse, qu'il juge déraisonnable, et lui demande de ne pas retourner à l'université de Wittenberg. La reine joint ses prières à celles du roi et Hamlet promet de faire de son mieux pour lui obéir. Après le départ du roi et de sa cour, Hamlet, laissé seul, exhale sa tristesse et se déclare dégoûté par le remariage de sa mère, qui a eu lieu à peine un mois après la mort de son père. Arrivent Horatio, Marcellus et Bernardo. Horatio révèle à Hamlet les apparitions du spectre et le prince décide de monter la garde avec eux le soir même et de parler au spectre. Pour la première fois, Hamlet s'interroge sur les circonstances réelles de la mort de son père et soupçonne une félonie.

Acte I, scène 3

Laërte se prépare à partir pour la France. Il met en garde sa soeur Ophélie contre les déclarations d'amour de Hamlet. Même s'il se peut que les sentiments de Hamlet soient authentiques, celui-ci reste un prince et n'est par conséquent pas libre d'épouser qui il veut. Arrive Polonius, qui commence par prodiguer des conseils à Laërte puis commande à Ophélie d'éviter Hamlet. Ophélie promet de lui obéir.

Acte I, scène 4

Hamlet, Horatio et Marcellus attendent, sur les remparts, l'apparition du spectre. En entendant les échos des festivités données par le nouveau roi au château d'Elseleur, Hamlet commente la réputation d'ivrognes acquise par les Danois : un penchant naturel chez un peuple ou chez un individu peut souvent « noircir la plus noble substance ». Le spectre apparaît et Hamlet le conjure de parler. Le spectre lui fait signe de le suivre et Hamlet acquiesce, refusant d'écouter les conseils de ses compagnons.

Acte I, scène 5

Le spectre déclare être l'esprit de son père revenu sur terre pour l'enjoindre de le venger. Il dit à Hamlet avoir été assassiné par son oncle Claudius, qui, profitant de son sommeil, lui a versé un poison mortel

.../...

dans les oreilles. Après avoir accompli son méfait, Claudius a fait croire à tous qu'il avait été piqué par un serpent. Hamlet père, qui fut ainsi tué sans pouvoir se repentir de ses péchés, est désormais condamné à errer dans les geôles du Purgatoire. Il lui demande de punir le frère assassin et incestueux mais de ne pas faire de mal à sa mère qui sera, de toute manière, en proie aux remords de sa conscience. Le spectre disparaît.

Arrivent Horatio et Marcellus. Hamlet feint l'insouciance et, par trois fois, leur fait jurer de ne rien révéler de l'apparition de cette nuit. A chaque fois, le spectre, désormais invisible, crie « Jurez ! » Ils jurent enfin de ne rien révéler et de ne rien laisser entendre même si la conduite de Hamlet leur paraît étrange ou singulière.

Acte II, scène 1

Polonius soupçonne son fils Laërte de mener une vie peu vertueuse et dépêche à Paris un envoyé, Reynaldo, pour l'espionner. Arrive Ophélie qui semble bouleversée par la conduite de Hamlet. Celui-ci, qui lui est apparu mal habillé, pâle et tremblant, s'est contenté de la tenir à bout de bras et de la regarder longuement, sans rien dire. Polonius pense que le comportement de Hamlet est dû à la froideur montrée, sur son ordre, par Ophélie et décide d'en parler au roi.

Acte II, scène 2

Claudius demande à Rosencrantz et Guildenstern, amis d'enfance de Hamlet, de sonder le prince afin de connaître les causes de son étrange « transformation ». Arrive Polonius qui annonce au roi l'arrivée des ambassadeurs de retour de Norvège. Le roi de Norvège a convaincu Fortinbras d'envahir la Pologne plutôt que le Danemark. Il déclare alors avoir découvert ce qui cause la folie de Hamlet : son amour impossible pour Ophélie qui a rejeté ses avances. Pour le roi et la reine, ces explications ne sont guère convaincantes. La reine pense que c'est son mariage hâtif à elle qui a fait perdre la raison à son fils.

Arrive Hamlet, feignant la folie, ce qui lui permet de tourner en dérision les remarques et insinuations de Polonius. Polonius sort, après avoir accueilli Rosencrantz et Guildenstern. Hamlet découvre bientôt qu'ils ont été envoyés par le roi pour l'interroger et la conversation tourne sur la venue d'une troupe de comédiens, sur le théâtre et sur les principaux rôles qui sont de plus en plus souvent confiés à des enfants et des adolescents. Hamlet accueille les comédiens, introduits par Polonius. Ils lui récitent quelques vers traitant de la mort du roi Priam de Troie et du deuil porté par son épouse, Hecube. Polonius emmène les acteurs, sauf l'acteur principal à qui Hamlet demande de représenter *Le Meurtre de Gonzague* devant la cour et d'y insérer quelques vers écrits de sa propre main. Laisse seul, Hamlet s'émerveille devant le pouvoir d'évocation du théâtre et s'interroge sur sa propre inaction. Il a décidé de faire représenter l'assassinat de son père par son oncle et d'observer ses réactions, afin de le démasquer et de venger son père.

Acte III, scène 1

Afin de comprendre le motif de la tristesse de Hamlet, le roi et la reine décident de le confronter à Ophélie. Polonius invite Ophélie à faire semblant d'être seule tandis que le roi et lui-même attendent, cachés derrière une tapisserie. Entre Hamlet, qui prononce le fameux monologue *To be or not to be* . . . , jusqu'au moment où il aperçoit Ophélie. Hamlet nie son amour pour elle et lui conseille de ne pas se marier mais d'entrer au couvent. Claudius, qui est maintenant convaincu que la folie de son neveu n'est pas due à un chagrin d'amour, commence

.../...

à voir en Hamlet un danger pour la couronne. Il décide de se débarrasser de lui en l'envoyant en Angleterre. Polonius suggère de tenter une dernière fois de découvrir les raisons de la conduite de Hamlet en le confrontant à sa mère, Gertrude.

Acte III, scène 2

Après avoir donné ses instructions aux acteurs, Hamlet charge Horatio d'épier les réactions du roi pendant la représentation. Le roi, la reine et leur cour viennent assister à la représentation. Hamlet, la tête sur les genoux d'Ophélie, s'apprête à lui commenter la pièce qui est précédée d'un résumé mimé de l'action, suivi de quelques mots adressés au public par un personnage appelé « Prologue ». La pièce proprement dite débute. Elle met l'accent sur les thèmes de la trahison, du meurtre et de l'inceste. Au moment où Lucianus verse du poison dans l'oreille du roi, Claudius se lève et quitte la salle, bien que Hamlet lui ait assuré qu'il s'agissait d'une pièce relatant le meurtre du duc de Gonzague à Vienne.

Hamlet croit maintenant avoir obtenu la confirmation du meurtre de son père. Le roi envoie Rosencrantz et Guildenstern, puis Polonius, transmettre à Hamlet le désir de sa mère de s'entretenir avec lui. Hamlet déclare son intention de se venger du roi mais décide de ne pas s'en prendre à sa mère autrement qu'en paroles.

Acte III, scène 3

Claudius charge Rosencrantz et Guildenstern d'escorter Hamlet jusqu'en Angleterre. Polonius s'en va espionner Hamlet chez la reine. Resté seul, le roi éprouve des remords. Il s'agenouille pour prier et obtenir le pardon de ses péchés. Entre Hamlet. Il pourrait aisément tuer le roi mais décide de l'épargner parce que tuer son oncle en prière aurait pour résultat de l'envoyer au Paradis.

Acte III, scène 4

Polonius, caché derrière une tenture, assiste à l'entrevue de Hamlet avec sa mère. Le comportement brutal de Hamlet effraie la reine qui appelle au secours. Polonius bouge et trahit sa présence. Hamlet le tue, croyant que c'est le roi. Il reproche à sa mère sa conduite indigne et son manque de vertu. Le spectre du roi défunt apparaît alors et demande à Hamlet de se venger de Claudius mais de ne pas ajouter aux souffrances de sa mère.

Hamlet demande à sa mère de ne plus partager le lit de Claudius. Puis, il change d'avis et lui conseille d'accueillir le roi et de lui raconter cette scène. Il quitte la pièce, traînant derrière lui le cadavre de Polonius.

Acte IV, scène 1

Gertrude a désormais la certitude que son fils est atteint de folie. Elle met le roi au courant de la mort de Polonius. Claudius se rend compte qu'il était plus que probablement la véritable cible de Hamlet et charge Rosencrantz et Guildenstern de partir immédiatement pour l'Angleterre.

Acte IV, scène 2

Rosencrantz et Guildenstern tentent de découvrir où Hamlet a caché le cadavre de Polonius. Hamlet les tourne en dérision et refuse de leur répondre. Il accepte cependant de rencontrer le roi.

.../...

Acte IV, scène 3

Hamlet refuse de répondre aux questions du roi mais semble content de partir en exil. Laissé seul, Claudius révèle qu'il a ordonné que Hamlet soit exécuté dès son arrivée en Angleterre.

Acte IV, scène 4

Avant de partir pour l'Angleterre, Hamlet rencontre Fortinbras qui traverse le Danemark pour aller conquérir quelques terres stériles en Pologne. Songeant à la futilité de l'enjeu, Hamlet se reproche son inaction, lui qui doit venger la mort de son père et l'honneur de sa mère.

Acte IV, scène 5

Ophélie apparaît, rendue folle par la mort de son père et la perte de Hamlet. La reine tente de la raisonner mais elle ne répond rien et se contente de chanter des complaintes amoureuses.

Arrive Laërte, qui est revenu de France et exige qu'on lui dise la vérité au sujet de la mort de son père ainsi que les raisons pour lesquelles celui-ci n'a pas eu droit à des funérailles nationales. Au moment où le roi s'apprête à lui offrir des explications, Ophélie entre dans la pièce. Se rendant compte de ce qui est arrivé à sa soeur, Laërte se promet de punir ceux qui sont responsables de la mort de son père.

Acte IV, scène 6

Horatio reçoit une lettre de Hamlet. Hamlet y raconte que son navire a été attaqué par des pirates et que ceux-ci l'ont épargné après avoir obtenu d'être reçus par le roi du Danemark. Hamlet informe Horatio que Rosencrantz et Guildenstern sont toujours en route pour l'Angleterre.

Acte IV, scène 7

Claudius rend Hamlet responsable de la mort de Polonius et de la folie d'Ophélie. Il confie à Laërte les raisons qui l'ont poussé à épargner son neveu : outre l'affection que lui porte sa mère, Hamlet a le soutien de tout un peuple. Un messenger entre et leur annonce le retour de Hamlet. Le roi songe à une ruse et conseille à Laërte de provoquer son neveu en duel.

Laërte accepte la proposition du roi et annonce son intention d'enduire le bout de son épée d'un poison mortel. En outre, le roi s'engage à offrir une coupe empoisonnée à Hamlet pendant le duel. La reine entre et annonce la mort d'Ophélie, qui s'est noyée.

Acte V, scène 1

Hamlet et Horatio rencontrent deux fossoyeurs en train de creuser la tombe d'Ophélie. Hamlet leur parle et s'interroge sur le sens de la vie et de la mort. En examinant les crânes rejetés par les fossoyeurs, il s'émeut de trouver celui de Yorick, le bouffon qui l'a tant amusé dans son enfance.

Le cortège funèbre arrive. Laërte maudit celui qu'il considère comme l'assassin de sa soeur et saute dans la fosse. Hamlet le rejoint et ils se battent. On les sépare. Avant de partir, Hamlet crie son amour pour Ophélie.

.../...

Acte V, scène 2

Hamlet raconte à Horatio comment il a pu substituer à la lettre du roi demandant aux autorités anglaises son exécution une autre lettre leur demandant d'exécuter Rosencrantz et Guildenstern, les porteurs du message. Ensuite, il tente de se réconcilier avec Laërte et lui présente ses excuses pour l'avoir offensé. Arrive Osrice, un courtisan, pour s'assurer de la participation de Hamlet au duel. Hamlet accepte de relever le défi. Laërte semble prêt à accepter l'amitié de Hamlet mais insiste pour se battre en duel. Le duel commence. Après la première passe, le roi offre la coupe empoisonnée à Hamlet, qui la laisse de côté. Hamlet remporte la première passe et la reine boit à sa santé, prenant la coupe empoisonnée. Dans la confusion qui s'en suit, Hamlet et Laërte échangent leurs armes si bien que tous deux sont finalement atteints par le poison. La reine meurt et Laërte révèle son propre stratagème ainsi que celui du roi. Hamlet se jette alors sur le roi et le frappe de la pointe d'épée empoisonnée puis l'achève en le forçant à boire de la coupe fatale. Laërte meurt après s'être réconcilié avec Hamlet. Horatio veut lui aussi boire de la coupe empoisonnée mais Hamlet l'en dissuade et le charge de raconter sa tragédie. A ce moment, Fortinbras revient de Pologne et Hamlet fait part à tous de son souhait que le prince de Norvège règne sur le Danemark. Hamlet meurt à son tour. Les ambassadeurs entrent et annoncent l'exécution de Rosencrantz et Guildenstern. Fortinbras ordonne que les honneurs funèbres soient rendus à Hamlet.

› Notes dramaturgiques

Hamlet. - [...] Let them throw Millions of acres on us [...].
(V, I)

Dans sa bibliothèque favorite, un dramaturge inquiet longe les dix mètres de volumes, dont plusieurs de bibliographie, que hantent Hamlet ou ses grands frères : Oreste poursuivi par les Erinyes, Brutus simulant la folie pour mieux venger le viol de Lucrèce, l'Amlethus bigame de la légende nordique.

Le texte même de la pièce a son Spectre, un mystérieux *Ur-Hamlet* dont de rares allusions attestent l'existence sans permettre d'en déterminer l'auteur ou le contenu. D'ailleurs, ce «texte même» a-t-il seulement un corps? Les éditeurs n'ont pas résisté au plaisir de le reconstruire en se fondant généralement sur le *Folio* (1623), complété ou corrigé au besoin à l'aide des deux *Quartos*, le bon et le mauvais¹. - Tiens, se dit le dramaturge : deux *Quartos* frères, dont l'un serait bâtard.

Il lui semble se souvenir avoir lu dans l'une des pages de la dizaine de mètres que selon les calculs d'un chercheur, il est paru dans le monde entre 1860 et 1960 un livre ou un article sur Hamlet tous les douze jours - soit 3041 titres environ, et le rythme s'est évidemment accéléré depuis. Il ne se rappelle pas davantage où il a appris que Hamlet était le personnage de fiction sur lequel on avait le plus écrit, et que seules deux figures historiques pouvaient prétendre lui faire concurrence à cet égard : Napoléon et le Christ.

Il est vrai que la pièce semble susciter le mystère à chaque ligne. Pour ne prendre qu'un exemple, J. Dover Wilson compte «onze questions pour une scène d'environ 180 vers», la fameuse *play scene* du théâtre dans le théâtre. Et le mystère paraît d'autant plus inextricable qu'à lire son ouvrage dans la traduction qu'en a donnée Dominique Goy-Blanquet sous le titre *Pour comprendre Hamlet*, le lecteur a beau compter et recompter les questions à la page 158 de l'édition de poche (éditions du Seuil, Paris, 1992), il n'en trouve que dix. Encore un coup du Spectre? La troisième question de l'édition anglaise (*What happens in Hamlet*, Cambridge, 1935, p. 139, l. 8) a bel et bien disparu.

Qu'en est-il des interprétations? Pour en offrir une vue panoramique, un ouvrage récent² compte 25 numéros bibliographiques et huit bonnes pages d'un index des auteurs, ouvrages, et interprètes cités, qualifié de sélectif. Quant aux mises en scène, il faut 971 pages à Marvin Rosenberg (*The Masks of Hamlet*, Université du Delaware, 1992) pour les recenser et les discuter. Bref - il se peut que tout ait été dit sur Hamlet. Le problème, c'est que personne ne le saura jamais. Il y a trop à lire.

Mais puisque nous sommes dans les chiffres, continuons, se dit le pauvre dramaturge, et attaquons-nous à la tragédie même.

Hamlet compte 3776 lignes³, ce qui en fait la plus longue pièce de Shakespeare. A titre de comparaison, la pièce la plus courte (*La Comédie des Erreurs*) en compte moins de la moitié, et la tragédie la plus courte (*Macbeth*) moins des deux tiers. Une seule autre en approche : *Richard III*, qui échoue à 174 lignes du record. Cela dit, les

.../...

distributions ne se comparent pas : quarante hommes et trois femmes dans *Richard III* ; vingt-cinq hommes et deux femmes dans *Hamlet*. L'une entre en effet dans la catégorie de ce que les Anglais appellent les *Histories*, les drames historiques, tandis que l'autre est évidemment (?) une tragédie, et les chiffres de la distribution, dans les deux cas, entrent à peu près dans la moyenne de leurs catégories respectives. Il n'en est que plus frappant qu'avec ses 1422 lignes - plus du tiers de la pièce à lui tout seul - Hamlet soit le plus long rôle du répertoire shakespearien, et que parmi les trois autres personnages à franchir le cap des mille lignes, nous retrouvions Richard III (1124 lignes - les deux autres étant Iago - 1097 - et Henry V - 1025). Bien entendu, il faudrait leur adjoindre Falstaff, qui atteint 1178 lignes si l'on additionne les deux *Henri IV* et rivalise presque avec Hamlet si l'on tient compte des *Joyeuses commères de Windsor*. Reste qu'en une seule pièce, Hamlet parle autant ou plus que Falstaff en trois. Et son langage est aussi le plus riche. Les 3882 mots de *Hamlet*, dont plus de 600 ne sont pas attestés dans le corpus shakespearien antérieur (et de ces nouveaux termes, dont les deux tiers ne seront employés dans aucune autre pièce, 170 environ apparaissent ici pour la première fois dans la littérature anglaise), constituent «le lexique le plus étendu et le plus expressif» jamais déployé par son auteur⁴. - Reste une dernière statistique possible : celle du poids relatif des vers rimés, des vers blancs, et de la prose. Si l'on s'en tient aux seules tragédies, où la proportion de vers blancs peut varier de 63% (*Troilus et Cressida*) à 93,2% (*Titus Andronicus*), on constate que *Hamlet* se situe dans la moyenne basse, très exactement entre *Troilus* et *Timon d'Athènes*. La coïncidence avec cette dernière pièce est d'ailleurs frappante : *Hamlet* a 66,3 % de vers blancs, *Timon* 66,4%; la prose occupe 28% de *Hamlet*, 26,6% de *Timon*, et 30,9% de *Troilus*. Si l'on ajoute que *Timon* a vingt-sept hommes et deux femmes, tandis que *Troilus* en compte respectivement vingt-quatre et quatre, on comprendra que ces pièces, d'après les chiffres, paraissent apparentées (*Lear* étant à tous égards la seule qui se rapproche nettement de ce groupe). - D'ailleurs, les dates de composition semblent confirmer cette parenté. *Hamlet* est joué en 1601, *Troilus* en 1602. *Timon* a attendu plus longtemps (1606) mais a peut-être été esquissé dès 1598, avant *Hamlet* (1599?).

«Le seigneur latent qui ne peut devenir»

A partir de ces rapprochements objectifs, le dramaturge peut comme tout un chacun s'autoriser à en rêver d'autres : quels rapports entre le fils de Priam déçu par l'amour, l'Athénien misanthrope trahi par ceux qu'il croyait ses amis, et l'héritier danois? N'est-ce pas le récit de la mort de Priam qui lui suggère de mettre en scène le meurtre de son père? N'est-il pas, lui aussi, contraint par son entourage à revêtir le masque de la folie? Et quelle parenté souterraine entre Gloucester ou Iago, les deux démons de la dissimulation persuasive, Henri, le jeune fou irresponsable, bientôt grand prince et grand soldat, qui place sur sa propre tête la couronne royale sans pouvoir attendre la mort de son père - et celui que Mallarmé appelle *le seigneur latent qui ne peut devenir*? D'un côté, les maîtres de l'hypocrisie, de l'apparence manipulatrice; de l'autre, leurs victimes; entre eux, peut-être Hamlet, pris au piège qu'il tend?

Mais le surnom que propose Mallarmé n'en est qu'un parmi ceux dont s'est vu affublé, comme l'écrit Ion Omesco, «ce prince obèse, ténébreux et souple, de dix-huit ans et parfois de trente, fragile comme une porcelaine et fort comme un Viking, qui ne retarde jamais ses actes et les diffère toujours, Jésus coiffé du casque de César Borgia, «le meilleur et le pire des mortels», le Vengeur, l'Excentrique, le Beau Démon, le Fou, l'Ange-

.../...

Poète, l'Allemagne, le Gentleman, l'Esthète, le Personnage - la Cantatrice Chauve». Peut-être est-il prématuré de chercher à le circonscrire en l'inscrivant dans une typologie. Il est trop tôt, peut-être, pour succomber à la tentation de baptiser un tel énergumène de la scène. Mieux vaudrait se demander pourquoi, au fond, il paraît devoir la susciter presque fatalement, et s'en tenir pour cela à l'oeuvre dans son ensemble, sans se laisser trop vite fasciner par son héros éponyme.

Daniel LOAYZA,
Villa Gillet, cahier n°2 – mai 1995, éd Circé

1 «On note des différences entre l'in-folio (F) et le texte de Q2 [= le deuxième in-quarto, publié en 1604/1605]. 230 lignes de Q2, à la suite de diverses coupures, n'apparaissent pas dans F, alors que 70 lignes de F ne se trouvent pas dans Q2» (M.-T. Jones-Davies : *Hamlet*, édition préparée par François Heurtematte, traduction de Jean Malaplate, Paris, Corti, Paris, 1991, p. i).

2 Ion Omesco : *Hamlet ou la tentation du possible*, Paris, PUF, 1987.

3 D'après *The complete Pelican Shakespeare*, New York, The Viking Press, 1969, p. 31.

4 D'après Alfred Hurt, cité par Maurice Charvey : *Style in Hamlet*, Princeton University Press, 1969, p. XVIII.

Traductions

› Traduire Shakespeare ?

Shakespeare est un des poètes qui se défendent le plus contre le traducteur.

La vieille violence faite à Protée symbolise l'effort des traducteurs. Saisir le génie, rude besogne. Shakespeare résiste, il faut l'étreindre; Shakespeare échappe, il faut le poursuivre.

Il échappe par l'idée, il échappe par l'expression. Rappelez-vous le *unsex*, cette lugubre déclaration de neutralité d'un monstre entre le bien et le mal, cet écriteau posé sur une conscience eunuque. Quelle intrépidité il faut pour reproduire nettement en français certaines beautés insolentes de ce poète, par exemple le *buttock of the night*, où l'on entrevoit les parties honteuses de l'ombre. D'autres expressions semblent sans équivalents possibles; ainsi *green girl*, «fille verte» n'a aucun sens en français. On pourrait dire de certains mots qu'ils sont imprenables. Shakespeare a *un sunt lacrymoe rerum*. Dans le *we have kissed away kingdoms and provinces*, aussi bien que dans le profond soupir de Virgile, l'indicible est dit. Cette gigantesque dépense d'avenir faite dans un lit, ces provinces s'en allant en baisers, ces royaumes possibles s'évanouissant sur les bouches jointes d'Antoine et de Cléopâtre, ces empires dissous en caresses et ajoutant inexprimablement leur grandeur à la volupté, néant comme eux, toutes ces sublimités sont dans ce mot *kissed away kingdoms*.

Shakespeare échappe au traducteur par le style, il échappe aussi par la langue. L'anglais se dérobe le plus qu'il peut au français. Les deux idiomes sont composés en sens inverse. Leur pôle n'est pas le même; l'anglais est saxon, le français est latin. L'anglais actuel est presque l'allemand du XVe siècle, à l'orthographe près. L'antipathie immémoriale des deux idiomes a été telle qu'en 1095 les Normands déposèrent Wolstan, évêque de Worcester, pour le seul crime d'être une vieille brute d'Anglais ne sachant pas parler français...

Shakespeare résiste par le style; Shakespeare résiste par la langue. Est-ce là tout? non. Il résiste par le sens métaphysique; il résiste par le sens historique; il résiste par le sens légendaire. Il a beaucoup d'ignorance, ceci est convenu; mais ce qui est moins connu, il a beaucoup de science. Parfois tel détail qui surprend, où l'on croit voir sa grossièreté, atteste précisément sa particularité et sa finesse; très souvent ce que les critiques négateurs dénoncent dans Shakespeare comme l'invention ridicule d'un esprit sans culture et sans lettres, prouve, tout au contraire, sa bonne information. Il est sagace et singulier dans l'histoire. Il est on ne peut mieux renseigné dans la tradition et dans le conte. Quant à sa philosophie, elle est étrange; elle tient de Montaigne par le doute, et d'Ézéchiel par la vision...

Pour pénétrer la question shakespearienne et, dans la mesure du possible, la résoudre, toute une bibliothèque est nécessaire. Historiens à consulter, depuis Hérodote jusqu'à Hume, poètes, depuis Chaucer jusqu'à Coleridge, critiques, éditeurs, commentateurs, nouvelles, romans, chroniques, drames, comédies, ouvrages en toutes langues, documents de toutes sortes, pièces justificatives de ce génie. On l'a fort accusé; il importe d'examiner son dossier. Au British Museum, un compartiment est exclusivement réservé aux ouvrages qui ont un rapport quelconque avec Shakespeare. Ces ouvrages veulent être, les uns vérifiés, les autres approfondis. Labeur âpre et sérieux, et plein de complications. Sans compter les registres du Stationer's Hall, sans compter .../...

les registres de Stratford, sans compter les archives de Bridgewater House, sans compter le Journal de Symon Forman. Il n'est pas inutile de confronter les dires de tous ceux qui ont essayé d'analyser Shakespeare, à commencer par Addison dans le Spectateur, et à finir par Jaucourt dans l'Encyclopédie. Shakespeare a été, en France, en Allemagne, en Angleterre, très souvent jugé, très souvent condamné, très souvent exécuté; il faut savoir par qui et comment. Où il s'inspire, ne le cherchez pas, c'est en lui-même; mais où il puise, tâchez de le découvrir. Le vrai traducteur doit faire effort pour lire tout ce que Shakespeare a lu. Il y a là pour le songeur des sources, et pour le piocheur des trouvailles. Les lectures de Shakespeare étaient variées et profondes. Cet inspiré était un étudiant.

Arriver à comprendre Shakespeare, telle est la tâche. Toute cette érudition a ce but : parvenir à un poète. C'est le chemin de pierres de ce paradis.

Forgez-vous une clef de science pour ouvrir cette poésie.

Et de la sorte, vous saurez de qui est contemporain le Thésée du *Songe d'une nuit d'été* ; vous saurez comment les prodiges de la mort de César se répercutent dans Macbeth ; vous saurez quelle quantité d'Oreste il y a dans Hamlet. Vous connaîtrez le vrai Timon d'Athènes, le vrai Shylock, le vrai Falstaff. Shakespeare était un puissant assimilateur. Il s'amalgamait le passé. Il cherchait, puis trouvait; il trouvait, puis inventait; il inventait, puis créait. Une insufflation sortait pour lui du lourd tas des chroniques. De ces in-folio il dégageait des fantômes.

Victor HUGO

› Petit Florilège de traductions

«To be, or not to be, that is the question :
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles
 And by opposing end them. To die-to sleep,
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to : 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep, perchance to dream-ay, there's the rub »
 (*Hamlet*, III, 1)

Traduction de VOLTAIRE :

«Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
 Dieux cruels ! S'il en est, éclairez mon courage.
 Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
 Supporter ou finir mon malheur et mon sort ?
 Qui suis-je ? qui m'arrête ? et qu'est-ce que la mort ?
 C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile ;
 Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille ;
 On s'endort, et tout meurt.
 Mais un affreux réveil
 Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
 On nous menace, on dit que cette courte vie
 De tourments éternels est aussitôt suivie.
 O mort ! moment fatal ! affreuse éternité !
 Tout mon coeur à ton seul nom se glace, épouvanté.»

Voltaire ajoute : «Ne croyez pas que j'aie rendu ici l'anglais mot pour mot ; malheur aux faiseurs de traductions littérales, qui en traduisant chaque parole énervent le sens ! C'est bien là qu'on peut dire que la lettre tue, et que l'esprit vivifie»

(Lettres philosophiques, Dix-huitième 1734)

Traduction de FRANÇOIS-VICTOR HUGO :

«Être ou ne pas être, c'est là la question. Y a-t-il plus de noblesse d'âme à subir la fronde et les flèches de la fortune outrageante, ou bien à s'armer contre une mer de douleurs et à l'arrêter par une révolte ? Mourir, ...

.../...

dormir, rien de plus ; ... et dire que par ce sommeil mettons fin aux maux du coeur et aux mille tortures naturelles qui sont le legs de la chair : c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur. Mourir, ... dormir, dormir ! peut-être rêver ! Oui, là est l'embarras.»

Oeuvres complètes de W. Shakespeare, tome I, 1859

Traduction d'ANDRÉ GIDE :

«Être ou ne pas être : telle est la question.

Y a-t-il pour l'âme plus de noblesse à endurer

les coups et les revers d'une injurieuse fortune, ou à s'armer contre elle pour mettre frein

à une marée de douleurs ? Mourir ; dormir ;

c'est tout. Calmer enfin, dit-on, dans le sommeil les affreux battements du coeur : quelle conclusion

des maux héréditaires serait plus dévotement

souhaitée ? Mourir, dormir ; dormir...

rêver peut-être. C'est là le hic !»

1946, et *œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I1, 1959.

Traduction de MARCEL PAGNOL :

«Être ou ne pas être, c'est ça la question : est-il plus noble de subir passivement les coups et les traits de l'outrageuse fortune, ou de prendre les armes contre un océan d'ennuis, pour en triompher par la lutte ? Mourir-Dormir-Rien de plus. Et quand on songe que par un sommeil on met fin aux souffrances du coeur, et à ces mille accidents qui sont le lot de toute chair, certes c'est un dénouement qu'on peut appeler de tous ses vœux. Mourir-Dormir... Dormir, peut-être rêver... Aïe ! Ça ne va plus !»

1947 et *œuvres complètes de l'Honnête Homme*, 1977

Traduction d'YVES BONNEFOY :

«Être ou n'être pas. C'est la question.

Est-il plus noble pour une âme de souffrir

Les flèches et les coups d'une indigne fortune

Ou de prendre les armes contre une mer de troubles

Et de leur faire front et d'y mettre fin ? Mourir, dormir,

Rien de plus ; terminer, par du sommeil,

La souffrance du coeur et les mille blessures

Qui sont le lot de la chair : c'est bien le dénouement

Qu'on voudrait, et de quelle ardeur !... Mourir, dormir

Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle !»

1957, revue en 1988, Shakespeare,
Hamlet et Le Roi Lear, Gallimard, coll. Folio, pp. 106-107.

.../...

Traduction d'ANDRÉ LORANT :

«Être ou ne pas être, c'est la question : est-il plus noble de souffrir dans l'âme les frondes et les flèches d'une Fortune enragée, ou de prendre les armes contre une mer de détresse, et d'en finir en s'y opposant ? Mourir, dormir, pas plus ; et se dire que par le sommeil nous mettons fin à la souffrance du coeur, et aux mille assauts naturels dont la chair est l'héritière ; c'est là la consommation finale que l'on doit avec ferveur souhaiter. Mourir, dormir ; dormir – peut-être rêver –, ah, voilà l'obstacle !»

Shakespeare, Hamlet, Aubier, coll. Bilingue, 1988, p. 189.

Traduction de DANIEL LOAYZA

«Etre ou ne pas être, c'est la question –
Savoir s'il est plus noble en l'esprit de souffrir
Les frondes et flèches de l'outrageante fortune
Ou de prendre les armes contre une mer d'ennuis
Et s'opposer pour en finir. Mourir, dormir –
Rien de plus – par un sommeil, dire qu'on en finit
Avec la peine du coeur et les mille chocs naturels
Dont notre chair est l'héritière – c'est là un terme
Qu'il faut dévotement souhaiter. Mourir, dormir ;
Dormir, rêver peut-être – oui, voilà l'écueil»

Hamlet [un songe], à paraître en avril 2006, à l'avant scène théâtre

Les Sources

› Sources historiques de la pièce

Il est probable que Hamlet trouve son origine dans une saga islandaise populaire mentionnée pour la première fois par Snaebjörn, poète islandais du 10^e siècle. Le poète et historien danois Saxo Grammaticus y fait référence dans son *Historia Grammatica* à la fin du 12^e siècle. Dans cet ouvrage latin retraçant l'histoire du Danemark, le futur personnage de Shakespeare apparaît sous le nom de Amleth dans un récit probablement influencé par l'histoire classique de Lucius Junius Brutus.

En voici le récit :

Horvendill, le père de Amleth, est assassiné par son frère Feng qui par la suite épouse Gerutha, la veuve de sa victime. Amleth feint la folie afin de sembler impuissant aux yeux de Feng et d'être ainsi épargné. Il évite le piège d'une jeune fille envoyée par ses ennemis et tue un espion dissimulé dans la chambre de sa mère. Ophélie et Polonius sont donc déjà vaguement présents, tout comme l'épisode d'une lettre commanditant l'assassinat d'Amleth auprès du roi d'Angleterre. Amleth parvient à l'intercepter et ce sont les deux messagers qui sont assassinés à sa place. Amleth épouse alors la fille du roi d'Angleterre, retourne au Danemark et assassine Feng que le roi d'Angleterre a cependant secrètement promis de venger. A cette fin, il envoie Amleth à la cour de la reine d'Écosse qui tombe amoureuse de lui et l'épouse à son tour. Amleth vainc alors le roi d'Angleterre et retourne avec ses deux épouses au Jutland.

Cependant, les origines exactes du personnage sont controversées ; d'aucuns voient en Hamlet le produit du folklore du Jutland, une interprétation soutenue par la possible étymologie du nom du protagoniste comme signifiant Onela fou, ce qui suggère l'identification avec le roi suédois Onela mentionné dans *Beowulf*. D'autres y voient une origine orientale (perse) ou celte (irlandaise). Des parallèles peuvent également être établis avec les romances anglaises d'Havelok, Horn et de Bevis de Hampton.

Au 16^e siècle, la version de Saxo est traduite et son élément de terreur amplifié par François de Belleforest dans son recueil *Histoires tragiques* (vol.5, 1570). Une version anglaise de cette histoire est publiée à Londres en 1608 sous le titre *The Historye of Hamblet*.

A la fin des années 1580, une tragédie de revanche dans la tradition sénèqueenne sur Hamlet, prince du Danemark basée sur Belleforest était déjà populaire à Londres. Cet *Ur-Hamlet* est traditionnellement attribué à Thomas Kyd et était contemporain de Shakespeare. Semblable dans les grandes lignes à la version de ce dernier que l'on peut dater d'entre 1599 et 1602, la pièce était moins complexe quant à la psychologie du protagoniste central dont les prévarications n'étaient essentiellement dues qu'à des problèmes pratiques pour assassiner le roi constamment entouré de gardes. Cet *Ur-Hamlet* était également dénué de soliloques et de la scène du cimetière.

En plus des sources littéraires, Shakespeare a pu nourrir son œuvre de références à des événements contemporains. L'un d'entre eux serait la mort peut-être volontaire d'Hélène de Tournon, victime de l'amour et sœur ou fille d'une dame d'honneur de Marguerite de Valois. Les circonstances sont suffisamment proches de la fin et des obsèques d'Ophélie pour en suggérer la parenté.

.../...

Il est raisonnable de croire que Shakespeare remanie la pièce de Kyd dans les dernières années du XVI^e siècle et rédige définitivement son œuvre en 1601. *Hamlet* est déposé en 1602 au Registre de la Librairie et publié in-quarto en 1603.

La pièce fut par la suite réécrite et amendée afin de répondre aux sensibilités de chaque époque. Jugée barbare et brutale, la scène 5 fut adoucie par le siècle des Lumières alors que le 19^e siècle donna un ton byronnien au personnage. Plus récemment, on a vu des Hamlet en habits Victoriens ou contemporains et l'apparition régulière d'adaptations de la pièce au cinéma, la toute dernière, réalisée par Kenneth Branagh.

› Le fils de Shakespeare - Hamlet

Au cours de l'été 1596, à Stratford, la famille de Shakespeare est frappée d'un grand malheur. Alors que William est en tournée en province, il apprend la mort de son fils Hamnet. Nous ne savons rien des circonstances entourant la mort de l'enfant attestée par une inscription dans les registres de la paroisse, à la page des décès : «August II, Hamnet filius William Shakespeare».

Cette catastrophe du mois d'août a été un coup terrible, l'événement le plus terrifiant de sa vie conjugale. Hamnet, le fils unique de William Shakespeare est décédé à l'âge de 11 ans. Cela voulait dire que Shakespeare n'avait plus d'enfants mâles pour hériter de sa fortune et que sa famille s'éteindrait. Peu importe ce qu'il faisait, l'argent qu'il gagnait et les terres qu'il acquérait, tout allait être dispersé.

Vers la fin des années 1590, Shakespeare commence à écrire des pièces plus profondes qui semblent refléter ce qu'il a vécu.

La mort de son fils Hamnet est intéressante quand on pense qu'il a écrit une très grande pièce intitulée Hamlet. Il aimait passionnément Hamnet, c'est manifeste dans chacune des lignes du texte. Il était fasciné.

« La douleur occupe la place de mon fils absent. Elle couche dans son lit, elle va et vient avec moi, elle prend ses jolis airs, me répète ses mots, me rappelle toutes ses grâces et habille ses vêtements vides de sa forme »

Le Roi Jean, Acte III, scène 4

Intermède

› Le spectre du fils de Shakespeare

- La pièce commence. Accoutré d'une cotte de mailles mise au rebut par quelque beau luron de la cour, un acteur avance dans l'ombre, un homme bien bâti avec une voix de basse. C'est le spectre, le roi, un roi qui n'est pas roi, et l'acteur est Shakespeare qui a étudié *Hamlet* pendant toutes les années de sa vie qui ne furent pas vanité dans le but de jouer le rôle du spectre. Il dit les phrases de ce rôle à Burbage, le jeune acteur qui lui fait face de l'autre côté du transparent, l'appelant par ce nom :

Hamlet, je suis l'esprit de ton père, lui enjoignant de l'écouter. C'est à un fils qu'il parle, le fils de son âme, le prince, le jeune Hamlet, et au fils de sa chair, Hamnet Shakespeare, qui est mort à Stratford afin que vécût à jamais celui qui portait son nom. Est-il possible que cet acteur, Shakespeare, spectre par l'absence, et sous la chemise de fer du Danois enterré, spectre par la mort, disant ses propres paroles au prénom de son propre fils (si Hamnet Shakespeare eût vécu il aurait été le jumeau du prince Hamlet), est-ce possible, je voudrais le savoir, est-ce probable qu'il n'eût pas tiré ou tout au moins prévu la conclusion logique de ces prémisses : vous êtes le fils dépossédé, je suis le père assassiné; votre mère est la reine coupable, Anne Shakespeare, née Hathaway ?

- Mais ces investigations dans la vie privée d'un grand homme, commença Russell avec impatience.

James JOYCE, *Ulysse*.

Mise en abîme

› L'épisode des comédiens : signification et portée.

L'épisode des comédiens peut être considéré en premier lieu comme un pur divertissement théâtral à la fois dans l'économie de la pièce et du point de vue des spectateurs. C'est, en effet, afin de distraire la cour et de détourner Hamlet de sa mélancolie que des comédiens sont invités au château. En outre, les spectateurs de l'époque élisabéthaine étaient très friands d'intermèdes de ce genre et, en particulier, la partie populaire du public appréciait les pantomimes. L'accompagnement musical contribue au plaisir d'un tel moment.

Mais l'originalité de cette partie de la pièce tient surtout au fait que c'est Hamlet lui-même qui choisit le sujet et qui met en scène le spectacle dont il se sert pour amener le coupable à se trahir. Hamlet appelle d'ailleurs la pièce «Le Piège à souris». Théâtre dans le théâtre, miroir de la réalité, la pantomime et le dialogue du Roi de la Comédie et de sa Reine font tomber les masques tout en donnant une représentation métaphorique de la pièce. Shakespeare fait ici, de façon déguisée, l'éloge de son art qui, par l'illusion, révèle la vérité.

A cet égard, l'épisode sert d'accélérateur au drame. Claudius, en effet, qui se trahit par ses réactions et par son départ précipité, comprend qu'Hamlet est devenu dangereux et qu'il lui faut être sur ses gardes. C'est également à partir de ce moment que la tension entre la reine et son fils, qu'elle fait convoquer dans sa chambre, atteindra son paroxysme. Quant à Hamlet, il ne peut plus douter de la véracité des propos du spectre ni hésiter sur «l'amère besogne» qu'il lui revient d'accomplir.

Ainsi peut-on considérer que cet épisode des comédiens constitue une étape décisive dans la progression dramatique et qu'il illustre avec force la signification de la pièce. L'intrusion de la comédie dans le drame, le jeu parodique de la transposition théâtrale, la verve ironique d'Hamlet, qui règle le ballet des mimes, des acteurs et des personnages, tout rappelle que le monde entier est semblable à une scène et que l'homme ne fait qu'y jouer un rôle dans une farce dérisoire et tragique.

› Hamlet et le théâtre

Plus que toute autre pièce de Shakespeare, Hamlet n'est que théâtre, un théâtre qui s'étale sur trois ou quatre couches, un théâtre en poupées russes.

Structurellement, Hamlet offre tous les ingrédients d'une tragédie classique. Dès la fin de l'Acte I, nous savons que nous sommes en possession d'à peu près tous les éléments nécessaires au développement de l'intrigue. Le deuxième acte accélère l'action jusqu'aux grandes explosions du 3^e acte, lesquelles ne peuvent mener qu'au dénouement tragique du 5^e acte. La pièce est longue et certains metteurs en scène n'hésitent pas à couper joyeusement dans pas mal de passages (Rosencrantz et Guildenstern disparaissent purement et simplement ; les interventions d'Ophélie sont écourtées, la scène du cimetière est ramenée au strict minimum comme le sont les conversations de Hamlet avec les comédiens).

On parle beaucoup de théâtre dans *Hamlet* et Shakespeare se sert de toute évidence de son personnage principal pour faire un certain nombre de remarques sur le jeu des comédiens et, par extension, sur la façon de jouer à Londres à la charnière des 16^{ème} et 17^{ème} siècles. Soyez naturels, leur dit-il, n'en faites pas trop [«présentez un miroir à la nature» – «Je voudrais le fouet pour ces gaillards qui en rajoutent à Termagant et qui renchérissent sur Hérode»]. A cela s'ajoutent quelques observations sur les jeunes garçons qui jouaient les rôles féminins. C'est Shakespeare le maître, le sage qui parle et qui remet les choses au point, ou tente de le faire, car la chose n'est point facile, comme il va nous le montrer dans un instant. En tout cas, si l'on en juge par la verdeur de certaines de ses remarques, le jeu de certains des compères comédiens de Shakespeare était tel qu'il les eût volontiers envoyés au fouet !

La pièce dans la pièce – le théâtre dans le théâtre – occupe le centre de l'acte III. Elle a son utilité dans l'intrigue, encore qu'il ne soit pas sûr qu'elle permette vraiment à Hamlet de débusquer le roi. Elle est surtout une éclatante démonstration de ce qu'il ne faut pas faire au théâtre : les comédiens tombent dans tous les travers contre lesquels Hamlet vient de les mettre en garde. C'est du mauvais théâtre, mais que voulez-vous : ils ne peuvent pas mieux ! Mais l'ironie est grinçante : imaginez le *Hamlet* de Shakespeare aussi mal joué devant Shakespeare alors qu'il admoneste ses propres acteurs, dans la même pièce, de ne pas jouer comme cela !

Le bon théâtre se trouve donc ailleurs dans la pièce et Shakespeare n'en fait pas l'économie. Rappelons-nous d'abord que Hamlet se dissimule derrière «le manteau de la folie» pendant une grande partie de la pièce ; il est donc important de se souvenir qu'il joue, qu'il est acteur, et qu'il joue si bien qu'aucun des autres personnages ne parvient à le «lire». Mais Shakespeare parsème sa pièce d'autres morceaux de choix de théâtre dans le théâtre, le plus réussi, le plus étonnant étant incontestablement la rencontre entre Hamlet et Ophélie à la scène 1^{er} du 2^e acte. Pas un mot ne s'échange mais pas mal de choses se passent. C'est une pantomime, une danse presque rituelle dont nous ne sommes pas sûrs que le sens ne nous échappe pas un peu. Hamlet est un maître acteur, un amateur qui joue cent fois mieux que les professionnels ineptes de la pantomime du 3^e acte. Voilà : ça, c'est du bon théâtre, nous dit Shakespeare. Mais ce génie de la mise en scène va plus loin encore : cette pantomime ne se déroule pas sur scène ; suprême paradoxe, elle n'existe qu'à travers le langage : ce sont les

.../...

paroles d'Ophélie qui lui donnent vie dans le théâtre de notre imagination. Illusion parfaitement réelle, elle prend corps dans nos esprits à travers une autre illusion : le langage et le jeu de l'acteur sur scène. La mise en abyme de la pantomime par la parole. Il faut s'appeler Shakespeare pour oser cela et le réussir.

Avec *Hamlet*, Shakespeare nous a sans conteste laissé un testament. C'est un testament où éclate le génie créatif de son auteur, de sa connaissance de l'âme humaine, de sa maîtrise de l'intrigue et de l'incroyable foisonnement de sa langue. Mais il y a trop de théâtre dans le théâtre dans cette pièce pour que nous ne voyions pas là une manière que s'est choisie Shakespeare de découvrir et de faire connaître une vérité souvent trop évanescence, ou même peut-être de nous dire qu'il n'y a pas de vérité, sauf quand un génie lui donne existence par le biais du théâtre, de la représentation, de l'illusion, de l'art.

Deuil et mélancolie

> Les fonctions du spectre

Le spectre, qui apparaît dès l'acte I et à l'acte III, joue un rôle capital dans la pièce et, à ce titre, remplit plusieurs fonctions.

Il contribue, au commencement de la pièce, à créer un climat d'angoisse et de frayeur. Les officiers qui montent la garde sur les remparts d'Elseleur racontent qu'ils ont eu, deux fois déjà, "aux heures les plus mortes de la nuit", la "vision horrible". "La chose" a l'exacte apparence du roi défunt, le père d'Hamlet. Elle semble vouloir parler, mais ne peut rien dire. On s'interroge sur son être, sur sa nature, céleste ou diabolique, bienveillante ou malveillante. On parle à son propos des esprits errants et égarés qui hantent les heures de la nuit. Le spectre donne à la pièce une dimension surnaturelle et remplit une fonction poétique. Il convient de remarquer que Shakespeare, en dramaturge rompu aux procédés traditionnels du théâtre, se plaît par instants à jouer sur le caractère énigmatique de cette vision et qu'il lui arrive d'en dénoncer même ironiquement l'artifice, par exemple lorsque l'acteur qui joue le rôle intervient caché sous la scène. En rappelant ainsi au spectateur qu'il est dans l'illusion théâtrale, Shakespeare établit avec lui une connivence plus subtile que celle de l'immédiate adhésion. Manifestement le spectre prend aussi une part déterminante dans la mise en place et dans la progression de l'action et, en ce sens, il a une fonction dramatique. Il intervient d'abord dans l'exposition. C'est de lui que le spectateur apprend ce qui est nécessaire pour comprendre l'intrigue : le roi a été assassiné par son frère Claudius, qui a épousé sa veuve, la reine Gertrude, et s'est emparé de la couronne. Il déclenche surtout l'action de la pièce en ordonnant à son fils de le venger, sans toutefois rien tramer contre sa mère. Il intervient encore, après s'être retiré sous terre, pour obliger par quatre fois Horatio, l'ami d'Hamlet, et les officiers qui montaient la garde, à jurer, sur l'épée d'Hamlet, qu'ils ne diront rien de ce qu'ils ont vu. Il importe, d'un point de vue strictement dramatique, que le secret soit gardé sur cet événement troublant et que rien ne puisse alerter Claudius sur ce qui se passe dans son château. A l'acte III, le spectre reparait brièvement et pour la dernière fois, après le meurtre de Polonius, pour relancer, de façon décisive, la volonté chancelante d'Hamlet dont les incertitudes et les hésitations constituent le principal ressort de l'intrigue.

Inspirant à la fois terreur et compassion, le spectre du vieux roi représente spectaculairement l'image d'une vengeance implacable. Il vient chercher et attend celui qui doit en être l'exécuteur. Les autres personnages ou ne le voient pas - c'est le cas de la reine à l'acte III - ou, s'ils le voient sur les remparts, ne peuvent communiquer avec lui. Pour les officiers, son apparition funeste n'est, au moment où la guerre menace, que le présage des malheurs futurs. Hamlet, en revanche, est l'unique personnage qui peut dialoguer avec lui : ce privilège est le signe de son statut particulier. Le spectre le distingue des autres protagonistes, l'investit de la mission de le venger, la lui rappelle quand il semble hésiter et l'entraîne par là même vers l'accomplissement de son destin. En ce sens, l'intervention du spectre inscrit l'action dans une perspective inéluctable et fatale, marquée du sceau de la mort : on peut dire que le spectre assume dans la pièce une fonction tragique.

Enfin, en dénonçant à Hamlet la triple souillure, le régicide, le fratricide et l'inceste, le spectre révèle à sa façon, comme Marcellus, que " quelque chose est pourri dans l'État de Danemark ". Il évoque les tourments auxquels il est condamné lui-même dans l'au-delà pour être mort en état de péché. Ame en peine vouée à " errer dans la nuit, et le jour à faire pénitence, enfermée dans les flammes ", héritier des victimes de l'antiquité grecque ou latine qui attendent réparation comme Laïos ou Agamemnon, il symbolise l'appel à une purification rédemptrice. A cet égard, le spectre participe à l'une des interrogations essentielles de la pièce sur l'état d'un monde " hors de ses gonds ". Il est donc chargé d'une importante fonction morale, voire religieuse ou métaphysique.

› La mort des pères

Les trois fils de la pièce, trois frères qui s'ignorent (Jean Paris). Leur point commun : «la mort» (violente) «des pères». Fortinbras, un prince que son oncle prive du trône – Hamlet, qui manque le croiser à son départ pour l'Angleterre, voue de loin une admiration ambiguë à ce frère en noblesse qui lui survivra. Laërte, un jeune noble assoiffé de vengeance – Hamlet, qui lui tombe dessus à son retour d'Angleterre, voit dans la cause de ce frère en amour, qui mourra avec lui, «un reflet de la [sienne]». Fortinbras et Laërte ont tous deux résolu à leur façon le problème de l'action. Pour l'un, peu importe l'enjeu – «un fétu», «la coquille d'un oeuf», «quelque mirage de la gloire», et tant pis pour les soldats qui tomberont au champ de son honneur – tant pis s'il y tombe lui-même. Pour l'autre, peu importent les voies – hypocrisie, tricherie, poison, et tant pis pour les vertus qu'il sacrifie à l'honneur de son nom – tant pis s'il se perd dans la lutte. La fin reste l'honneur – quel que soit le prétexte, et par tous les moyens, se faire ou confirmer un nom de prince ou de fils, au péril de sa vie : l'orgueil du nom, au risque de la vanité ou de l'ignominie.

Et Horatio, le sans-famille, Danois comme étranger, homme de cour sans être courtisan, étudiant, soldat, et «antique Romain». «Est-il plus noble», se demandait Hamlet, «de souffrir les flèches et les coups d'une indigne fortune, ou de prendre les armes contre une mer de troubles et de leur faire front et d'y mettre fin ?» A la question de la souffrance, Horatio apporte silencieusement sa réponse, lui qui s'est montré, «ayant tout à souffrir, celui qui ne souffre pas» (mais nous ne connaissons jamais ses épreuves). Dans le bref intervalle de sa royauté, entre sa mort annoncée et son dernier souffle, c'est à lui que Hamlet lègue sa «voix qui meurt»; Horatio votera pour Fortinbras et prendra la parole pour lui raconter «comment ce drame a eu lieu [...], toute la vérité», opérant le partage de l'histoire entre celui qui la fait et celui qui la dit (mais nous ne l'entendrons pas).

«Toute la vérité». Pourtant Hamlet n'aura pas pu tout dire : «Le reste est silence». *Rest*, reste ou repos, tel est le mot qu'échangent les deux amis de part et d'autre de la mort (Horatio : «que les chants des anges t'escortent à ton suprême repos»). Fortinbras lève des troupes contre le Danemark ; Fortinbras monte sur le trône. Que s'est-il passé entretemps ? *Hamlet* - «l'intervalle est mien», et dans cet intervalle, le bref répit que lui accorde «l'implacable huissier, la Mort», avant de lui couper la parole, comme tant d'autres l'ont été. Dans l'urgence et l'interruption, le temps du dernier mot aura toujours manqué. Pourtant le fils du vieux Danemark aura fini par consacrer son nom ; et il le doit à Horatio, qui recueille tout avec *the rest*, pour en garantir la pérennité. Hamlet, «à l'épreuve, aurait prouvé son sang royal» : il revenait à Fortinbras d'évoquer la stérilité de ce «possible» (Omesco), et à Horatio d'en rappeler la puissance, fidèle au souvenir du *seigneur latent qui ne peut devenir* (Mallarmé) - lui, le frère en esprit «dans ce coeur du coeur où je te garde, toi. Mais je t'en ai trop dit».

Daniel LOAYZA,
 notes dramaturgiques, à l'occasion de la mise en scène de *Hamlet*,
 par Georges Lavaudant à la Comédie Française en 1994.

› La mélancolie

Des quatre humeurs du corps humain, dont un aphorisme du *Regimen sanitatis* de l'École de Salerne résume la série en trois vers :

«*Quatuor humores in humano corpore constant : Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia.*

Terra melancholia, aqua phlegma, aer sanguis, cholera ignis.»

la mélancolie ou bile noire est celle dont le désordre peut entraîner les conséquences les plus néfastes. Dans la cosmologie humorale du Moyen Age, elle est traditionnellement associée à la terre, à l'automne (ou à l'hiver), au sec, au froid, à la tramontane, à la couleur noire, à la vieillesse (ou à la maturité) ; sa planète est Saturne, qui parmi ses enfants compte le mélancolique à côté du pendu, du boiteux, du paysan, du joueur, du religieux et du gardien de porcs. Le syndrome physiologique de *l'abundantia melancholiae* comprend le noircissement de la peau, du sang et de l'urine, le durcissement du pouls, les brûlures dans le ventre, les flatulences, les éructations acides, le sifflement dans l'oreille gauche, la constipation ou l'excès de matières fécales, les profondes rêveries ; parmi les maladies qu'elle peut provoquer figurent l'hystérie, la démence, l'épilepsie, la lèpre, les hémorroïdes, la gale et la manie suicidaire. Aussi le tempérament qu'elle détermine par sa prépondérance dans le corps apparaît-il sous un jour sinistre : le mélancolique est *pexime complexionatus*, triste, envieux, méchant, avide, malhonnête, craintif et terreux.

Or, c'est précisément à la plus calamiteuse des humeurs qu'une antique tradition associait l'exercice de la poésie, de la philosophie et des arts. «Pourquoi», demande un des plus extravagants *problemata* aristotéliens, «les hommes qui se sont distingués dans la philosophie, dans la vie publique, dans la poésie et dans les arts sont-ils des mélancoliques, et certains au point de souffrir des maladies provoquées par la bile noire ?» La réponse apportée par Aristote à cette question marque le point de départ d'un processus dialectique qui lie indissolublement la doctrine du génie à celle de l'humeur mélancolique, en un fascinant complexe symbolique qui a trouvé son expression la plus ambiguë dans l'ange ailé de la *Melencolia* de Dürer :

«Ceux chez qui la bile est abondante et froide deviennent étranges et fantasques. D'autres chez qui elle est trop abondante mais chaude deviennent maniaques et gais, très amoureux, prompts à se passionner... D'autres, parce que cette chaleur est très rapprochée du lieu où réside l'intelligence, sont pris de fureur et d'enthousiasme. C'est le cas des Sibylles, des Bacchantes et de tous ceux qui sont inspirés par les dieux, quand ce n'est pas la suite d'une maladie chez eux, mais une disposition naturelle. Maracus, le Syracusain, n'était jamais si bon poète que lorsqu'il était hors de lui. Quand il se produit une trop grande chaleur vers le centre, les gens deviennent en effet mélancoliques ; mais ils deviennent aussi plus réfléchis, moins bizarres ; et sur bien des points ils l'emportent sur les autres hommes, ceux-ci dans la science, ceux-là dans les arts, d'autres en politique.»

.../...

Cette théorie de la double polarité de la bile noire et de ses rapports avec la platonicienne «fureur divine» a été reprise et développée avec une particulière ferveur par le curieux groupe, mi secte mystique, mi cénacle d'avant-garde, qui dans la Florence de Laurent le Magnifique se réunissait autour de Marsile Ficin. Dans la pensée de Ficin, qui se reconnaissait un tempérament mélancolique et dont l'horoscope montrait «Saturnum in Aquario ascendentem», la réhabilitation de la mélancolie allait de pair avec une revalorisation de l'influence de Saturne', la plus maligne selon la tradition astrologique qui l'associait au tempérament mélancolique, rapprochant ainsi les extrêmes et faisant coexister la ruineuse expérience de l'opacité et l'extatique ascèse dans la contemplation divine. Dans cette perspective, l'influence élémentaire de la terre s'unissait à l'influence astrale de Saturne pour conférer au mélancolique une propension naturelle au recueillement et à la connaissance contemplative :

«La nature de l'humeur mélancolique est assortie à la qualité de la terre, qui ne se disperse jamais comme les autres éléments, mais se concentre au contraire plus étroitement sur elle-même... Telle est aussi la nature de Mercure et de Saturne, en vertu de laquelle les esprits, en se rassemblant au centre, ramènent la pointe de l'âme de ce qui lui est étranger à ce qui lui est propre, la fixent dans la contemplation et la disposent à pénétrer le coeur des choses.»

Giorgio AGAMBEN, *Stanze*, Paris, Payot-Rivages, 1998, chapitre 2

› Eros mélancolique

La même tradition qui associe le tempérament mélancolique à la poésie, à la philosophie et à l'art lui attribue une inclination exaspérée vers l'éros. Ainsi Aristote, après avoir affirmé la vocation des mélancoliques au génie, place-t-il la luxure parmi ses caractéristiques essentielles :

«Le tempérament de la bile noire a la nature du souffle... De là vient qu'en général les mélancoliques sont débauchés, parce que l'acte vénérien a lui aussi la nature du souffle. La preuve en est que le membre viril se gonfle brusquement, parce qu'il s'emplit de vent.»

Dés lors, le dérèglement érotique figure parmi les attributs traditionnels de l'humeur noire ; si par l'acidiosus est représenté lui aussi dans les traités médiévaux sur les vices (...) De là une persistante représentation d'Eros sous les traits saturniens du plus sinistre des tempéraments, selon une figure synthétique qui devait pendant des siècles garder son efficacité dans l'imagerie populaire de l'amoureux mélancolique, dont la sèche et équivoque caricature apparaît de bonne heure parmi les emblèmes de l'humeur noire, au frontispice des traités du 17^{ème} siècle sur la mélancolie :

«Où que se porte l'intention assidue de l'âme affluent aussi les esprits, qui en sont le véhicule et l'instrument. Les esprits sont produits dans le cœur par ce que le sang a de plus subtil. L'âme de l'amant est entraînée vers l'image de l'objet aimé, inscrite dans son imagination, et vers l'objet aimé lui-même. Les esprits sont attirés vers ce même but, mais leur vol obsédant les épuise. Aussi un constant afflux sang est-il nécessaire pour recréer les esprits épuisés. Les particules les plus délicates et les plus transparentes du sang s'évaporent chaque jour pour les régénérer, le sang clair et pur se défait et il ne reste que le sang impur, épais, aride et noir. Alors le corps se dessèche et dépérit, et les amants deviennent mélancoliques. C'est en effet le sang sec, épais et noir qui produit la mélancolie ou bile noire, qui emplit la tête de ses vapeurs, dessèche le cerveau et oppresse constamment l'âme, jour et nuit, de visions sinistres et effroyables... C'est pour avoir observé ce phénomène que les médecins de l'antiquité ont affirmé que l'amour est une passion proche de la maladie mélancolique. Le médecin prône ainsi, pour en guérir, le coït, le jeûne, l'ivresse, la marche à pied...»

Giorgio AGAMBEN, *Stanze*, Paris, Payot-Rivages, 1998, chapitre 4

Ophélie

I

*Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
- On entend dans les bois lointains des hallalis.*

*Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir,
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.*

*Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.*

*Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.*

II

*O pâle Ophélie ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par le fleuve emporté !
C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;*

*C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton coeur écoutant le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;*

*C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !*

.../...

*Ciel ! Amour ! liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton fil bleu !*

*Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.*

*15 mai 1870, Le cahier de Douai
Arthur RIMBAUD*

Intermède

› Ou l'âme est mortelle ou immortelle

Or, quant à ce point, la philosophie a bien armé l'homme pour la souffrance de tous autres accidens, ou de patience, ou, si elle couste trop à trouver, d'une deffaitte infallible, en se desrobant tout à fait du sentiment ; mais ce sont moyens qui servent à une ame estant à soy et en ses forces, capable de discours et de deliberation, non pas à cet inconvenient où, chez un philosophe, une ame devient l'ame d'un fol, troublée, renversée et perdue : ce que plusieurs occasions produisent, comme une agitation trop vehemente que, par quelque forte passion, l'ame peut engendrer en soy mesme, ou une blessure en certain endroit de la personne, ou une exhalation de l'estomac nous jectant à un esblouissement et tournoyement de teste [...]. Les philosophes n'ont, ce me semble, guiere touché cette corde.

Non plus qu'une autre de pareille importance. Ils ont ce dilemme tousjours en la bouche pour consoler nostre mortelle condition : «Ou l'ame est mortelle, ou immortelle. Si mortelle, elle sera sans peine; si immortelle, elle ira en amendant.» Ils ne touchent jamais l'autre branche : «Quoy, si elle va en empirant ?» et laissent aux poètes les menaces des peines futures. Mais par là ils se donnent un beau jeu. Ce sont deux omissions qui s'offrent à moy souvent en leurs discours.

Michel de Montaigne, *Apologie de Raymond Sebond*.

3. Folie et Psychanalyse

› Hamlet et la folie

Le troisième acte de *Hamlet* s'ouvre sur une remarque du roi Claudius, qui charge Rosencrantz et Guildenstern, anciens condisciples de son neveu, de découvrir pourquoi ce dernier «se drape de ce désordre dont la folie secoue, si dangereusement, ce moment de la vie qu'on voudrait paisible» (Acte III, scène I). Depuis plus de trois siècles, des centaines d'experts se sont penchés sur le problème de la folie de Hamlet. Des centaines d'articles furent rédigés, des dizaines de controverses lancées et relancées. Si les critiques n'ont pas fini de discourir sur la nature de la folie de Hamlet, les personnages de la pièce de Shakespeare eux aussi s'attachent à trouver les origines du malheur qui afflige le prince du Danemark. Tandis que Polonius interprète la conduite de Hamlet comme le résultat d'une déception sentimentale, Ophélie ne peut y voir que les symptômes de la folie pure. Pour Rosencrantz et Guildenstern, c'est l'ambition et la frustration qui rongent le jeune prince héritier. Enfin, pour Gertrude, la mère de Hamlet, qui rejoint ici la plupart des critiques, il s'agit d'une réaction de rejet vis-à-vis de la mort de son père et de son mariage par trop hâtif. Il faut dire que l'interprétation joue un rôle essentiel dans la pièce. Hamlet lui-même ne cesse de spéculer et de s'interroger non seulement sur les motivations manifestes et latentes des autres personnages mais encore sur les usages et les abus du pouvoir, les erreurs de la passion, l'action et l'inaction, la signification des coutumes ancestrales ainsi que la problématique du suicide.

La plupart des personnages observant le comportement de Hamlet n'arrivent pas à se mettre d'accord sur la question de savoir si le prince souffre réellement d'une maladie mentale menaçant la «noble, souveraine raison» (Ophélie), celle qui sépare l'homme de la bête (Claudius, Acte IV, scène V, 86-87), ou si sa folie n'est que feinte et calculée. Claudius lui-même est conscient du fait que la conduite et les propos de son neveu sont à la fois complètement irrationnels et fondamentalement cohérents. Basant son jugement sur les théories de la médecine ancienne, il attribue cette dérangeante ambiguïté à l'agissement d'une humeur néfaste provoquant un état de mélancolie profonde. Ce [que Hamlet] dit,» conclut-il, «bien qu'un peu décousu, n'est pas non plus de la folie. Il y a dans son âme un mystère couvé par la mélancolie et, je le crains, ce qui en éclora sera quelque péril» (Acte III, scène II). A cet égard, un parallèle peut être tracé entre la «folie méthodique» de Hamlet et celle d'Ophélie. En effet, quand bien même tous s'accordent pour dire que «ses discours n'ont aucun sens», les paroles et les actes d'Ophélie font malgré tout l'objet d'une attention et d'une curiosité toute particulière de la part de son entourage. «Ceux qui l'écoutent», nous dit le gentilhomme sans nom qui ouvre la scène finale du quatrième acte, «sont enclins à chercher dans ses mots décousus une logique, et s'y efforcent, et les adaptent tant bien que mal à leur propre pensée. Elle cligne des yeux, d'ailleurs, hoche la tête et ces gestes font croire à un sens caché qui, bien qu'il reste vague, est déjà très fâcheux» (Acte IV, scène V). «Quel enseignement dans la folie !», s'exclame finalement Laërte, méditant sur un néant qui «vaut plus que toute pensée». A noter que, dans le contexte de l'œuvre de Shakespeare, cet état de perplexité de Laërte fait écho à celui d'Edgar dans le Roi Lear lorsque celui-ci—subjugué par la logique et la rigueur latente de la démence de son suzerain—déclare «quelle raison dans cette folie !» A noter que si chacun tente de déchiffrer la folie d'Ophélie et de Hamlet, c'est avant tout parce que l'ambiguïté de leurs discours dérange, semble révélatrice d'une terrible maladie capable non seulement de bouleverser l'équilibre psychique d'un individu mais qui menace aussi de s'étendre de l'homme au royaume, et du royaume à la terre entière : «Mon humeur», déclare Hamlet, «est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte

.../...

superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles» (Acte II, scène II). Cependant, la folie de Hamlet n'a pas pour seul effet de déranger ses proches, elle lui donne également la liberté d'enfreindre les règles de bienséance et d'obéissance de la cour sans encourir de punition immédiate. C'est ainsi que Hamlet, sous le couvert de la folie, s'approprie un rôle de commentateur critique et sardonique sur les agissements des autres personnages. Il succède ainsi à Yorick, ancien fou du roi dont le destin fait l'objet d'une conversation entière lors du cinquième et dernier acte de la pièce. Parmi ses principales cibles : l'infidélité de sa mère, la servilité de Rosencrantz et l'ambition dévorante de son oncle à qui il rappelle, par l'intermédiaire d'une devinette, que tous les hommes sont égaux devant la mort : *HAMLET N'importe qui peut pêcher avec le ver qui a mangé un roi et manger le poisson qui a mangé le ver.*

LE ROI Que veux-tu dire par là ?

HAMLET Rien, rien. Sauf vous montrer comment un roi peut processionner dans les boyaux d'un mendiant. (Acte IV, scène III).

Contraint de jouer un rôle qui ne lui procure que malheur et aliénation, Hamlet envie les hommes qui, contrairement à lui, ne se laissent pas tourmenter par les «scrupules de la conscience». C'est ainsi qu'il admire l'équanimité de son ami Horatio qui, selon lui, compte parmi les bienheureux «dont raison et sang s'unissent si bien qu'ils ne sont pas la flûte que Fortune fait chanter à son gré». En effet, bien que Horatio n'ait «pour [se] nourrir et [se] vêtir d'autre revenu qu'une heureuse humeur», c'est précisément cette capacité à «accepter aussi unanimement les coups du sort que ses quelques faveurs» (Acte III, scène II) qui lui permet de ne pas souffrir. Le stoïcien Horatio, qui avoue être «moins un Danois qu'un antique romain» (Acte V, scène II) ne succombe pas à des passions destructrices. Il ne se nourrit pas non plus d'espoirs inconsidérés et, de cette manière évite frustrations et déceptions. C'est parce qu'il réunit toutes ces qualités que Hamlet l'implorera avant de mourir de ne pas céder à la tentation du suicide et de rester en vie afin de «dire toute la vérité» :

Oh ! par Dieu, Horatio, quel nom terni me survivrait si rien n'était connu. Si jamais j'ai eu place dans ton cœur, prive-toi un moment des joies du Ciel et respire à regret dans cet âpre monde pour dire ce que je fus.

Alors, quelle réponse donner à cette question centrale : Hamlet est-il fou ? L'est-il, un peu, parce que sa douleur et son doute métaphysique le dépassent ? Sa folie ne serait-elle que stratagème pour mieux observer et manipuler les autres, ou encore pour se protéger ? Ou bien se réfugie-t-il dans une fausse folie qui l'absout de toute responsabilité et lui permet de se blottir dans l'inaction, de se dédoubler en quelque sorte et d'assister à la représentation de la vie, de sa vie ? Ou est-il, tout compte fait, fou à lier ? A chacun de choisir.

› Interprétation psychanalytiques

Si les applications critiques de la fameuse théorie du «complexe d'Oedipe» à la tragédie de *Hamlet* sont légion, on a parfois tendance à oublier que c'est Freud lui-même qui, dans un essai publié en 1905, tenta le premier de résoudre l'énigme du comportement de Hamlet en termes psychanalytiques. Selon Freud, la crise personnelle traversée par Hamlet réveille ses désirs incestueux et parricides refoulés. La dégoût que le remariage de sa mère suscite en lui, ainsi que son comportement violent lors de leur confrontation dans la chambre de la reine sont, selon cette interprétation, des signes indéniables du sentiment de jalousie qu'il ressent de manière constante bien qu'inconsciente. Hamlet est véritablement horrifié par la pensée que sa mère puisse éprouver du désir pour Claudius, qu'il décrit comme «un assassin, un rustre, un pantin ! Le vingtième du dixième, et même pas» de son premier mari :

Un acte tel qu'il souille de la pudeur la rougeur aimable, taxe d'hypocrisie la vertu, arrache la rose du tendre front d'un innocent amour et y imprime son fer ! Oh, c'est un acte qui fait du vœu nuptial le même mensonge qu'un serment de joueur, et qui arrache à ce contrat son âme, et de la religion fait un vain bruit de mots ! En rougit la face du ciel, et même cette masse impassible, la Lune, le visage enflammé comme à la veille du Jugement, en est malade de dégoût !

Peu après, le spectre du père de Hamlet surgit in extremis pour calmer la colère de son fils et l'implore de prendre en pitié la détresse de sa mère :

LE SPECTRE Ma venue n'a pour but qu'aiguïser ton dessein presque émoussé. Mais, vois, le désarroi accable ta mère, oh, entre elle et son âme en combat dresse-toi ! C'est sur les êtres frêles que la pensée agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet.

La scène de la chambre n'est qu'un exemple parmi d'autres du dégoût qu'éprouve Hamlet vis-à-vis de la sexualité qu'il associe le plus souvent à la vulgarité et à la maladie. Malgré la violence de ses sentiments, il est pourtant incapable d'agir, nous dit Freud, parce qu'il ne peut se forcer à se venger de l'homme qui l'a débarrassé de son père et a pris place aux côtés de sa mère. Étant donné que Claudius ne fait que reproduire les fantasmes refoulés de son enfance, la haine qu'il éprouve pour lui est progressivement remplacée par un sentiment de culpabilité qui lui rappelle constamment qu'il n'est pas meilleur que celui qu'il est censé punir. Contrairement à Freud, le psychanalyste Jacques Lacan pense que la véritable dimension psychologique de la pièce réside non pas dans le comportement de Hamlet mais dans son langage. Dans son célèbre essai intitulé «Le désir et l'interprétation du désir dans Hamlet», il soutient que la caractéristique la plus frappante du langage de Hamlet est son ambiguïté. Tout ce que Hamlet dit passe, à des degrés divers, par la métaphore, la comparaison et, surtout, le jeu de mots. Ses paroles, en d'autres mots, ont un sens latent qui prend souvent le pas sur leur signification apparente. Elles ont ainsi énormément d'affinités avec le langage de l'inconscient qui procède également par diverses formes de distorsions et d'altérations du sens, notamment par le lapsus, le rêve, le double entendre et le jeu de mot. Préoccupé par la dialectique de la réalité et de l'apparence, de la surface et de la profondeur, il est conscient que ce qui se passe en lui est plus profond et plus étrange que ce que laissent entendre les symptômes superficiels du deuil :

LA REINE Puisqu'il en est ainsi, qu'y a-t-il donc dans ton cas qui te semble si singulier ?

HAMLET Qui me semble, madame ? Oh non : qui est ! Je ne sais pas ce que sembler signifie ! Ce n'est pas seulement mon manteau d'encre, ma chère mère, ni ce deuil solennel qu'il faut bien porter, ni les vains geignements des soupirs forcés, ni les fleuves intarissables nés des yeux seuls, ni même l'air abattu du visage, non, rien qui soit une forme ou un mode ou un aspect du chagrin, qui peut me peindre au vrai. Ce ne sont là que semblance, en effet, ce sont là les actions qu'un homme peut feindre, les atours, le décor de la douleur, mais ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer. (Acte I, scène II)

› Hamlet et le complexe d'Œdipe

Comme Œdipe, nous vivons inconscients des désirs qui blessent la morale et auxquels la nature nous contraint. Quand on nous les révèle, nous aimons mieux détourner les yeux des scènes de notre enfance. Le fait que la légende d'Œdipe est issue d'une matière de rêves aussi ancienne que l'humanité est prouvé par le texte même de la tragédie de Sophocle. Jocaste console Œdipe, que l'oracle a déjà inquiété, en lui rappelant un rêve qu'ont presque tous les hommes et qui, pense-t-elle, ne peut avoir aucune signification :

«Bien des gens déjà dans leurs rêves ont partagé la couche maternelle. Qui méprise ces terreurs-là supporte aisément la vie.»

Aujourd'hui comme autrefois, beaucoup d'hommes rêvent qu'ils ont avec leur mère des relations sexuelles ; cela les indignent et ils racontent ce rêve avec stupéfaction. Il est, on le voit, la clef de la tragédie de Sophocle, et il complète le rêve de mort du père. La légende d'Œdipe est la réaction de notre imagination à ces deux rêves typiques, et, comme ces rêves sont, chez l'adulte, accompagnés de sentiments d'horreur, il faut que la légende apporte l'épouvante et le châtement dans son contenu même. Le reste provient d'une élaboration secondaire et d'une méprise : on a cherché à utiliser le thème dans un but théologique (cf. la matière des rêves d'exhibition, p. 182 sq.). Ici, comme partout ailleurs, on devait échouer dans la réconciliation de la providence divine et de la responsabilité humaine.

Une autre de nos grandes œuvres tragiques, *Hamlet* de Shakespeare, a les mêmes racines qu'*Œdipe-Roi*. Mais la, mise en œuvre tout autre d'une matière identique montre quelles différences il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité. Dans *Œdipe*, les désirs de l'enfant apparaissent et sont réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils sont refoulés, et nous n'apprenons leur existence – tout comme dans les névroses – que par l'action d'arrêt qu'ils déclenchent... Fait singulier, tandis que ce drame a toujours exercé une action considérable, on n'a jamais pu se mettre d'accord sur le caractère de son héros. La pièce est fondée sur les hésitations d'Hamlet à accomplir la vengeance dont il est chargé ; le texte ne dit pas quelles sont les raisons ou les motifs de ces hésitations, les nombreux essais d'explication n'ont pu les découvrir. Selon Goethe, et c'est maintenant encore la conception dominante, Hamlet représenterait l'homme dont l'activité est dominée par un développement excessif de la pensée («il se ressent de la pâleur de la pensée»). Selon d'autres, le poète aurait voulu représenter un caractère maladif, irrésolu et neurasthénique. Mais nous voyons dans la pièce qu'Hamlet n'est nullement incapable d'agir. Il agit par deux fois : d'abord dans un mouvement de passion violente, quand il tue l'homme qui écoute derrière la tapisserie ; ensuite d'une manière réfléchie et même astucieuse, quand, avec l'indifférence totale d'un prince de la Renaissance, il livre les deux courtisans à la mort qu'on lui avait destinée. Qu'est-ce donc qui l'empêche d'accomplir la tâche que lui a donnée le fantôme de son père ? Il faut bien convenir que c'est la nature de cette tâche. Hamlet peut agir mais il ne saurait se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère, d'un homme qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance. L'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est, remplacée par des remords, des scrupules de conscience, il lui semble qu'à y regarder de près, il n'est pas meilleur que l'homme qu'il veut punir. Je viens de traduire en termes conscients

.../...

ce qui demeure inconscient dans l'âme du héros ; si l'on dit après cela qu'Hamlet était hystérique, ce ne sera qu'une des conséquences de mon interprétation. L'aversion pour les actes sexuels, que trahissent les conversations avec Ophélie, concorde avec ce symptôme. Ce dégoût devait grandir toujours davantage chez le poète jusqu'à ce qu'il s'exprimât pleinement dans *Timon d'Athènes*. Le poète ne peut avoir exprimé dans *Hamlet* que ses propres sentiments. Georges Brandes indique dans son *Shakespeare (1896)* que ce drame fut écrit aussitôt après la mort du père de Shakespeare (1601), donc en plein deuil, et nous pouvons admettre qu'à ce moment les impressions d'enfance qui se rapportaient à son père étaient particulièrement vives. On sait d'ailleurs que le fils de Shakespeare, mort de bonne heure, s'appelait Hamnet (même nom qu'Hamlet.). De même qu'*Hamlet* traite des relations du fils avec ses parents, *Macbeth*, écrit vers la même époque, a pour sujet l'absence d'enfant. De même que tous les symptômes névropathiques et le rêve lui-même peuvent être interprétés de plusieurs façons, et doivent même l'être si on veut les comprendre, toute vraie création poétique, jaillie des émotions de l'auteur, pourra avoir plus d'une interprétation. J'ai essayé ici d'interpréter seulement les tendances les plus profondes de l'âme du poète.

Sigmund FREUD

De l'interprétation des rêves, trad. Meyerson, Paris, PUF, 1950, p. 199-201

› *Hamlet*, une tragédie du désir

Le mystère d'Hamlet

[...] Je dirai seulement que la masse des écrits sur Hamlet n'a pas d'équivalent. Et plus incroyable encore est l'extraordinaire diversité des interprétations qui en ont été données. Les plus contradictoires se sont succédées, ont déferlé à travers l'histoire, instaurant le problème du problème, à savoir - pourquoi tout le monde s'acharne-t-il à comprendre quelque chose à *Hamlet*?

La diversité des interprétations critiques est bien faite pour nous suggérer qu'il y a dans *Hamlet* quelque mystère. [...] Lors du troisième centenaire [...], certains ont fait entendre l'opinion qu'*Hamlet*, c'est le vide, ça ne tient pas debout, qu'il n'y a pas de clef d'*Hamlet*, que Shakespeare a fait comme il a pu pour rapetasser un thème ancien [...].

L'opinion la plus nuancée que je crois être ici la plus juste, c'est qu'il y a dans le rapport d'*Hamlet* à celui qui l'appréhende, comme lecteur ou comme spectateur, quelque chose qui est de l'ordre d'une illusion.

C'est autre chose que de dire qu'*Hamlet*, c'est simplement le vide. Une illusion n'est pas le vide. Produire sur la scène un effet fantomatique [...] nécessite toute une machinerie. Dire qu'Hamlet est une illusion, l'organisation de l'illusion, ce n'est pas dire qu'on rêve à propos du vide.

[...] Hamlet lui-même [...] est un personnage dont ce n'est pas simplement en raison de notre ignorance que nous ne connaissons pas les profondeurs. C'est un personnage composé de la place vide pour situer notre ignorance.

Une ignorance située n'est pas quelque chose de purement négatif. Une ignorance située n'est rien d'autre que la présentification de l'inconscient. Voilà ce qui donne à Hamlet sa portée et sa force.

[...]

Généralités théoriques

[...] J'espère vous le faire sentir, ce qui distingue la tragédie d'*Hamlet, prince de Danemark*, c'est d'être la tragédie du désir.

Nous partons de ceci - le sujet est privé, de par son rapport au signifiant, de quelque chose de lui-même, de sa vie même, qui a pris valeur de ce qui le rattache au signifiant. Le signifiant de son aliénation signifiante, c'est ce que nous désignons comme le phallus. C'est en tant que le sujet est privé de ce signifiant qu'un objet particulier devient pour lui objet de désir. [...]

L'objet de désir est essentiellement différent de l'objet d'aucun soin. Quelque chose devient objet dans le désir quand il prend la place de ce qui au sujet reste, de par sa nature, masqué, ce sacrifice de lui-même, cette livre de chair engagée dans son rapport au signifiant.

.../...

C'est cette fonction de l'objet dans le désir qu'il s'agit d'approcher. C'est pour autant que la tragédie d'*Hamlet* nous permet de l'articuler d'une façon exemplaire que nous nous penchons avec cet intérêt insistant sur la structure de l'oeuvre de Shakespeare.

Le désir d'Hamlet

La portée de premier plan que prend *Hamlet* pour nous tient à sa structure, équivalente à celle de l'Oedipe. Ce n'est pas tel aveu fugace qui nous intéresse, mais l'ensemble de l'oeuvre, son articulation, sa machinerie, ses portants pour ainsi dire, qui lui donnent sa profondeur, qui instaurent cette superposition de plans à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine, le problème du désir.

[...] La pièce d'*Hamlet* est une espèce d'appareil, de réseau, de filet d'oiseleur, où est articulé le désir de l'homme, et précisément dans les coordonnées que Freud nous découvre, à savoir l'Oedipe et la castration. Mais cela suppose qu'il ne s'agit pas simplement d'une autre édition de l'éternel conflit du héros contre le père, contre le tyran, contre le bon ou le mauvais père. La structure fondamentale de l'éternelle Saga que l'on retrouve depuis l'origine des âges est modifiée par Shakespeare de façon à faire apparaître que le désir, l'homme n'en est pas simplement possédé, mais qu'il a à le trouver, à le trouver à ses dépens et à sa plus lourde peine. Il ne le trouvera, à la limite, que dans une action qui ne s'achève qu'à être mortelle.

Quel est l'objet conscient du désir d'Hamlet? Là-dessus, rien ne nous est, par l'auteur, refusé. Nous avons dans la pièce comme le baromètre de la position d'Hamlet par rapport au désir, nous l'avons de la façon la plus évidente sous la forme du personnage d'Ophélie.

[..] Corrélativement au drame, Freud nous l'indique, nous voyons dans la pièce s'exprimer l'horreur de la féminité comme telle.

[...] Remarquez que nous nous trouvons confrontés au passage avec le psychanalyste sauvage. Polonius, le père d'Ophélie, a tout de suite mis le doigt dessus [...] notre Hamlet est malade d'amour.

Le personnage caricatural de Polonius est là pour nous représenter l'accompagnement ironique de ce qui s'offre toujours de pente facile à l'interprétation externe des événements. Les choses se structurent un tant soit peu différemment, personne n'en doute. Il s'agit avant tout des rapports d'Hamlet avec quoi ? - avec son acte essentiellement. Le changement profond de sa position sexuelle est bien sûr capital, mais il est à articuler autrement.

L'acte d'Hamlet

Cet acte n'a rien à faire, en fin de compte, avec l'acte oedipien, avec la révolte contre le père, au sens où, dans le psychisme, elle est créatrice. L'acte d'Hamlet n'est pas l'acte d'Oedipe, pour autant que l'acte d'Oedipe soutient la vie d'Oedipe, et fait de lui ce héros qu'il est avant sa chute, tant qu'il ne sait rien. Hamlet, lui, est d'entrée de jeu coupable d'être. Il lui est insupportable d'être.

[...] C'est précisément parce que le drame oedipien est ici ouvert au commencement et non à la fin, que le choix
 .../...

se propose à Hamlet entre être ou ne pas être. Mais par cet ou bien... ou bien..., il s'avère qu'il est de toute façon pris dans la chaîne du signifiant. De ce choix il est de toute façon la victime.

[...] Quel est le problème d'Hamlet, celui qu'il exprime par son to be or not...? C'est de rencontrer la place prise par ce que lui a dit son père. [...] Il s'agit pour lui de rencontrer la place prise par le péché de l'Autre, le péché non payé. [...] Hamlet ne peut ni payer lui-même, ni laisser la dette ouverte. En fin de compte, il doit la faire payer. Mais, dans les conditions où il est placé, le coup passe à travers lui-même.

[...] Si effectivement l'acte s'accomplit, s'il y a in extremis une rectification du désir qui rend l'acte possible, par quelles voies? Là porte la clé. Et là gît la raison qui fait que cette pièce géniale n'a jamais été remplacée par une autre mieux faite.

[...] La pièce d'*Hamlet* narre comment quelque chose vient à équivaloir à ce qui a manqué - à ce qui a manqué en raison même de la situation initiale en tant que distincte de l'Oedipe - à savoir, la castration.

Jacques LACAN

Extraits des séminaires du 4 mars au 29 avril 1959

› Das «Schauspiel» in *Hamlet* – Le spectacle dans *Hamlet*

[...]

Une pantomime introduit le spectacle. Elle présente en un résumé tout le contenu de la pièce et permet en outre à l'auteur de renseigner adroitement le spectateur puisque la représentation proprement dite sera interrompue au moment où le roi se trahira, tout comme dans la fable des grues d'Ibycos. Dans la série de tout ce qui va stimuler Hamlet et l'aider à surmonter ses inhibitions, cette pantomime relie non seulement dans la chronologie, mais aussi dans la psychologie l'épisode de Priam à la scène sur la scène proprement dit. Le premier a donné au prince la conscience de son inertie, le second le pousse directement à la vengeance car elle fait de lui en quelque sorte un témoin oculaire du crime. La pantomime est pour ainsi dire une tentative préalable au spectacle représentant l'action par l'image (donc moins brutalement à la façon d'une vision de songe ou d'un fantôme), alors que les dialogues du spectacle – dont Hamlet fournit l'essentiel du texte – apparaissent, dans la suite des incitations à la vengeance, comme le moyen ultime et décisif. Or, le héros reste malgré tout indécis, il ne peut pas commettre le geste que sa main brûle d'accomplir. Cette indécision a des causes et des conséquences diverses dont l'étude nous permettra de comprendre la structure interne de l'oeuvre.

À cela, il y a une raison majeure : dans la scène sur la scène, le meurtre du roi n'a pas pour seule fonction de donner au meurtrier une vision scénique de son acte ; il s'y cache aussi, comme dans un double fond, un sens secret. Pour le héros (le spectacle a été remanié à son instigation), le meurtre représente la réalisation de son impulsion inhibée en montrant ce qu'il désire comme un fait accompli, la mise à mort de son oncle, le nouveau roi. Que le roi tué dans le spectacle incarne à la fois le père et l'oncle d'Hamlet (son parâtre) ne peut évidemment pas être démontré à travers le roi de comédie puisque les deux figures se confondent en une seule. Par contre, cette réalité est exprimée avec toute la précision souhaitable à travers le personnage du meurtrier, Hamlet s'écriant à son entrée : «Celui-là, c'est un certain Lucianus, neveu du roi.», spécifiant ainsi que la nature de sa relation au nouveau roi est identique. La tirade de l'acteur lui indique sa tâche à l'aide d'un modèle classique, la pantomime lui montre pour ainsi dire ce qu'il doit faire et, dans le spectacle, la parole va s'unir à l'action pour l'amener à imiter ce qui est représenté. Un exemple, le meurtre de Priam lui avait suffi auparavant à soulager sa conscience en déclamant comme un acteur, maintenant le simple simulacre de l'assassinat de l'oncle va lui suffire sans qu'il y trouve le courage de passer à l'action. Ainsi Hamlet se voit à nouveau dégagé de l'obligation d'avoir à exécuter vraiment son dessein et, effectivement, aussitôt après le spectacle, il ne parvient pas à tuer le roi qu'il trouve en prière sous l'effet du repentir. Il y a une autre preuve, quoique indirecte, pour étayer notre conception selon laquelle le meurtre du roi dans le spectacle n'a pas pour simple fonction d'inciter Hamlet à agir, mais qu'il doit en quelque sorte se substituer à l'acte même. On le voit dans le comportement de Claudius, quittant précipitamment le spectacle en disant : «Qu'on apporte de la lumière ! Sortons !», et qui, à la scène suivante (111, 3) donne libre cours à son appréhension de voir Hamlet se livrer éventuellement à des violences : «Je ne l'aime pas. Et puis Il n'y a point de sûreté pour nous à laisser sa folie errer». C'est pourquoi il envoie son dangereux beau-fils en Angleterre, en compagnie de ses deux amis, Rosencrantz et Guildenstern, avec la mission secrète de se débarrasser de lui. Hamlet réussit à échapper à ce destin en faisant se retourner la «lettre d'Urie» contre ses compagnons. Comme Freud l'a déjà souligné, il réussit à accomplir cet acte sans témoigner de scrupules, uniquement à cause d'une nouvelle incitation extérieure (IV, 4) : l'armée norvégienne de Fortinbras, sacrifiée pour une gloriole, ce qui lui apprend à ne pas faire cas de la vie d'un homme.

Otto RANK

Contribution à l'analyse et à la compréhension dynamique de l'oeuvre, Revue Imago, 1915

Intermède

› De quoi se fait la plus subtile folie, que la plus subtile sagesse ?

Dequoy se fait la plus subtile folie, que la plus subtile sagesse ? Comme des grandes amitez naissent des grandes inimitiez; des santez vigoreuses, les mortelles maladies; ainsi des rares et vifves agitations de nos ames, les plus excellentes manies et plus détraquées; il n'y a qu'un demy tour de cheville à passer de l'un à l'autre. Aux actions des hommes insansez, nous voyons combien proprement s'avient la folie avecq les plus vigoureuses operations de nostre ame. Qui ne sçait combien est imperceptible le voisinage d'entre la folie avecq les gaillardes elevations d'un esprit libre et les effects d'une vertu supreme et extraordinaire ? Platon dict les melancholiques plus disciplinables et excellans : aussi n'en est il point qui ayent tant de propencion à la folie. Infinis esprits se treuvent ruinez par leur propre force et souplesse.

Michel de *Montaigne*, Apologie de Raymond SEBOND

4. Tragédie de la vengeance et indécision

› Le dilemme et l'indécision

Si les héros des grandes tragédies classiques sont tous confrontés à des choix, c'est pour qu'ils soient obligés de résoudre ces choix d'une manière ou d'une autre ; une fois leur décision prise, le reste s'ensuit, accompagné d'actes de noblesse grandioses ou, à l'autre extrême, d'abjecte déliquescence. Chez Hamlet, rien n'est simple, tout pose question. Le dilemme auquel il se bute est de savoir non pas quel choix il doit faire, mais au contraire s'il va le faire. Selon certaines interprétations, Hamlet n'arrive à aucune décision et projette ainsi l'image de l'individu indécis, inactif, passif, le romantique incapable d'agir et un peu pleurnichard ; à la limite, le bavard invétéré qui se complaît dans des paroles. Jean-Louis Barrault a dit de lui qu'il était «le héros de l'hésitation supérieure.» Il nous gave de soliloques d'une beauté inégalée, son émotion est d'une force foudroyante, mais il en reste là. C'est sans doute pour cela que T. S. Eliot voyait dans *Hamlet* une pièce ratée car, disait-il, elle présente un personnage «dominé par une émotion qui est inexprimable parce qu'elle excède les faits tels qu'ils apparaissent.» Pourquoi tant d'émotion et si peu d'action ? C'est sa nature, diront certains : il est comme cela, le contraire parfait d'un Macbeth, point, c'est tout. D'autres le verront bloqué par un complexe d'œdipe qui fait de lui un adolescent attardé un peu fou, englué dans de stériles ruminations existentialistes (on n'ose imaginer Hamlet roi !) ; d'autres encore le voient souffrant d'une overdose de chasteté. Ou encore : ne serait-il pas simplement puritain ou homosexuel ? Ce ne serait pas un souillard, par hasard ? Ces hypothèses ont été avancées. Ou encore : le héros malheureux ? Le héros-victime à qui la vie ne réserve que frustrations et désillusions ? La mort de son père et la révélation de son assassinat par son propre frère (lequel se jette sur la veuve, la mère de Hamlet !), les trahisons de Gertrude, d'Ophélie, de Rosencrantz et de Guildenstern, de Laërte même ? Il n'y a pas que le royaume de Danemark qui soit pourri : c'est tout l'univers qui l'est. Le célèbre critique français Henri Fluchère, qui voit dans *Hamlet* «le premier drame shakespearien, pouvant prétendre à la fois à l'extrême individualité et à l'universalité», interprète la pièce comme une représentation symbolique de la lutte entre l'homme et son destin, ses tentations et ses contradictions.

A cela s'oppose l'autre lecture. Il faut remarquer d'abord que Hamlet, aussi loquace qu'il soit, est tout de même très actif. S'il est vrai que le fil de l'action lui est, en général, imposé par les autres personnages ou par les événements, il fait des choses. Il écoute le spectre (ce que ses amis refusent de faire), il adopte une attitude à la limite du grossier vis-à-vis du roi, il renvoie violemment Ophélie, il déjoue l'une après l'autre les intrigues qui visent à démasquer son jeu, il monte à la cour un spectacle qui n'est qu'un piège dans lequel il espère faire tomber le roi, il s'en prend à sa mère dans une scène d'une violence inouïe, il en vient aux mains avec Laërte ; enfin, et peut-être surtout pour ce qui relève de la violence physique, il tue Polonius, envoie ses amis Rosencrantz et Guildenstern à la mort, tue le roi et est indirectement responsable de la mort de Laërte. Pas mal pour quelqu'un qui, pour certains, ne sait pas ce que le mot action veut dire.

Il n'est pas impossible que Shakespeare ait ainsi voulu bouleverser les conventions de la tragédie classique, trop chargée de stéréotypes peut-être. Son Macbeth, son Othello, son Brutus, même le Roi Lear sont, dès le premier acte, si bien emprisonnés dans des attitudes convenues qu'ils en deviennent parfaitement prévisibles ; l'intrigue chemine de la cause à l'effet, l'aboutissement devient inexorable. Rien de tout cela dans *Hamlet* ; Shakespeare nous surprend à chaque tournant ; c'est l'imprévisible qui domine et même la scène de la tuerie finale n'a qu'un

.../...

rapport très éloigné avec les éléments qui nous sont fournis dans le premier acte. Bien sûr, Hamlet tue le roi mais il le tue parce que celui-ci vient, par inadvertance, de tuer Gertrude ; il est tout de même étrange qu'à ce moment il ne souffle mot de l'assassinat de son père, tout comme il est curieux que personne à la cour du Danemark ne semble s'émouvoir de ce monstrueux carnage où, en quelques secondes, disparaissent tous les personnages principaux du royaume. A moins, bien entendu, que Shakespeare, tout en feignant de mettre en scène les grands thèmes de la tragédie classique (la vengeance, la folie, la lutte pour le pouvoir, etc.), n'ait voulu ébranler les certitudes que projettent à chaque coup ces thèmes et n'ait choisi, en dernière analyse, de présenter le seul thème qui pour lui a un sens : le doute, l'incertitude. En cela, il aurait été un précurseur du théâtre du vingtième siècle : le théâtre de l'absurde en 1601.

› Hamlet et la tragédie de la vengeance

Renoncer à la vengeance ?

Hamlet relève de la tragédie de la vengeance, genre galvaudé et pourtant incontournable à l'époque de Shakespeare, autant que peut l'être de nos jours, pour un scénariste de télévision, le «film à suspense». Dans *Hamlet*, Shakespeare part de la nécessité où se trouve le dramaturge de continuer à écrire sempiternellement le même type de tragédie et il en fait l'occasion d'un débat presque public sur les questions que j'ai tenté de définir. La lassitude qu'il éprouve à l'égard de la vengeance et de la catharsis doit être réelle puisque, dans *Hamlet*, elle occupe le centre de la scène et s'exprime à la fois très directement et pourtant, une fois de plus, de façon ironiquement ambiguë.

Certains auteurs, dont il semble qu'ils n'étaient pas les plus mauvais, avaient alors du mal à repousser jusqu'à la fin des longues pièces élisabéthaines une action dont le principe s'impose d'emblée et qui de toute façon est toujours la même. Shakespeare, lui, fait de cette corvée un éblouissant chef-d'oeuvre de théâtre à double sens. C'est de l'ennui de la vengeance qu'il veut bel et bien parler, et cela, il entend le faire sur le mode shakespearien habituel, c'est-à-dire en dénonçant le théâtre de la vengeance, ses propres oeuvres comprises, avec la hardiesse la plus grande sans pour autant priver la masse des spectateurs de la catharsis qu'ils réclament et sans se priver lui-même du succès public nécessaire à sa carrière de dramaturge.

Si l'on admet que Shakespeare avait vraiment ce double objectif à l'esprit, certains détails inexplicables de la pièce deviennent intelligibles et la fonction de bien des scènes obscures s'éclaire.

Pour se venger avec conviction, il faut croire en la justice de sa propre cause, c'est-à-dire en l'innocence de la victime qu'on entend venger. Le futur vengeur ne peut affermir que sur cette foi préalable sa croyance en la culpabilité de sa future victime. Si la première victime est un premier tueur, celui qui cherche à la venger risque de repérer la circularité de la vengeance ; il ne peut que cesser de croire aux vertus de cette dernière.

C'est exactement ce qui se produit dans *Hamlet*. Si Shakespeare laisse entendre que le vieil Hamlet, le roi assassiné, était lui-même un assassin, ce n'est certainement pas sans arrière-pensée. Aussi détestable que soit Claudius, il le paraît un peu moins en raison du fait qu'il évolue dans le contexte de mille vengeances antérieures, c'est-à-dire de crimes très analogues au sien. Ce personnage banal ne peut susciter le zèle absolu que la situation réclame d'Hamlet. Le problème de notre héros est qu'il ne peut oublier le contexte. Résultat: le crime de Claudius n'est à ses yeux qu'un maillon de plus à l'intérieur d'une chaîne déjà longue, et dans sa propre vengeance il ne voit qu'un autre maillon encore, parfaitement identique aux précédents. Dans un monde où tous les spectres, morts ou vivants, accomplissent toujours la même action vengeresse ou exigent depuis la tombe que leurs descendants l'accomplissent à leur tour, en très fidèles imitateurs, toutes les voix sont interchangeables. On ne sait jamais avec certitude quel spectre s'adresse à quel autre. C'est une seule et même chose pour Hamlet que de s'interroger sur sa propre identité et de mettre en doute l'identité et l'autorité du spectre.

.../...

Rechercher l'originalité en matière de vengeance est une entreprise vaine, mais renoncer à la vengeance dans un monde qui la tient encore pour un «devoir sacré», c'est s'exclure de la société et retourner au néant. Il n'y a pas d'issue pour Hamlet, et notre héros passe son temps à sauter d'une impasse à l'autre, incapable qu'il est de trancher entre deux options aussi insensées l'une que l'autre.

Dans la mesure où tous les personnages sont pris dans un cycle de vengeance qui déborde l'action dramatique dans toutes les directions, on peut dire de la tragédie d'*Hamlet* qu'elle n'a ni commencement ni fin. Si l'on s'en aperçoit, l'impératif catégorique de la vengeance s'effondre et, avec lui, l'idée superficielle de la pièce, celle d'un Hamlet dont il faudrait expliquer l'impuissance à se venger, le Hamlet plus ou moins coupable ou malade de la tradition critique.

Le vrai problème de ce héros, c'est qu'il croit deux fois moins à sa propre pièce que ne le font les critiques. Il connaît trop bien et la vengeance et le théâtre pour assumer de bon coeur un rôle que d'autres ont choisi pour lui. Autrement dit, ses sentiments secrets sont ceux que nous avons prêtés à Shakespeare lui-même. Ce que le héros ressent par rapport à l'acte de vengeance, le créateur le ressent, lui, par rapport à la vengeance comme moteur dramatique.

Le public veut des victimes de substitution et le dramaturge doit s'exécuter. Tout fatigué qu'il est de la vengeance, Shakespeare ne peut y renoncer, ou alors il renonce à son public et à son métier d'auteur dramatique. Shakespeare transforme une histoire typique de vengeance, *Hamlet*, en une méditation sur la difficile situation d'un dramaturge à qui la vengeance donne la nausée.

Claudius et le vieil Hamlet ne sont pas d'abord frères de sang et ensuite ennemis; ils sont frères par le crime et la vengeance. Dans les mythes et légendes d'où sont tirées la plupart des tragédies, la fraternité est presque toujours associée à la réciprocité de la vengeance. Un examen attentif révèle que le héros tragique par excellence n'est pas l'individu solitaire, œdipe de Freud et de la *Poétique* d'Aristote, mais le couple des frères ennemis, Étéocle et Polynice, Hamlet et Claudius. C'est déjà vrai dans les mythes des frères jumeaux, et le rôle de la gémellité montre bien qu'il s'agit plus de réciprocité indifférenciatrice dans ces mythes que de la relation familiale spécifique désignée par le mot «frère». Du fait qu'il est le plus étroit et le moins différencié dans la plupart des systèmes de parenté, le lien fraternel peut devenir une marque paradoxale d'indifférenciation, un symbole de désymbolisation violente, le signe de la guerre confuse propagée par l'effacement des signes, le signe que, malheureusement, nos structuralistes et poststructuralistes se refusent obstinément à déchiffrer.

[...]

Hamlet supplie sa mère de renoncer à ses liens conjugaux avec Claudius. Les tonnes de freudisme qui ont été déversées sur ce passage en ont obscurci le sens. Hamlet n'est pas assez indigné pour se précipiter à la gorge du traître et le tuer. Il se sent, de ce fait, mal à l'aise et s'en prend à sa mère qui à l'évidence est encore plus indifférente que lui. Ce qu'il voudrait, c'est que sa mère engage à sa place le processus de la vengeance. Il tente de susciter en elle l'indignation qu'il est personnellement incapable de ressentir, et cela afin qu'elle lui renvoie
 .../...

cette même indignation – de seconde main en quelque sorte et par l'effet d'une résonance mimétique. Il aimerait qu'entre Claudius et Gertrude se produise une rupture spectaculaire qui le contraigne à se ranger résolument du côté de sa mère.

[...]

Ce dont Hamlet a besoin, afin de raffermir son esprit de vengeance, c'est d'un revenge play plus convaincu et convaincant que le sien, quelque chose de moins tiède et ambigu que la pièce dont Shakespeare est l'auteur. Heureusement pour le héros et pour les spectateurs qui attendent avec impatience le bain de sang final, Hamlet a mainte occasion d'assister à des spectacles stimulants, dont il s'efforce consciencieusement d'augmenter le nombre et la puissance mimétique afin de se préparer psychologiquement au meurtre de Claudius. Il faut qu'Hamlet reçoive de quelqu'un d'autre, d'un modèle ardemment embrassé, l'impulsion qu'il ne trouve pas en lui-même. C'est, nous l'avons vu, le sens réel de la rencontre avec sa mère, mais c'est un échec. Hamlet n'est guère plus heureux avec l'acteur qui joue pour lui le rôle d'Hécube. Il devient clair, à cet instant, que son seul espoir d'accomplir ce que la société, ou les spectateurs, réclament, c'est de devenir un histrion aussi «sincère» que cet acteur – capable, lui, de verser de vraies larmes tout en faisant mine d'être la reine de Troie!

[...]

Pour épouser la finalité de la vengeance, il est nécessaire qu'Hamlet entre dans le cercle du désir et de la rivalité. Il a jusqu'ici été incapable de le faire mais, grâce à Laerte, le voici enfin possédé par la «pâle et livide émulation» qui constitue la phase terminale du mal ontologique si souvent décrit dans l'œuvre de Shakespeare – dans *Troilus et Cressida*, bien sûr, niais aussi dans le *Songe d'une nuit d'été* et dans trente autres pièces.

[...]

Une mimétique de la folie

Shakespeare peut placer ces vers incroyables dans la bouche d'Hamlet sans nuire pour autant à la crédibilité de la suite. A l'exemple de Gertrude, les spectateurs attribueront cet éclat à la «folie»:

«C'est là pure folie,
 Et la crise va le travailler ainsi un moment.
 Bientôt, patient comme la colombe
 Quand sa couvée dorée vient d'éclore,
 Il restera assis, silencieux et prostré.»
 (284-288)

Un peu plus tard, Hamlet lui-même, désormais calme et décidé à tuer Claudius, évoquera son éclat récent en des termes très significatifs :

«Mais j'ai grand regret, bon Horatio,
 De m'être oublié devant Laerte ;
 Car, dans l'image de ma cause, je vois

.../...

Le portrait de la sienne. Je veux courtiser ses faveurs. Mais à coup sûr la jactance de son chagrin m'a mis dans une rage vertigineuse.»

Comme toutes les victimes de la suggestion mimétique, Hamlet inverse la véritable hiérarchie entre l'autre et lui-même. Ce qu'il devrait dire, c'est: «Dans l'image de sa cause je vois le portrait de la mienne.» Cette formulation est manifestement la bonne et elle s'applique à tous les spectacles qui ont marqué Hamlet. Les larmes de l'acteur et les troupes déployées de Fortinbras étaient déjà présentées comme des modèles mimétiques. Pour comprendre que Laerte a, lui aussi, une fonction de modèle, les deux derniers vers sont d'une importance capitale. La froide détermination d'Hamlet en cet instant précis n'est que la transmutation de la «rage vertigineuse» qu'il avait, en vain jusque-là, tenté de faire monter en lui et que Laerte, par «la jactance de son chagrin», a fini par lui communiquer.

La phase aiguë du processus mimétique est plus manifestement compulsive et autodestructrice que les précédentes. Mais elle n'est que le prolongement extrême de ce qui était déjà contenu en germe dans les velléités des quatre premiers actes. C'est pourquoi cette phase est caricaturalement mimétique. Tout ce qui jusque-là était obscur ou implicite devient explicite et transparent. Les gens soi-disant normaux doivent recourir au vocable commode de «folie» afin de ne pas voir la continuité entre cette caricature et leur propre mimétisme modéré. Pour l'explosion d'Hamlet au fond de la tombe, nos psychiatres n'auront pas de peine à découvrir l'étiquette convenable, «schizophrénie histrionique» peut-être. Mais ils n'y verront qu'un phénomène purement pathologique, intégralement coupé de tout comportement rationnel, y compris le leur propre qu'ils ne perçoivent pas comme mimétique. Les écrivains de génie ne partagent pas ce genre d'illusion. Si la schizophrénie imite à outrance, si elle vire volontiers à l'«histrionisme», ce n'est pas parce que ses victimes sont plus douées que les gens dits normaux pour l'imitation, mais au contraire parce qu'elles ne sont pas douées du tout pour l'imitation inconsciente que nous pratiquons tous machinalement et sans nous en douter d'un bout à l'autre de notre vie.

A la question : «Quel but le schizophrène essaie-t-il d'atteindre quand il se livre à l'«histrionisme» ?», Hamlet apporte une réponse : le schizophrène essaie d'accomplir ce que tous les autres hommes semblent n'avoir aucun mal à accomplir ; il essaie d'être, lui aussi, un homme normal; il singe la personnalité bien adaptée de Laerte, cet homme qui peut dégainer quand il faut et qui peut, quand il faut, sauter dans la tombe de sa sœur - sans qu'on le prenne pour un fou.

Si le fou nous donne un sentiment de malaise, ce n'est pas parce qu'il joue un jeu différent du nôtre, mais parce qu'il réussit mal à jouer celui que nous jouons sans le savoir, et c'est tout à son honneur. Ce jeu, il s'y exerce d'une façon qui nous paraît forcée, maladroite et dépourvue de goût, en homme privé du sens de la mesure et qui doit faire preuve d'une application excessive. Ce genre de fou s'efforce désespérément de nous ressembler – ou peut-être fait-il seulement semblant afin de tourner en dérision notre affligeante servilité. Mais nous préférons ne pas y regarder de trop près, de peur de découvrir notre image dans le miroir qui nous est tendu.

René GIRARD

Les feux de l'envie, Paris, Grasset, 1990, p. 334 sqq

› L'indécision d'Hamlet face à la vengeance

Le rapport ambigu de Shakespeare au théâtre est assez semblable au rapport d'Hamlet à la vengeance. Mais définir la pièce en fonction du créateur face à sa propre création ne saurait être qu'un premier pas, d'ailleurs indispensable. Hamlet ne serait pas Hamlet si Shakespeare ne pensait qu'à lui-même dans cette œuvre et s'il s'abandonnait au nombrilisme scripturaire qui caractérise notre propre monde littéraire et philosophique. Cette attitude à elle seule ne saurait produire une pièce capable de fasciner l'univers entier pendant des siècles. Il doit y avoir quelque chose, dans la transposition opérée par l'auteur de sa lassitude au regard de la vengeance, qui transcende l'usure du temps et qui continue de solliciter le malaise de notre culture.

Le théâtre, nous l'avons vu, doit faire appel à des processus victimaires mal détectés pour produire ses effets cathartiques – processus très atténués, sans doute, mais structurellement identiques aux rituels de la religion primitive. Shakespeare écrit une tragédie de la vengeance, et il se doit de respecter les conventions du genre. Et certes il les respecte. Nul n'est plus respectueux que lui de tous les lieux communs dramatiques. C'est bien vrai, mais nul n'est plus capable de saboter au niveau supérieur ce qu'il respecte au niveau inférieur.

Si l'on m'accuse de transformer *Hamlet* en un prétexte à commentaires sur la situation contemporaine, qu'on envisage alors l'autre terme de l'alternative. Le point de vue traditionnel est loin d'être neutre : il consiste à tenir l'éthique de la vengeance pour une chose qui va de soi – et donc à empêcher que soit soulevée la question véritable de la pièce : le bien-fondé de la représaille perpétuelle.

Une fois écartée cette question, le problème n'est plus la vengeance elle-même, mais l'hésitation devant l'acte à commettre. Comment se fait-il, se demande-t-on, qu'un jeune homme de bonne éducation puisse hésiter le moins du monde avant d'assassiner le frère de son père, qui est aussi le roi de son pays et le mari de sa propre mère ? Grave énigme en effet. L'étonnant n'est pas qu'on n'ait jamais trouvé de réponse satisfaisante à cette interrogation plutôt cocasse, mais qu'on s'obstine à en chercher une.

Si l'énorme masse des travaux consacrés à *Hamlet* depuis quatre siècles tombait un jour entre les mains de gens ignorant tout par ailleurs des mœurs de notre temps, ils y verraient sans doute l'œuvre d'un peuple extrêmement sauvage et sanguinaire. Après quatre siècles de ruminations incessantes, le fait qu'Hamlet hésite un tantinet devant l'assassinat nous paraît si aberrant que tous les jours de nouveaux ouvrages sont écrits pour essayer d'en percer le mystère. Quand ils essaieront d'expliquer ce curieux flot de littérature critique, nos descendants devront supposer que jadis, au XX^{ème} siècle, au premier signal de quelque fantôme, le moindre professeur de littérature était capable de massacrer toute sa famille sans sourciller le moins du monde.

Contrairement à ce que recommandent les critiques, insérer Shakespeare au cœur de notre situation contemporaine et faire appel à quelque chose d'aussi étranger à lui, en apparence, que nos problèmes nucléaires ou écologiques nous ramène à la réalité, au lieu de nous en éloigner, et à la fonction propre du critique qui est de lire le texte.

.../...

Imaginons un Hamlet contemporain chargé de nos affaires nucléaires. Après quarante ans d'indécision, il ne s'est pas encore décidé à appuyer sur le fatal bouton. Tout le monde s'impatiente autour de lui. Il faut en finir une fois pour toutes. Les psychiatres hochent la tête d'un air pénétré : Hamlet est un malade.

(...)

Si seulement les psychanalystes pouvaient attirer ce Hamlet d'aujourd'hui sur leur divan, si seulement ils pouvaient renforcer un peu son œdipe, son aboulie spécifique disparaîtrait ; il cesserait de tergiverser et appuierait virilement sur le bouton.

L'échec moderne devant *Hamlet*, c'est d'abord l'absence de toute critique face à l'éthique de la vengeance. Le psychiatre voit dans tout renoncement à la violence, même temporaire, un grave symptôme psychotique; quant au critique traditionnel, la vengeance est pour lui une règle littéraire inviolable. D'autres encore essaient d'interpréter Hamlet en s'appuyant sur telle ou telle idéologie à la mode - la révolution, l'absurde, la volonté de puissance, etc. Ce n'est pas un hasard si le sacré de la vengeance fournit un support idéal à tous les masques du ressentiment moderne. Le consensus remarquable autour de la vengeance confirme, je crois, l'idée d'un no man's land hamlétien entre la vengeance totale et l'absence totale de vengeance - cet espace typiquement moderne où tout prend un arrière-goût de vengeance abâtardie.

René GIRARD

Les feux de l'envie, Paris, Grasset, 1990, p. 334 sqq

› L'enjeu politique de l'indécision d'Hamlet

Les écarts entre les hommes sont aussi de l'ordre du politique. Il n'y a guère de politique shakespearienne, mais une manière de leçon ou d'avertissement : gouverner est difficile, sinon impossible. Car le Prince n'a que rarement à choisir entre une bonne et une mauvaise décision, mais plutôt entre des décisions également ou inégalement mauvaises. Shakespeare met en scène la fin de l'angélisme politique. En termes d'époque, cela signifiait que ni la Providence, ni les astres, ni la vertu, ni la sagesse, ni la connaissance, ni le cynisme (ou le machiavélisme «noir») ne conduisent infailliblement l'action vers le succès. C'est de la Fortune qu'il faut se rendre maître, et la Fortune – comme on le disait depuis des siècles – est inconstante et volage.

La Fortune est représentée aveugle, un bandeau sur les yeux, pour vous signifier que la Fortune est aveugle ; en outre, elle est représentée avec une roue pour vous signifier, et c'est la morale de la chose, qu'elle est changeante, et inconstante, qu'elle n'est que mutabilité, et variation ; et son pied, voyez-vous, est fixé sur une pierre sphérique, qui roule, et roule et roule. (*Henry V, III, vi, 30-36*)

De plus, le passage à l'acte n'a pas d'assises rationnelles, c'est un saut, un élan vers l'inconnu. *Hamlet*, malgré quelques interprétations romantiques attardées, n'est pas – entre autres choses – une pièce où hésite un homme incapable d'agir, c'est un débat sur l'impossibilité d'asseoir rationnellement l'action. Ce qui ne signifie pas que pour agir, on puisse s'en remettre aveuglément au hasard, à la Fortune, à la Providence ou à l'humeur...

Tout cela peut sembler banal aujourd'hui : ça ne l'était pas à l'époque élisabéthaine. Shakespeare n'est pas un doctrinaire, mais un auteur dramatique et un poète : l'originalité de sa dramaturgie tient à ce qu'il a inventé nombre de situations concrètes où l'écheveau de ce qui pèse sur la décision nous est donné à voir sans être démêlé ni hiérarchisé. La difficulté d'agir et de gouverner vient de la nature de l'homme agissant et de la nature du monde en mouvement qu'il transforme par son action et qui le transforme. Pour la première fois, le personnage de théâtre et la société théâtrale se modifient l'un l'autre à mesure que se déroule l'action : le monde et l'individu ne sont faits que de variables, et ce qui, dans le monde ou chez l'homme, est désigné comme immuable, est moins un attribut de l'homme ou du monde qu'une vision – une interprétation – de certains agents de l'action. Les seules certitudes sont les plus élémentaires : le sexe, l'argent, la passion, la souffrance et la mort.

Si le stable et l'immuable font partie des illusions que les protagonistes se plaisent à entretenir, les modifications qu'ils subissent touchent au cœur même de l'action dramatique. Clairement défini dans l'exposition, ou la première phase de la tragédie, le héros subit quelque métamorphose pendant la seconde : il tend à devenir sa propre antithèse . Que ce soit Lear ou Macbeth, Othello ou Brutus, Hamlet ou Coriolan, Timon ou Titus Andronicus, l'opacité ou la duplicité originelle du protagoniste rendent sa transformation à la fois vraisemblable et surprenante – infiniment pitoyable ou déplorable.

La possibilité même de cette métamorphose ouvre les portes d'un théâtre de la violence - violence physique, comme dans *Titus Andronicus*, *Le roi Lear*, *Othello* ou *Macbeth*, violence psychique ou morale dans toutes les tragédies. Dans *La duchesse de Malfi* de Webster, la transformation de Ferdinand en loup-garou est comme l'emblème du surgissement de la violence, le chaos social et individuel formant le terreau de la tragédie. A son propos, mais pas à son propos seulement, on peut redire avec Gerhard Nebel et Paul Ricoeur : «l'égaré fatal du héros plonge dans un mystère d'iniquité qui est le tragique même de l'être».

Richard MARIENSTRAS,
Shakespeare au XXI^{ème} siècle, Paris, Minuit, 2000, p. 69 sqq

Intermède

› Le spectre du père, une entrave à la vengeance

L'effet spectral explique déjà qu'Hamlet ne puisse agir. Voir un spectre et lui parler est déjà une drôle d'épreuve, mais exécuter ce qu'il vous a dit, c'est fou ; d'où ce compromis: jouer la folie. (...) Mettre l'accent sur l'«inhibition» d'Hamlet, c'est trouver tout naturel qu'un spectre vous donne une petite mission et s'étonner du retard... Cela semble aller de soi, pour certains, que lorsqu'un spectre vous parle et vous présente une requête, il n'y a pas à différer, il faut vite s'exécuter ; sinon, c'est qu'on est bizarrement inhibé. On imagine Hamlet tuant le Roi et donnant comme explication: ce type était un assassin, d'ailleurs un spectre me l'a dit ; trois de mes amis peuvent confirmer... Ce serait un peu fou, et justement, il a cette folie, mais à moitié. Ce qui lui manque c'est la souveraineté symbolique pour fonder son acte sur son seul désir ; pour en affronter le passage à vide, pour ne s'autoriser que de soi et non d'un spectre, d'un père qui hésite entre vivre et mourir. Le spectre signifie l'entrave symbolique à la vengeance qu'il réclame. Si c'est la mort du père en suspens, Hamlet y est suspendu au second degré.

Daniel SIBONY, *Avec Shakespeare*, Grasset, 1998, p. 210-211

5. Hamlet [un songe]

Un songe

› «Rêver, peut-être»

Hamlet [un songe]. Titre curieux, qui mérite bien quelques mots d'explication. Le rêve de théâtre qu'il désigne a pris près d'un an à préciser ses contours. Mais dans l'esprit de Georges Lavaudant, trois points essentiels n'ont jamais varié. Ils concernent l'auteur de ce «songe», son interprète, son esprit.

D'abord, Lavaudant voulait revenir à Shakespeare. L'intention lui en est venue alors qu'il travaillait simultanément *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête* avec une quinzaine d'élèves de troisième année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Pendant quelque temps, le directeur de l'Odéon a envisagé de repartir des mêmes œuvres pour bâtir un spectacle digne de la réouverture du théâtre. Le titre actuel du spectacle conserve le souvenir d'une telle possibilité. Si très vite, toutefois, Lavaudant l'a sacrifiée, c'est tout simplement parce qu'à ses yeux, il fallait à tout prix qu'Ariel Garcia Valdès soit de la partie.

Il se trouve en effet que son dernier retour à Shakespeare dans le cadre du Conservatoire s'est opéré alors que s'amorçaient, à l'occasion de la recréation de *La Rose et la hache*, ses retrouvailles avec celui qui fut un peu, il y a vingt ans, son frère en théâtre. Du coup, au cours de la tournée qui s'ensuivit, Lavaudant et Garcia Valdès ont décidé de s'atteler dans les mêmes conditions, et en prenant le même genre de paris, à une collaboration qui se nourrirait des mêmes énergies dramatiques.

Le défi consistera donc, pour Ariel Garcia Valdès, à s'approprier une fois encore un grand rôle de façon à le métamorphoser en monstre scénique sans exemple. Et pour Georges Lavaudant, à renouer avec une veine théâtrale moins attachée à servir l'intrigue dans ses dimensions traditionnelles. Il y a longtemps que le directeur de l'Odéon n'avait pas puisé dans un grand texte du répertoire le matériau, à remployer librement, d'une création personnelle plus ou moins iconoclaste. Cette liberté s'appuiera d'ailleurs sur une expérience préalable de la pièce. Lavaudant connaît *Hamlet* pour l'avoir déjà abordé, il y a tout juste une dizaine d'années, à la Comédie-Française. Cette version «classique», avec Redjep Mitrovitsa dans le rôle-titre, lui avait permis d'examiner de près les rouages du chef-d'œuvre. Dans *Hamlet [un songe]*, ces ressorts en seront remontés dans un tout autre esprit. La clarté du récit ne pourra plus prétendre au moindre privilège : Lavaudant et Garcia Valdès ne visent pas à détailler le fonctionnement de l'histoire du sweet prince, mais à puiser dans ses mécanismes de quoi bricoler, théâtralement parlant, une machine infernale.

Hamlet devrait se prêter particulièrement bien à ce traitement. Disloqué, lacéré, décomposé, son corps théâtral survit à tous les hommages qu'il inspire, toujours prêt à alimenter une nouvelle tentative. C'est qu'il est, comme Richard III, un personnage qui s'invente théâtralement sous nos yeux. Mais le duc de Gloucester assume d'entrée de jeu son statut d'auteur de soi-même et de metteur en scène de la sinistre comédie qui doit le conduire jusqu'au trône. Hamlet, au contraire, est comme vacant, sans emploi, coupé de toute vocation. Comme le rappelle Shakespeare dans son titre, il est Prince, et il n'est que cela. Fait pour être roi, il ne succède pas à son père et paraît dépossédé de sa destinée naturelle, jusqu'au moment où le Spectre paternel lui révèle la vérité et lui impose la mission de le venger. Enfin Hamlet se voit assigner un rôle. Mais est-ce le bon, est-il fait pour le tenir, est-ce bien ce qu'il désirait ? Et d'un autre côté, a-t-il le choix, maintenant qu'il est pris au piège de la

.../...

vérité ? Pourtant, c'est dans ce piège (diabolique, peut-être) que Hamlet se libère. C'est alors qu'il peut enfin jouer, y compris avec sa propre folie, et que le prince mélancolique, tout de noir vêtu l'ennemi fanatique de l'apparence, se métamorphose en féroce virtuose du vrai/faux-semblant. C'est alors que la machine s'emballe, produisant toutes ces scènes célèbres auxquelles les Anglais ont donné des petits noms : *nunnery scene* où Ophélie est livrée en pâture à l'amertume de son bien-aimé, où le théâtre dans le théâtre nous renvoie le portrait de nos propres regards, *closet scene* où un fils reproche à sa mère, en termes d'une violence inouïe, sa lubricité bestiale, *graveyard scene* où le prince use d'un crâne pour méditer sur notre condition mortelle sans se douter que la fosse à ses pieds est creusée pour celle qu'il aimait. Scènes magnifiques de l'un des rêves de Shakespeare, faites pour à nouveau brûler au feu d'«un songe». Qu'en restera-t-il quand Lavaudant et Garcia Valdès auront achevé de les consumer ? Sans doute la réflexion d'un beau brasier nocturne, luisant dans les éclats fêlés d'un insondable miroir vivant.

Daniel LOAYZA

Hamlet, au-delà de toute interprétation

› «Dans aucune de ses pièces Shakespeare n'a tu autant de choses».

(Th. Vischer)

L'idéal, impossible à réaliser, serait de traverser *Hamlet* en levant toutes les interprétations possibles – romantique, marxiste, psychanalytique – les plus folles, les plus improbables, les plus absurdes, et à la fin ne demeurerait que la brutalité obstinée, énigmatique, de ce défi à toutes les interprétations : Hamlet/Shakespeare employé comme une formidable machine de guerre contre la communication, contre la publicité, lancée dans la vitesse du verbe et le refus des effets – l'interrogation contre les interrogatoires. Admettre enfin les contradictions et les énigmes du texte, en cette fin de XX^{ème} siècle, où arrêter une interprétation serait comme affirmer, imposer un point de vue ponctuel et oppressif. *Hamlet* n'est qu'ouverture, piège aux donneurs de leçons. Sa plénitude s'accomplit dans ses incertitudes. *Hamlet* appelle la déception, s'opposant à tout ce qui tonitrué, à tout ce qui vocifère, schématise et fixe une fois pour toutes. Manuel de patience et de discrétion, même dans sa violence absurde, *Hamlet* nous invite à relativiser et à débattre, à laisser le sens, au bord de ce qui le rend possible, revenir et vaciller inlassablement.

Georges LAVAUDANT

décembre 1993, à propos de sa mise en scène de Hamlet en 1994 à la Comédie Française

› Hamlet, poète de son propre personnage

Hamlet se comporte en poète de son propre personnage. La folie qu'il se compose répond aux exigences de ses différents publics. Chacun se forge une théorie à son image - selon Rosencrantz et Guildenstern, tout s'explique par l'ambition frustrée; selon Polonius, qui a dans sa jeunesse «beaucoup souffert aussi par amour, oui, presque autant», Hamlet a perdu la raison par suite des rigueurs d'Ophélie. Quant à Gertrude, elle songe avant tout à «son père mort» et à son propre «mariage trop rapide». Du héros, chacun retient le trait saillant qui lui convient : la mère le comprend comme fils, les courtisans comme prince, le vieillard comme jeune homme. Et à chacun, Hamlet renvoie précisément l'image qu'ils attendaient - celle qu'ils méritent : la leur.

[Ophélie fait-elle preuve de plus de prudence, ou n'est-ce que pudeur ? A son père qui lui demande «Fou ? Par amour pour toi ?», elle répond : «Je ne sais pas, monseigneur, mais je le crains». Lorsque Gertrude lui confie combien elle voudrait que son «honnête beauté soit l'heureuse cause du désarroi de Hamlet», elle se borne à partager ce souhait. Mais comment Ophélie pourrait-elle déchiffrer en Hamlet une image qui serait la sienne, et que serait cette image ? Elle ne peut reconnaître en lui un reflet de son propre désir, puisqu'elle n'a pas le droit d'en avoir, ou plutôt d'en exprimer. Tout son rôle doit consister à se prêter passivement, silencieusement, au jeu du désir viril, dont l'expression est admise. Peut-être est-ce pour cela que Hamlet, devant elle, joue son rôle de façon aussi atroce : il ne dispose d'aucune image qu'il puisse renvoyer. En conséquence, il se déprécie lui-même (nie qu'il soit désirable), avant de s'en prendre aux femmes en général (qu'il dénonce comme machines à faire circuler le désir) ; contrairement à ce qui se produit avec Polonius, avec Rosencrantz et Guildenstern, ou avec sa mère, il ne peut, faute de prise, s'en prendre à Ophélie directement. Et c'est peut-être là, en fin de compte, qu'Ophélie reconnaît à son insu son image terrible – celle du désir interdit. Cette reconnaissance, elle ne peut la formuler, puisqu'une telle formulation lui est précisément interdite. Ophélie, qui n'a pas le droit de parler en son nom propre, ne peut donc reconnaître en Hamlet son image paradoxale, celle d'une absence; elle finira pourtant par la formuler, et par témoigner de sa justesse, mais ce sera dans l'aliénation. L'image que Hamlet renvoie à Ophélie ne serait autre que sa folie même – celle d'un désir qui ne se dénonce que pour être dénoncé, ou du sacrifice tragique dont cette dénonciation doit se payer].

Mais quelle est l'image que Hamlet mérite ? Car il n'est pas seulement le poète de lui-même, mais son premier spectateur, qui ne cesse de dire qu'au fond, il ne comprend pas.

Daniel LOAYZA
 notes dramaturgiques, à l'occasion de la mise en scène de Hamlet,
 par Georges Lavaudant à la Comédie Française en 1994.

› Le seigneur latent qui ne peut devenir

Le 1er novembre 1887, parut dans La Revue indépendante un article de Stéphane Mallarmé sur la représentation d'Hamlet à la Comédie-Française, d'après la version française d'Alexandre Dumas et Paul Meurice.

«Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique oeil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poète, soit rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres. Me voici, oubliant l'amertume feuille-morte, de retour et prêt à noter, en vue de moi-même et de quelques-uns aussi, nos impressions issues de banals Soirs que le plus seul des isolés ne peut, comme il vêt l'habit séant à tous, omettre de considérer : pour l'entretien d'un malaise et, connaissant, en raison de certaines lois non satisfaites, que ce n'est plus ou pas encore l'heure extraordinaire.»

Et cependant, enfant sevré de gloire,
 Tu sens courir par la nuit dérisoire,
 Sur ton front pâle aussi blanc que du lait,
 Le vent qui fait voler ta plume noire
 Et te caresse, Hamlet, ô jeune Hamlet
 (Théodore DE BANVILLE.)

«L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître : parce qu'Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse. Je sais gré aux hasards qui, contemplateur dérangé de la vision imaginative du théâtre de nuées et de la vérité pour en revenir à quelque scène humaine, me présentent, comme thème initial de causerie, la pièce que je crois celle par excellence ; tandis qu'il y avait lieu d'offusquer aisément des regards trop vite déshabitués de l'horizon pourpre, violet, rose et toujours or. Le commerce de cieux où je m'identifiai cesse, sans qu'une incarnation brutale contemporaine occupe, sur leur paravent de gloire, ma place tôt renoncée (adieu les splendeurs d'un holocauste d'année élargi à tous les temps pour que ne s'en juxtapose à personne le sacre vain) ; mais avance le seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son soli-taire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur.

Toute la curiosité, il est vrai, dans le cas d'aujourd'hui, porte sur l'interprétation, mais en parler, impossible sans la confronter au concept. L'acteur mène ce discours.

A lui seul, par divination, maîtrise incomparable des moyens et aussi une foi de lettré en la toujours certaine et mystérieuse beauté du rôle, il a su conjurer je ne sais quel maléfice comme insinué dans l'air de cette imposante représentation. Non, je ne blâme rien à la plantation du magnifique site ni au port somptueux de costumes, encore que selon la manie érudite d'à-présent, cela date trop à coup sûr ; et que le choix exact de l'époque Renaissance spirituellement embrumée d'un rien de fourrures septentrionales, ôte du recul légendaire primitif,
 .../...

changeant par exemple les personnages en contemporains du dramaturge : Hamlet, lui, évite ce tort, dans sa traditionnelle presque nudité sombre un peu à la Goya. L'oeuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence. Autre chose me déconcerte que de menus détails infiniment malaisés à régler et discutables : un mode d'intelligence particulier au lieu parisien même où s'installe Elsenour et, comme dirait la langue philosophique, l'erreur du Théâtre-Français. Ce fléau est impersonnel et la troupe d'élite acclamée, dans la circonstance, multiplia son minutieux zèle : jouer Shakespeare, ils le veulent bien, et ils veulent le bien jouer, certes. A quoi le talent ne suffit pas, mais le cède devant certaines habitudes invétérées de comprendre. Ici Horatio, non que je le vise, avec quelque chose de classique et d'après Molière dans l'allure : mais Laërtes, j'aborde au sujet, joue au premier plan et pour son compte comme si voyages, double deuil pitoyable, comportaient un intérêt spécial. Les plus belles qualités (au complet), qu'importe dans une histoire éteignant tout ce qui n'est un imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction ; et c'est trouver de sa réalité, ainsi qu'une vaporeuse toile, l'ambiance, que dégage l'emblématique Hamlet. Comparses, il le faut ! car dans l'idéale peinture de la scène tout se meut selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule. Magistral, tel infuse l'intensité de sa verve franche à Polonius en une sénile sottise empressée d'intendant de quelque jovial conte, je goûte, mais oublieux alors d'un ministre tout autre qui égayait mon souvenir, figure comme découpée dans l'usure d'une tapisserie pareille à celle où il lui faut rentrer pour mourir : falot, inconsistant bouffon d'âge, de qui le cadavre léger n'implique, laissé à mi-cours de la pièce, pas d'autre importance que n'en donne l'exclamation brève et hagarde "un Rat !" Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet : et le fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité, repousse mélancoliquement, d'une pointe vaine d'épée, hors de la route interdite à sa marche, le tas de loquace vacuité gisant que plus tard il risquerait de devenir à son tour, s'il vieillissait. Ophélie, vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal, reste d'accord avec l'esprit de conservatoire moderne : elle a du naturel, comme l'entendent les ingénues, préférant à s'abandonner aux ballades introduire tout le quotidien acquis d'une savante entre les comédiennes ; chez elle éclate non sans grâce, quelque intonation parfaite, dans les pièces du jour ou la vie. Alors je surprends en ma mémoire, autres que les lettres qui groupent le mot Shakespeare, voleter de ces noms qu'il est sacrilège même de taire, car on les devine.

Quel est le pouvoir du Songe !

Le - je ne sais quel effacement subtil et fané et d'imagerie de jadis, qui manque à des maîtres-artistes aimant à représenter un fait comme il en arrive, clair, battant neuf ! lui Hamlet, étranger à tous lieux où il point, le leur impose à ces vivants trop en relief, par l'inquiétant ou funèbre envahissement de sa présence : l'acteur, sur quoi se taille un peu exclusive à souhait la version française, remet tout en place seul par l'exorcisme d'un geste annulant l'influence pernicieuse de la Maison en même temps qu'il épand l'atmosphère du génie, avec un tact dominateur et du fait de s'être miré naïvement dans le séculaire texte. Son charme tout d'élégance désolée accorde comme une cadence à chaque sursaut : puis la nostalgie de la prime sagesse inoubliée malgré les aberrations que cause l'orage battant la plume délicieuse de sa toque, voilà le caractère peut-être et l'invention du jeu de ce contemporain qui tire de l'instinct parfois indéchiffrable à lui-même des éclairs de scoliaste. Ainsi

.../...

m'apparaît rendue la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir, mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle ! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre.

Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art et surtout comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle : il convenait, une fois, après l'angoissante veille romantique, de voir aboutir jusqu'à nous résumé le beau démon, au maintien demain peut-être incompris, c'est fait. Avec solennité, un acteur lègue élucidée, quelque peu composite mais très d'ensemble, comme authentiquée du sceau d'une époque suprême et neutre, à un avenir qui probablement ne s'en souciera mais ne pas l'altérer, une ressemblance immortelle. »

Stéphane MALLARME

Crayonné au théâtre, in Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945

Hamlet, un personnage insaisissable

› Que peut-on comprendre ?

Je pense que pour *Hamlet*, plus peut-être que pour toutes les autres pièces, la réponse est très simple. Car si on retire le spectre, ce n'est plus la même histoire. Si vous enlevez les esprits du *Songe d'une nuit d'été*, ce ne sera plus la même pièce. On peut inventer une autre histoire sur un homme qui est tué par son frère, ou sur un fils qui a des soupçons et décide de se venger, mais ce ne sera pas Hamlet. Dans *Hamlet* un jeune homme reçoit un choc parce qu'il voit le spectre de son père, et par le spectre du père il apprend que ce père a été assassiné. Une des questions qui sont au cœur de la pièce est : «Est-ce une illusion ?» Le mot «illusion» est là dès le début. Est-ce une illusion ou est-ce une réalité ? Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin pour voir que quiconque est tourmenté par cette question est forcé de s'interroger sur tous les aspects de la vie. Il remet en question ses relations avec les femmes, il doute de la pureté d'une jeune fille qui semble pourtant claire comme de l'eau de roche et totalement intègre. Qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce que cette figure mystérieuse qui dit : «tu dois tuer» est une autorité à respecter, ou non ? Ce ne sont pas des questions simples, mais toutes sont posées par le spectre, de même que dans le *Songe d'une nuit d'été* toute la question de l'amour devient concrète grâce à une interaction entre l'amour physique et d'autres niveaux, incarnés par les esprits.

Peter BROOK
Avec Shakespeare ou La Tragédie d'Hamlet

› La vaine quête de la «psychologie» d'Hamlet

Nietzsche, *Humain trop humain*, n° 160 : «Quand on dit que l'artiste crée des caractères, c'est là une belle illusion; en fait, nous ne savons pas grand-chose des hommes réels et vivants ; c'est à cette situation très imparfaite vis-à-vis de l'homme que répond le poète, en faisant des esquisses d'hommes aussi superficielles que l'est notre connaissance de l'homme; un ou deux traits souvent répétés, avec beaucoup de lumière dessus et beaucoup d'ombre et de demi-obscureté autour, satisfont complètement notre exigence. L'auteur part de l'ignorance naturelle de l'homme sur son être intérieur».

On songe aux interminables spéculations sur la psychologie d'Hamlet ; d'une part, il doit y avoir chez Hamlet les théories psychologiques du temps, où l'on parlait mélancolie autant que nous parlons Œdipe; de l'autre, cette mélancolie, ses contradictions et sa bizarrerie suffisaient à autoriser Shakespeare à prêter à Hamlet les actions les moins cohérentes, les moins explicables, mais aussi les plus sensationnelles : du coup, la psychologie d'Hamlet nous semble mystérieuse, et, par là, profonde, pénétrante. Cela réussit à tout coup, mais à deux conditions : l'une est que l'incohérence d'Hamlet ne soit pas totale, mais se limite à deux ou trois thèmes : l'étroitesse du cercle thématique suffira à nous faire croire que la psychologie d'Hamlet a une cohérence secrète et donc profonde; la seconde condition est la plus difficile : savoir créer des situations, écrire des scènes, qui soient sensationnelles... [...]. Il est à croire aussi que la tradition mondaine, puis scolaire et universitaire, d'expliquer la littérature par la psychologie vient de ce que le sens littéraire est moins généralement répandu que la capacité de parler du caractère de son prochain; tout le monde ne sait pas dire d'un tableau autre chose que : «C'est ressemblant.» On le dit encore plus lorsqu'on ignore la réalité à laquelle le tableau est censé ressembler; on songe à Bouvard et Pécuchet amateurs d'art : «Sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes.»

Paul VEYNE,
L'Elegie Erotique Romaine

Intermède

› Que dire d'Hamlet ?

Le traître trouve des thuriféraires, le spectre est sacrément suspect et l'intègre Horatio se voit dresser un réquisitoire sévère, preuves à l'appui. Que dire d'Hamlet ? Ce prince obèse, ténébreux et souple, de dix-huit ans et parfois de trente, fragile comme une porcelaine et fort comme un Viking, qui ne retarde jamais ses actes et les diffère toujours, Jésus coiffé du casque de César Borgia, «le meilleur et le pire des mortels», le Vengeur, l'Excentrique, le Beau Démon, le Fou, l'Ange-Poète, l'Allemagne, le Gentleman, l'Esthète, le Personnage – la Cantatrice Chauve.

Autour de lui, et comme sortie de son sperme, la pièce : un rituel, un drame de famille, une tragédie de la réflexion, un hymne à la Providence, un bréviaire du nihilisme, un espace symbolique, une pièce naïve jouée par les pensionnaires de Charenton. Mais ce n'est qu'apparence.

Ion OMESCO,
Hamlet ou la Tentation du Possible.

Time is out of joint

› Le temps disloqué

La crise shakespearienne est toujours la même, mais l'accent varie selon les pièces. Dans le cas d'*Hamlet*, il porte avant tout sur le temps. La vraie «théorie» de ce sujet se trouve dans la tragédie, mais réduite aux cinq mots du célèbre constat: «Le temps est disloqué» (*Time is out of joint*). Loin d'être un nébuleux assemblage de mots destiné à provoquer un frisson purement esthétique, cette expression décrit avec lucidité ce qui se passe dans la pièce – l'incapacité générale à respecter les délais adéquats dans les affaires humaines, l'absence, par exemple, d'un intervalle convenable entre la mort du vieux roi et le remariage de sa femme. Les articulations du temps ont disparu.

Cet état de choses ne doit pas se définir comme spécifiquement shakespearien au sens où Georges Poulet et quelques autres entendent l'expérience subjective du temps. Il s'agit d'abord d'un phénomène social : les différences traditionnelles ne sont plus observées ; c'est l'aspect temporel de la crise que nous connaissons bien, l'effondrement du Degree.

Ce principe a beau être simple, ses conséquences sont innombrables et universelles. Quand le temps n'est plus assujéti, il peut tantôt donner le sentiment d'une extraordinaire accélération, tantôt celui d'un interminable ralentissement. A certains moments, le temps du héros semble aussi fluide et continu que chez Bergson; à d'autres moments, il se fragmente en une multitude d'instantants distincts, comme chez Descartes.

Toutes ces expériences du temps semblent s'exclure ; chacune se prétend unique à sa façon ; il ne faut pas prendre ces prétentions au pied de la lettre. La frénésie mimétique n'aime rien tant que l'«unique»; notre expérience personnelle du temps se transforme en une espèce de réservoir où, dans leurs efforts désespérés pour combler le vide de leurs conflits sans fin, les doubles viennent avidement puiser des singularités de fortune : chaque individu doit donc afficher son temps strictement personnel, ou peut-être «personnalisé», afin de se différencier de tous les autres. Shakespeare démystifie par anticipation cette idée de l'unique en créant un personnage, Hamlet, qui, à l'intérieur d'une même œuvre, fait l'expérience de plusieurs temps qui passent parfois pour mutuellement incompatibles.

René GIRARD,
Les feux de l'envie, Paris, Grasset, 1990, p. 334 sqq

› Hamlet parmi les dérèglements du temps et du sens

Le temps joue un autre rôle encore, que l'on perçoit par antiphrase dans la seconde scène de Hamlet : le Conseil est réuni, tous sont vêtus de vêtements éclatants puisqu'on vient de célébrer le mariage de Claudius et de Gertrude. Seul, Hamlet est vêtu de noir. Le deuil de son père a été écourté, au mépris de l'intervalle qui doit normalement séparer un deuil d'une réjouissance, faisant se chevaucher la tristesse et la joie. «Economie, économie, Horatio ! Les viandes rôties des funérailles ont été servies froides au repas du mariage». De même, le mariage incestueux a réuni scandaleusement le beau frère et la belle-soeur. Le dérèglement du temps a des conséquences personnelles, sociales et cosmiques. Comme l'écrivait le grand théologien protestant Richard Hooker : «Il y a, dit Salomon, un temps pour chaque chose, un temps pour rire et un temps pour pleurer. Que les devoirs liés au mariage et les obligations propres à la pénitence sont choses incompatibles et dont l'union est inconvenante, les Prophètes et les Apôtres eux-mêmes en témoignent. (...) Il nous semblerait prodigieusement absurde de voir dans une église un mariage le jour d'un jeûn public...».

Le dérèglement des cérémonies et des coutumes, et le désordre qui suit inévitablement - «le temps est disjoint» (the time is out of joint, *Hamlet*, I, v, 189) -, indiquent à l'évidence le rôle normatif et régulateur du temps, qui soumet à ses lois les mouvements du cosmos.

Le vieil Hamlet existe dans le souvenir d'un ordre qui régnait avant que la pièce commence et il hante la conscience de Claudius comme celle de son fils. C'était un ordre chevaleresque et sanglant, mais réglé par de strictes conventions de conduite et d'honneur. La pièce commence avec des menaces de guerre et s'achève quand Fortinbras, revenu victorieux de Pologne, ordonne que Hamlet ait des funérailles militaires.

Par son exaltation de l'héroïsme, cet ordre renvoie à des valeurs antiques ou médiévales qui rendent nécessaire et crédible le devoir de vengeance. L'autre lien avec le monde classique est l'importance attribuée à la déesse Fortune, dont Guildenstern et Rosencrantz se flattent d'être les mignons (II, 2, 229-236) et à l'influence de laquelle Horatio est le seul à échapper (III, 2, 67-71).

En même temps, Hamlet est la plus chrétienne de toutes les tragédies - avec son fantôme venu du Purgatoire, Claudius en prières évoquant le meurtre primordial de Caïn, le livre de piété qu'Ophélie feint de lire, les rites funèbres écourtés qu'à sa mort l'Eglise impose... Ce contexte chrétien très appuyé fait de la vengeance une violence scandaleuse devant laquelle Hamlet, interminablement, hésite.

Peut-être hésite-t-il à tuer Claudius parce que ce dernier, en assassinant le vieil Hamlet, a réalisé le désir de meurtre que Hamlet lui-même abritait. Ou parce que le meurtrier est devenu le souverain qui incarne la loi et peut seul, oint du Seigneur, rendre la justice. Ou parce que, s'identifiant aux seules valeurs masculines d'un père qu'il vénère, Hamlet s'est pris à haïr toutes les femmes qui, comme sa mère, sont capables d'inceste et d'adultère. Ou parce que la tâche de purifier à lui seul le royaume pourrissant du Danemark est trop lourde pour ses frêles épaules. Le fait est que la maladie ambiante le contamine : il adopte les manières politiques du nouveau gouvernement où dominant l'intrigue, la surveillance policière et la corruption. Il trompe avec alacrité

.../...

et tue sans remords. Cette chute, cette perte, ce naufrage, Ophélie les perçoit.
[...]

Ainsi la tragédie déploie ses fastes mortels dans la temporalité qui suit la ruine de l'Age d'Or. Shakespeare, en alliant les méandres d'une narration aux multiples agents et les lacets encore inouïs d'une subjectivité qui d'un même mouvement se découvre et se perd en elle-même, crée le plus mythique et le plus disputé de ses héros tragiques. Hamlet se dresse parmi les décombres du sens avant de céder la place à Fortinbras dont nous ne savons presque rien, sinon qu'il est prêt à se battre pour n'importe quoi : ainsi, quel que soit l'avenir du Danemark, ce ne sera sans doute pas un avenir heureux.

Richard MARIENSTRAS,
Shakespeare au XXI^{ème} siècle, Paris, Minit, 2000, p. 38 sqq

Shakespeare, le poète

› Shakespeare, une fenêtre du rêve ouverte sur le réel

L'espace, le bleu, comme disent les Allemands, n'est certes pas interdit à Shakespeare. La terre voit et parcourt le ciel ; elle le connaît sous ses deux aspects, obscurité et azur, doute et espérance. La vie va et vient dans la mort. Toute la vie est un secret, une sorte de parenthèse énigmatique entre la naissance et l'agonie, entre l'oeil qui s'ouvre et l'oeil qui se ferme. Ce secret, Shakespeare en a l'inquiétude. Dans Shakespeare, les oiseaux chantent, les buissons verdissent, les coeurs aiment, les âmes souffrent, le nuage erre, il fait chaud, il fait froid, la nuit tombe, le temps passe, les forêts et les foules parlent, le vaste songe éternel flotte. La sève et le sang, toutes les formes du fait multiple, les actions et les idées, l'homme et l'humanité, les vivants et la vie, les solitudes, les villes, les religions, les diamants, les perles, les fumiers, les charniers, le flux et le reflux des êtres, le pas des allants et venants, tout cela est sur Shakespeare et dans Shakespeare, et, ce génie étant la terre, les morts en sortent. Certains côtés sinistres de Shakespeare sont hantés par les spectres. Shakespeare est frère de Dante. L'un complète l'autre. Dante incarne tout le surnaturalisme, Shakespeare incarne toute la nature; et comme ces deux régions, nature et surnaturalisme, qui nous apparaissent si diverses, sont dans l'absolu la même unité, Dante et Shakespeare, si dissemblables pourtant, se mêlent par les bords et adhèrent par le fond; il y a de l'homme dans Alighieri, et du fantôme dans Shakespeare. La tête de mort passe des mains de Dante dans les mains de Shakespeare ; Ugolin la ronge, Hamlet la questionne. Peut-être même dégage-t-elle un sens plus profond et un plus haut enseignement dans le second que dans le premier. Shakespeare la secoue et en fait tomber des étoiles. L'île de Prospero, la forêt des Ardennes, la bruyère d'Armuyr, la plate-forme d'Elseneur, ne sont pas moins éclairées que les sept cercles de la spirale dantesque par la sombre réverbération des hypothèses. Le que sais-je ? demi-chimère, demi-vérité, s'ébauche là comme ici. Shakespeare autant que Dante laisse entrevoir l'horizon crépusculaire de la conjecture. Dans l'un comme dans l'autre il y a le possible, cette fenêtre du rêve ouverte sur le réel. Quant au réel, nous y insistons, Shakespeare en déborde ; partout la chair vive ; Shakespeare a l'émotion, l'instinct, le cri vrai, l'accent juste, toute la multitude humaine avec sa rumeur. Sa poésie, c'est lui, et en même temps, c'est vous. Comme Homère, Shakespeare est élément. Les génies recommençants, c'est le nom qui leur convient, surgissent à toutes les crises décisives de l'humanité; ils résument les phases et complètent les révolutions. Homère marque en civilisation la fin de l'Asie et le commencement de l'Europe; Shakespeare marque la fin du Moyen Âge. Cette clôture du Moyen Âge, Rabelais et Cervantes la font aussi; mais, étant uniquement railleurs, ils ne donnent qu'un aspect partiel ; l'esprit de Shakespeare est un total. Comme Homère Shakespeare est un homme cyclique. Ces deux génies, Homère et Shakespeare, ferment les deux premières portes de la barbarie, la porte antique et la porte gothique. C'était là leur mission, ils l'ont accomplie : c'était là leur tâche, ils l'ont faite. La troisième grande crise est la Révolution française ; c'est la troisième porte énorme de la barbarie, la porte monarchique, qui se ferme en ce moment. Le XIX^e siècle l'entend rouler sur ses gonds. De là, pour la poésie, le drame et l'art, l'ère actuelle aussi indépendante de Shakespeare que d'Homère.

Shakespeare est, avant tout, une imagination. Or, c'est là une vérité que nous avons indiquée déjà et que les penseurs savent, l'imagination est profondeur. Aucune faculté de l'esprit ne s'enfonçe et ne creuse plus que l'imagination; c'est la grande plongeuse. La science, arrivée aux derniers abîmes, la rencontre. Dans les sections coniques, dans les logarithmes, dans le calcul différentiel et intégral, dans le calcul des probabilités, dans le calcul infinitésimal, dans le calcul des ondes sonores, dans l'application de l'algèbre à la géométrie, l'imagination est le coefficient du calcul, et les mathématiques deviennent poésie. Je crois peu à la science des savants bêtes...

Victor HUGO

› Hommage à Shakespeare

Si jamais un homme a peu mérité la bonne note : Il est sobre, c'est, à coup sûr, William Shakespeare. Shakespeare est un des plus mauvais sujets que l'esthétique «sérieux» ait jamais eu à régenter.

Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en tourbillons, la vaste pluie de vie, tout par milliers, tout par millions, nulle réticence, nulle ligature, nulle économie, la prodigalité insensée et tranquille du créateur. A ceux qui tâtent le fond de leur poche, l'inépuisable semble en démente. A-t-il bientôt fini ? Jamais. Shakespeare est le semeur d'éblouissements. À chaque mot, l'image ; à chaque mot, le contraste ; à chaque mot, le jour et la nuit...

Raffinement, excès d'esprit, afféterie, gongorisme, c'est tout cela qu'on a jeté à la tête de Shakespeare. On déclare que ce sont les défauts de la petitesse, et l'on se hâte de les reprocher au colosse.

Mais aussi ce Shakespeare ne respecte rien, il va devant lui, il essouffle qui veut le suivre, il enjambe les convenances, il culbute Aristote ; il fait des dégâts dans le jésuitisme, dans le méthodisme, dans le purisme et dans le puritanisme ; il met Loyola en désordre et Wesley sens dessus dessous ; il est vaillant, hardi, entreprenant, militant, direct. Son écritoire fume comme un cratère. Il est toujours en travail, en fonction, en verve, en train, en marche. Il a la plume au poing, la flamme au front, le diable au corps. L'étalon abuse ; il y a des passants mulets à qui c'est désagréable. Etre fécond, c'est être agressif. Un poète comme Isaïe, comme Juvénal, comme Shakespeare, est, en vérité, exorbitant. Que diable! on doit faire un peu attention aux autres, un seul n'a pas droit à tout, la virilité toujours, l'inspiration partout, autant de métaphores que la prairie, autant d'antithèses que le chêne, autant de contrastes et de profondeurs que l'univers, sans cesse la génération, l'éclosion, l'hymen, l'enfantement, l'ensemble vaste, le détail exquis et robuste, la communication vivante, la fécondation, la plénitude, la production, c'est trop ; cela viole le droit des neutres.

Voilà trois siècles tout à l'heure que Shakespeare, ce poète en toute effervescence, est regardé par les critiques sobres avec cet air mécontent que de certains spectateurs privés doivent avoir dans le sérail.

Shakespeare n'a point de réserve, de retenue, de frontière, de lacune. Ce qui lui manque, c'est le manque. Nulle caisse d'épargne. Il ne fait pas carême. Il déborde, comme la végétation, comme la germination, comme la lumière, comme la flamme. Ce qui ne l'empêche pas de s'occuper de vous, spectateur ou lecteur, de vous faire de la morale, de vous donner des conseils, et d'être votre ami, comme le premier bonhomme La Fontaine venu, et de vous rendre de petits services. Vous pouvez vous chauffer les mains à son incendie.

Othello, Roméo, Iago, Macbeth, Shylock, Richard III, Jules César, Obéron, Puck, Ophélie, Desdemona, Juliette, Titania, les hommes, les femmes, les sorcières, les fées, les âmes, Shakespeare est tout grand ouvert, prenez, prenez, en voulez-vous encore ? Voici Ariel, Parolles, Macduff, Prospero, Viola, Miranda, Caliban, en voulez-vous encore ? Voici Jessica, Cordelia, Cressida, Portia, Brabantio, Polonius, Horatio, Mercutio, Imogène, Pandarus de Troie, Bottom, Thésée. Ecce Deus , c'est le poète, il s'offre, qui veut de moi ? il se donne, il se répand, il se prodigue ; il ne se vide pas. Pourquoi ? Il ne peut. L'épuisement lui est impossible, il y a en lui du sans fond. Il se remplit et se dépense, puis recommence. C'est le panier percé du génie.

Victor HUGO