

De quoi Hamlet est-il le nom ?

Jacques Nassif

à Denis Podalydés

Si je me permets de remployer cette formule, de plus en plus usée aujourd'hui, c'est parce que Hamlet en est justement l'auteur, et à propos de la femme, quand il s'exclame : « *Frailty, your name is woman* ». Qu'en est-il vraiment de cette affirmation ? Et de quelle instabilité dans l'équilibre, *frêle* comme on dit, de quelle *fragilité*, de quelle *faiblesse* donc (option de traduction de Bonnefoy), est affectée une femme ou La femme, pour que ce nom puisse lui être attribué, par essence pour ainsi dire ?

Avant de scruter la chose de plus près et de nous apercevoir peut-être que cette allégation de Hamlet, portée à propos de sa mère et de son comportement, inqualifiable, lui, serait à prendre à l'inverse, un peu comme Lafontaine le fait dans sa fable du Chêne et du roseau, on pourrait tout de suite répondre à la question de notre titre, en disant que ce nom évoque irrésistiblement le tragique de la condition humaine.

Shakespeare n'éprouve-t-il pas d'ailleurs le besoin de qualifier son texte de « tragédie », ce qui sonne à nos yeux comme un pléonasme, mais qui valait peut-être la peine d'être souligné à son époque et dans son milieu où les genres ne sont pas aussi stabilisés que dans la France du siècle classique et où le comique le plus grossier côtoie souvent l'émotion tragique. Il n'y a pas trace d'un tel mélange dans ce texte, et le seul personnage un peu comique, Polonius, sera le premier occis.

Hamlet est bien le nom d'un homme, puisqu'il ne saurait à ma connaissance être féminisé (et que sa première syllabe désigne même une partie du corps d'un cochon, animal dont la sexualité de l'homme est le plus immédiatement affublée), tant et si bien que le pléonasme que nous avons signalé tendrait à faire entendre que ce titre vise à désigner comme tragique la sexualité de cet homme-là, voire de l'homme.

Ici, un vent de lectures et de réminiscences soulève ma feuille et arrête ma plume dans l'intimidation et l'inhibition devant la masse d'écrits et d'interprétations que ce texte, plus que tout autre à en croire un Pierre Bayard¹, a provoqué. Comme si tout lecteur de cette œuvre était mis dans la position de Hamlet lui-même, qui hésite durant toute la pièce à remplir la mission

¹ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Les Éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2002. 188 p.

que lui a confiée le spectre de son père : celle de tuer le Roi Claudius qui l'a suborné sur le trône et dans sa couche.

Aurai-je donc moi-même quelque chose de nouveau à dire sur ce crime ? Et comment oserai-je m'aventurer dans cette forêt de textes ou sur cette mer dont chaque vague est une interprétation ? Parviendrai-je en fait à donner un nom à cet homme, pour remplir le programme qu'évoque mon titre, avec d'autres mots que son nom propre ?

Je dirai tout de suite que pour m'en sentir capable, j'ai dû suivre les pas courageux d'une femme, ici sans doute mieux placée qu'un homme, surtout étant par ailleurs psychanalyste et argentine, pour ne pas se laisser impressionner ni par le personnage, qui a lui-même du bagout, ni par la pile de textes qu'il a fait écrire.

La plupart des trouvailles qu'elle m'aura permis de faire, je les signalerai au passage, après les avoir vérifiés à la source, lui payant ainsi ma dette, sans vouloir pour autant faire du texte que j'écris, la recension de son livre², qui mérite d'être plutôt traduit que commenté ou paraphrasé.

Si le désir de Hamlet, par excellence, donc le désir masculin, est tragique, c'est parce qu'il constitue la femme sur laquelle il se pose en objet incestueux. Et le fait de savoir que son père est mort ne l'avantage pas sur Œdipe qui pouvait, lui, ignorer que c'était son père qu'il avait tué. Déjà en ce point, la théorie freudienne, avec son "complexe nucléaire", est excessive, la mort du père pouvant parfaitement être dissociée du désir pour la mère.

En revanche, ce qui tient et qui est d'expérience courante, c'est que la puberté peut se décrire comme le moment d'apparition d'objets non-incestueux, en même temps qu'elle provoque mystérieusement une disjonction entre amour asexué et désir sexué, entre l'amour pour l'idéal et le ravalement de l'objet désirable. Le thème rebattu de la maman et de la putain a encore de beaux jours devant lui. Et le seul moyen dont dispose un sujet masculin pour faire en sorte que l'amour parvienne à se sexualiser, c'est de retrouver en son objet les aliments et les emblèmes de l'amour de soi, les conséquences qu'a sur l'amour ce narcissisme n'étant pas nécessairement plus prometteuses de bonheur que celles du ravalement.

On le voit, l'angle d'attaque adopté par Silvia Fendrix, et qui ne saurait être que le mien, consiste à substituer aux doctes commentaires autorisés les auteurs anonymes de symptômes et de plaintes qui ne cessent pas de se faire entendre tout au long d'une journée de psychanalyste, ce qui m'autorise, pour ainsi dire, à lui emprunter ses trouvailles en puisant à la même source.

² Silvia Fendrix, *El falo enamorado*, Barcelona, 2012, Xoroi ediciones.

Or ce à quoi elle fait immédiatement un sort, c'est à la chronologie des monologues d'Hamlet, faisant remarquer que le premier n'est pas le trop célèbre : *To be or not to be*, mais celui où il vilipende sa mère et s'horripile de sa conduite, où il commence par comparer le train du monde à "un jardin d'herbes folles montées en graines, et que d'affreuses choses envahissent et couvrent" et où il dénonce avec amertume le seul petit mois qui a séparé l'enterrement de son père d'avec le remariage de sa mère, ce qui lui permettra d'ironiser plus loin avec Horatio : "Économies, économies !"

Mais le plus important, c'est ce qui lui revient en mémoire et le soulève de dégoût : ce qu'a pu être l'insatiable sexualité maternelle. "Est-ce à moi de m'en souvenir ? Quoi, elle se pendait à lui, s'exclame-t-il évoquant son père, comme si son désir, d'être rassasié, ne cessait de grandir." La jouissance d'une mère, son trou insondable serait, à lire ce petit livre, ce qui détermine principalement l'angoisse d'Hamlet, au point qu'accomplir la mission dont son père va le charger lui devienne impossible : car ne serait-il pas, une fois Claudius occis, la prochaine victime d'un tel désir ?

Voilà donc Hamlet campé en anti-Œdipe : si Gertrude est si aveugle pour ne pas voir la différence entre Hamlet, le feu Roi, et son frère, il se peut qu'elle ne puisse la faire entre Hamlet et Hamlet, le fils se retrouvant alors exposé au désir vorace de sa mère. Ce ne serait donc pas le fantôme du père, mais l'horreur que lui inspire la jouissance, fantasmée comme insatiable, de sa mère, qui occuperait pour Hamlet la fonction du véritable spectre injonctif, parce que complètement inhibant.

Dès lors, la scène qui vient de précéder ce monologue et où Gertrude et Claudius reprochent à ce fils de maintenir les apparences du deuil, est interprétée d'une façon tout à fait originale : ce n'est pas le deuil qui est présenté comme indicible, et donc impossible à feindre, mais cette horreur elle-même que Hamlet avouerait donc quand il s'exclame : "Les atours, le décor de la douleur, ce sont là des actions qu'un homme peut feindre. Mais ce que j'ai en moi, rien ne peut l'exprimer."

La traduction de Bonnefoy me paraît donc assez faible, s'il est ici fait allusion à l'horreur qu'éprouve tout garçon quand il découvre d'abord que sa mère est une femme et ensuite qu'il ne saurait la satisfaire. Le texte de Shakespeare dit : "*But I have that within which passes show.*" Ce qu'il ne peut dire et qu'il a "au plus intime de lui-même", il faut donc le taire, comme le préconise Wittgenstein, pourrait-on presque ajouter, en soulignant donc que ce qui "dépassé la semblance", c'est l'horreur qu'inspire à un jeune homme la jouissance féminine.

Si Gertrude, qui, selon ce qu'aurait dit Lacan, est une femme "génitale", ne fait pas la différence, qui saute aux yeux de Hamlet, entre son père et Claudius, autrement dit, si celle qui

incarne la différence ne peut pas faire la différence, alors rien ne protège plus le garçon d'être exposé au désir maternel, et c'est l'horreur que ce désir lui inspire qu'il ne peut pas feindre, puisqu'il doit la dissimuler !

On conçoit dans ces conditions que Hamlet ait besoin d'un alibi, pour éviter d'être seulement soupçonné de ce crime d'inceste, qui serait ici avéré, alors que rien ne prouve qu'il y ait vraiment inceste lorsqu'une veuve prend pour mari le frère de son époux. Rien ne dit même qu'elle en soit coupable, comme Hamlet et son père le hurlent au ciel n'ayant que ce mot à la bouche, puisque ce type de mariage est même préconisé dans la tradition juive et que le bon peuple du Danemark n'aurait pas manqué de le désapprouver, s'il n'était pas licite.

L'alibi que trouve donc Hamlet pour échapper lui-même à l'inceste, c'est la nommée Ophélie. Or, là encore, Silvia Fendrix se montre attentive à des questions de chronologie cherchant à interpréter le : "*of late*" qu'elle rencontre dans la confession qu'Ophélie fait à son père de l'amour que lui voue Hamlet : "Monseigneur, il m'a maintes fois fait l'offre, *ces derniers temps*, d'avoir de l'affection pour moi."

Aussi cette fine lectrice pense-t-elle que le dernier temps en question est à prendre à la lettre, c'est-à-dire : après la mort de son père et avant le remariage de sa mère. La scène où ce récit prend place a lieu avant l'apparition du spectre à Hamlet et elle met en jeu un personnage de père qui, préconisant à son fils la position du non-dupe en amour, traitant sa fille de nigaude et de bécasse, peut aussi bien apparaître comme le pendant de la Gertrude fantasmée par Hamlet : un père qui veut garder pour lui sa fille et prolonger sans vergogne le plus longtemps possible la position du père incestueux qu'il a apparemment occupée auprès d'elle, puisque l'on ne nous dit rien de la mère d'Ophélie, trop visiblement absente.

Polonius est, en plus, le meilleur allié de Claudius et ne peut donc qu'être haï par Hamlet qui ne se prive pas de le couvrir de ridicule. Étant donné ce que nous venons de découvrir concernant la difficulté qu'aura sans doute Hamlet de rencontrer un objet d'amour qui ne soit pas incestueux, ou, pour être plus précis, de pouvoir faire la rencontre du phallus comme distinguable de l'objet aimable, c'est bien évidemment sur le terrain fertile de la haine qu'une telle rencontre pourra se faire.

Et toute lecture de *Roméo et Juliette* le démontre en clair : pour que joue ce coup de foudre qui rend une femme aimable, il faut pouvoir s'arracher et l'arracher à la haine qui est, au départ, comme son habitacle le plus normal, puisque cet objet, et lui seul, est censé permettre de surmonter l'horreur de la castration maternelle et que le sujet masculin y tient et préfère y rester rivé, vouant donc immédiatement sa haine à celle qui pourrait l'en éloigner.

Ophélie serait-elle donc susceptible de prendre le risque de surmonter sa haine et d'aider Hamlet à surmonter la sienne pour réaliser cette prouesse d'un mariage ? A priori, elle serait tout à fait à la bonne place pour le réussir, étant donné ses qualités intrinsèques de jolie jeune fille, pure de toute luxure et aussi fine d'esprit que ses réparties le laissent paraître.

Elle ne pourra cependant qu'échouer, vu son degré de sujétion tant à son frère qu'à son père envers lequel elle éprouve plus de respect que de haine ou de mépris (car il est, n'est-ce pas, caricatural à souhait), mais surtout en vertu de la place d'alibi où l'a mise d'emblée Hamlet : elle n'est pas censée remplir une autre fonction que celle de l'empêcher de tomber dans l'abîme insondable du trou maternel, lui évitant donc d'être confronté à la castration maternelle.

Hamlet n'est pas seulement un anti-Œdipe, il est aussi bien un farouche opposant de la solution freudienne qui consiste à séparer l'idéal de la femme de l'objet sexuel, la mère de la femme. C'est précisément l'impossibilité d'une telle solution qu'il allègue, en présence de Polonius et Claudius qu'il sait être les témoins cachés de cette scène.

Il assène, en effet, à Ophélie, sous couvert, il est vrai, de la folie, qu'il ne l'aime plus, parce qu'elle est la mère potentielle de "fils pécheurs". Cette scène terrible se situe il est vrai juste après le monologue de Hamlet, qui est sans doute, sous couvert d'une crainte éperdue que l'âme existe après la mort, une des plus belles affirmations d'existence de l'inconscient ni plus ni moins, royaume, s'il en est, du rêve qui accompagne le sommeil.

On s'en souvient, après avoir dit que la mort est un "dénouement ardemment désirable", Hamlet se ravise : "Dormir, rêver peut-être. Ah ! C'est l'obstacle !" Or tout ce qu'il évoque ensuite et dont un tel sommeil pourrait délivrer le dormeur, car c'est déjà un enfer avant la mort, n'est-il pas précisément ce qui revient en rêve avec encore plus d'acuité et d'angoisse ?

D'ailleurs, n'est-ce pas précisément sous les traits d'un revenant du royaume des morts que Hamlet s'est présenté à Ophélie pour tester l'existence et l'impact que pourrait avoir sur elle, donc sus tous, la folie qu'il va savoir feindre, en bon voyageur de l'inconscient qu'il est, au moins pour les autres.

Car c'est en tout cas sous ces traits qu'il se présente à Ophélie quand il se jette devant elle sans lui dire un mot, mais avec "la mine si pitoyable que si l'enfer l'eût relâché pour dire ses horreurs..." Hamlet feint peut-être ainsi d'être fou, mais il se retrouve clivé entre ce qu'il veut, et ce qu'il désire.

Ce qu'il veut ? Mettre la bague au doigt d'une jolie jeune fille et échapper ainsi à la chute dans l'abîme insondable de la jouissance maternelle. Mais ce qu'il désire, c'est continuer d'attribuer à cet objet le phallus dont il croit sa mère dotée et qui la rend toute puissante sur lui, si bien qu'il rate la possible constitution d'Ophélie en cause de son désir.

L'interprétation que fait Polonius de la folie de Hamlet n'est donc pas si déplacée qu'il y paraît, d'autant qu'il va au-devant du désir de la Reine Gertrude qui s'adresse à Ophélie en ces termes : "Mais sachez, Ophélie, combien je voudrais que votre honnête beauté soit l'heureuse cause du désarroi d'Hamlet..."

Malheureusement, le "chagrin d'amour" dont souffre Hamlet est encore plus incurable que la folie, feinte ou réelle, car il rend tout mariage impossible. Il collapse, en effet, les générations, faisant tout de suite une mère de toute femme qu'il rencontrerait, si bien que mieux vaut encore qu'elle aille au couvent, un mot ("*nunnery*") qui, dans l'argot shakespearien, veut aussi dire : bordel.

Ne conseille-t-il d'ailleurs pas à Ophélie de surveiller son père et de le boucler à la maison, "qu'il ne fasse pas de sottises ailleurs que dans sa maison." ? Or avec qui pourrait-il donc en faire, sinon avec sa fille ? Et, si les choses n'étaient pas encore assez claires, ce discours n'étant pas parvenu à la dissuader de se marier, il lui offre en dot, pour "échapper à la calomnie", d'épouser un sot (dans le style de son père, donc !), "car les sages savent trop bien quelle sorte de monstres vous faites d'eux."

Je ne dirais donc pas que le responsable de la folie d'Ophélie serait Hamlet, même si (et parce que) c'est lui qui la délivre de son père, alors qu'il ne peut justement pas être délivré du sien. Rien ne prouve en tout cas qu'il en ait eu le dessein pour se débarrasser d'elle.

Ne reste-t-il pas justement plus ou moins son ami, après la terrible scène que je viens d'évoquer ? N'est-ce pas à ses côtés qu'Ophélie assiste à la scène de théâtre où Claudius est démasqué, et avec elle qu'il fait mine de blaguer à propos du jeu des acteurs, commentant les scènes qu'ils jouent ("Vous êtes un vrai coryphée, Monseigneur", lui dit Ophélie) et des réactions que celles-ci provoquent et qu'il observe avec elle comme des preuves ?

Mais une chose est sûre, c'est qu'une fois Ophélie mise hors jeu et avant donc qu'elle ne meure, il ne reste plus à Hamlet aucune échappatoire : il va devoir se confronter au désir maternel. Or si son désir lui fait croire que l'amour est "une farce, brève comme un amour de femme", l'amour maternel, il le sait bien, est, lui, infini et inconditionnel, donc terrorisant.

C'est à peine si Hamlet a donc besoin de s'admonester pour ne pas oublier "qui elle est" : "Que jamais une âme de Néron ne hante ta vigueur." Mais la question n'est vraiment pas là, puisque c'est bien à Claudius qu'il faut destiner la vindicte, et sans faire la confusion entre la castration (de sa mère donc) et la mort qu'il devrait lui infliger, s'il était avéré qu'elle a été l'instigatrice de son crime.

Silvia Fendrix a donc tout à fait raison de penser que le mot "*incestuous*" dans cette pièce désigne plutôt soit la luxure soit le régicide, et qu'il ne sert donc que de masque pour la réalité

incestueuse du désir de Hamlet à l'égard de sa mère, et dont son père, le Roi fantôme, ne l'a nullement protégé, le condamnant à fuir l'amour d'Ophélie et à rester englué dans l'horreur que lui inspire le désir maternel.

Lorsque le spectre réapparaît durant l'entretien avec sa mère, enfin en seul à seul (à un rat près, qui s'agite derrière une penderie et qui se verra occis...), c'est pour se conduire en père banal qui livre son fils au désir maternel, au lieu de l'en préserver. Cet intrus qu'il lui enjoint d'éliminer n'est-il pas en fait celui qui lui sauve la mise, en lui évitant justement l'inceste ?

Par ailleurs, en quels termes précis lui dicte-t-il la conduite à suivre avec celle qui fut sa femme ? "Oh, entre elle et son âme en combat, dresse-toi ! (*Oh, step between her and her fighting soul !*)". Or comment parvenir à créer un tel espace, sans entrer sinon en elle, lui inspirant plus de désir qu'envers son nouveau mari, en tout cas dans ses pensées ?

Hamlet ne peut faire mieux que de traduire immédiatement cette admonestation, en enjoignant à son tour à sa mère de renoncer à la sexualité : si elle faisait la sainte et cessait d'être une femme, Hamlet pourrait se dire à nouveau son fils, ou un fils qui ne la maudit pas. Or ce genre de mauvais conseil mériterait au moins un geste de révolte ! Ne pourrait-il pas dire au fantôme qu'en ce qui concerne les amours de sa mère, il n'est pas concerné ?

Manque de chance : le père voyeur de cette scène où il se confronte à sa mère et qu'il tue en fichant son épée dans la tapisserie qui a bougé, n'est autre que celui d'Ophélie. C'est bien avec ce genre de hasard que se tisse la toile du tragique. Mais Hamlet en semble justement moins touché³ que par les reproches qu'il tente encore d'adresser à sa mère, même en cette circonstance, pour n'avoir pas su faire la différence entre un frère et l'autre.

Le plus fort est cependant ici qu'alors même qu'il vient de taxer sa mère d'être aveugle et qu'il ne l'excuse même pas au nom de la folie (qui "ne délire jamais ni ne trouble les sens au point de ne savoir même plus distinguer des êtres si dissemblables"), ne pouvant attribuer son acte qu'à "l'ardeur du sang", – le plus incroyable est qu'il demande au fantôme de son père : "Ne me regardez pas, de peur que ce regard pitoyable n'altère mon sévère projet et que mon devoir perde dans les larmes sa vraie couleur de sang."

Le pouvoir de Gertrude pourrait-il être si grand si son père n'avait pas gravement failli à sa mission de mitiger l'horreur du monstre aux yeux de son fils, pour faire de sa mère une simple femme ? La solution que trouve donc Hamlet, après avoir un instant pensé qu'elle pourrait suivre son conseil de ne plus aller au lit de son oncle, cessant donc d'être une femme, c'est, au contraire, de livrer sa mère au seul homme qui peut encore le sauver de l'horreur d'avoir à subir

³ "Adieu, pauvre imbécile,, étourdi, indiscret. / Je t'ai pris pour ton maître, subis ton sort. / Tu vois qu'il est dangereux d'être trop zélé.

son charme, puisqu'elle va jusqu'à lui demander : "Que dois-je faire ? ", comme si c'était à lui de décider !

Il croit ainsi, avec ce revirement, aller dans le sens de ce que lui a enjoint le spectre et se faciliter la tâche de la vengeance, et il ne va, en priant ainsi sa mère de tout avouer à son amant, lui révélant que sa folie "n'est qu'une ruse", qu'obtenir qu'un nouveau pacte de connivence soit scellé avec sa mère : "N'en doute pas, lui rétorque la Reine, si les mots sont le souffle et le souffle la vie, jamais ma vie ne soufflera mot de ce que tu m'as dit."

Le piège incestueux se voit donc ainsi refermé dans les plis d'un secret partagé et que la pauteur du cadavre de Polonius servira justement à celer, puisque Hamlet subtilise le corps et l'emporte en lieu sûr pour éviter à sa mère d'avoir à le livrer à la justice comme un criminel et que la Reine n'a pas d'autre solution pour innocenter son fils que d'attribuer son acte à la folie qu'il lui a, au contraire, enjoint de dévoiler.

La révélation du secret du Roi, grâce au jeu bien mené des acteurs qui ont mis en scène son crime, loin de hâter le dénouement ne va donc faire que prolonger les attermolements d'Hamlet. L'acte IV représente l'entrée d'Ophélie dans le délire, non feint celui-là, et le retour de Laertes qui, venant enterrer son père, est prêt à soulever le peuple en sa faveur pour détrôner Claudius.

En revanche, tout ce qui concerne Hamlet nous est narré indirectement, le dramatique étant supplanté par le romanesque : l'attaque du vaisseau qui l'emporte en Angleterre, par des pirates qui le sauvent d'une mort à laquelle les papiers confiés à Rosencrantz et Guildenstern le destinaient. Hamlet aurait même eu le temps de fabriquer une fausse missive et de faire en sorte que ce soient ses condisciples qui y soient concernés à sa place.

Il ne se voit donc pas puni de son crime et reste ainsi sous la protection de la chance ou de la sollicitude maternelle, au respect de laquelle Claudius veille, tout autant, semble-t-il que celui qui en est le bénéficiaire. D'ailleurs Hamlet le sait parfaitement qui, lorsque le Roi s'adresse à lui en "tendre père", lui rétorque : "Ma mère, je dis bien. Car père et mère, c'est mari et femme, et mari et femme, c'est même chair. Vous êtes donc ma mère. Allons, en Angleterre !"

Mais sous ce persiflage, il est évident qu'on ne saurait pousser plus loin l'amertume à laquelle le voue cette absence de père. Le moment du réveil a donc sonné ; et le passage des troupes de Fortimbras par les terres danoises qui lui fait redécouvrir ce que peut être la "grandeur vraie", capable de retrouver "un grand motif" dans "la moindre querelle" lui fait prendre conscience qu'il ne fait que dormir.

Ce qui va, bien évidemment, sonner l'heure d'un réveil, c'est la mort d'Ophélie qui s'est noyée, et la confrontation avec son frère qui est revenu et que le Roi a entrepris à part, lui

donnant les moyens de laver l'honneur de l'offense subie, en combattant en duel le responsable tout trouvé de cette mort de la fille, après celle de son père.

Mais ici, je suis confronté à la difficulté particulière que représente le fait que l'Ariane dont je suis le fil retrouve à ce moment la corde du Séminaire de Lacan, écueil difficilement évitable pour elle sans doute, mais qui pourrait nous faire chavirer avec elle dans la mer de ces vagues de commentaires qui se suivent en se recouvrant l'un l'autre, pour finir par noyer le poisson, alors même pourtant que l'apport lacanien n'est pas négligeable.

Je dois donc en rappeler succinctement la substance, ne serait-ce que pour montrer par quel biais Silvia Fendrix s'en sort avec élégance, échappant au dogmatisme de la plupart des suiveurs du Séminaire, en démontrant qu'elle n'a pas tort de prendre ses distances: elle fait simplement remarquer que Lacan s'intéresse davantage au développement de ses propres élucubrations, qu'à ce qui concerne véritablement le personnage de Hamlet dont il se sert en passant et comme point d'appui.

Le résultat n'est cependant pas mince et vaut donc le détour. Le maître commence par attirer l'attention, comme l'avait fait Otto Rank dont il trouve l'article "admirable"⁴ sur "la scène dans la scène", à savoir sur la mise en abîme que foment Hamlet et qui devrait servir de "*mouse-trap*", de souricière pour le Roi.

Il est curieux – ce serait pourtant dans son style – qu'il ne fasse pas un sort au fait que la pièce se déroule à Vienne ; il fait plutôt remarquer que la pantomime, qui représente "les gestes présumés de son crime", mais qui "ne semble pas beaucoup agiter le Roi", reste sans effet, alors que ce seront les paroles entendues plus loin qui serviront à le démasquer : il se lève et sort dignement. Actor's studio premier niveau : l'imaginaire n'est pas aussi fort que le symbolique, comprendrait tout de suite le disciple de la vulgate.

Lacan accentue, en revanche, le fait que Hamlet soit complètement désarçonné, lui, dès que "vient sur scène le personnage dénommé Lucianus". Et pourquoi donc ? Parce que "l'accoutrement du dit Lucianus n'était pas celui du roi qu'il s'agit d'attraper, mais exactement celui d'Hamlet lui-même", une didascalie qui n'est cependant pas indiquée dans le texte de Shakespeare, alors qu'y est clairement énoncé le degré de parenté entre le meurtrier et le roi de comédie : il ne s'agit pas du frère, mais du neveu. Il occupe donc une "position homologue à celle d'Hamlet lui-même par rapport à l'usurpateur".

À quoi aboutit donc le piège tendu dans lequel est pris celui qui croyait prendre ? À une "véritable petite crise d'agitation maniaque, quand l'instant d'après, il se trouve avoir son

⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, dans l'édition, dite « populaire » de J.A. Miller, p. 45 à 48.

ennemi à sa portée, (et qu'il) ne sait qu'articuler ce que tout auditeur ne peut sentir que comme une dérobade. Il se dérobe derrière un prétexte, à savoir qu'il saisirait son ennemi à un moment trop saint – le roi est en train de prier – pour qu'il puisse se résoudre, en le frappant à ce moment, à le faire directement accéder au ciel.“

Qu'est-ce qui ne marche donc pas dans le piège ourdi ? Selon Lacan, ce serait le fait que Hamlet “tente de donner corps à quelque chose qui passe par son image spéculaire, son image mise dans la situation, non pas d'accomplir sa vengeance, mais d'assumer d'abord le crime qu'il s'agira de venger.“ Ce que le lecteur d'aujourd'hui doit donc entendre, s'il se saisit de la corde dont j'ai parlé, c'est que l'identification à l'image spéculaire n'est pas assez puissante pour porter à conséquences et déboucher sur un acte.

De quelle identification a donc besoin Hamlet pour y parvenir ? Et est-ce en s'emparant d'un tel concept que l'acteur d'aujourd'hui pourrait comprendre ce que fabrique son personnage ? Rien n'est moins sûr, en tout cas à lire mon guide, qui ne se laisse pas, elle, embobiner par le paradoxe dont Lacan est toujours friand, quand il propose que l'identification qui marche, elle, ce soit celle à Ophélie. Et il se pare, dans un autre passage d'un autre Séminaire, ou se “ramparde“, pour user de l'un de ses néologismes favoris, derrière le jeu de mot : Ophélie/O-phallus !

L'identification en question, Lacan le précise (et je le fais pour le lecteur ébaubi ou l'acteur perplexe), n'est évidemment pas du même type que la première : “Hamlet est saisi, poursuit-il, de l'âme furieuse que nous pouvons légitimement inférer être celle de la victime, de la suicidée, manifestement offerte en sacrifice aux mânes de son père, car c'est à la suite du meurtre de son père à elle qu'elle fléchit et succombe.“

Il faut évidemment ajouter que ce qui la fait verser dans la folie, outre ce que j'ai avancé d'une relation probablement incestuante (si l'on me passe ce mot) avec son père, c'est le fait que son meurtre reste impuni et que “les cérémonies funéraires ne peuvent être pleinement remplies (...) Rien n'est apaisé de la vengeance que crie Ophélie.“

Mais ce n'est évidemment pas pour inspirer un metteur en scène que Lacan profère ses sentences, mais pour faire avancer sa théorie, par rapport à celle de Freud. Il commence, en effet, par revendiquer avec bruit sa fidélité : “Nous voyons là jouer à nu cette identification à l'objet que Freud nous désigne comme étant le ressort majeur de la fonction du deuil. C'est la définition implacable que Freud a su donner au deuil...“

À ceci près que toute la suite du texte parlerait plutôt du retournement contre soi que cette identification entraîne, dans la mesure où ce sont les reproches faits au mort pour être parti ou s'être mal conduit qui sont aussi bien refoulés dans “ces pleurs qui sont consacrés au défunt“ et

qui deviennent pathologiques, s'ils ne sont pas transmués, à l'aide de "pratiques collectives" où, par exemple, "les paysans noient dans les banquets une insensibilité préjudicielle, alors qu'ils font bien autre chose..."

Mais laissons ici Ophélie à sa mélancolie incurable et revenons plutôt à Hamlet. Le ressort de la démonstration lacanienne, telle qu'elle est relue par Silvia Fendrix, c'est que cette identification bien obligée à ce trait de la fureur d'une victime, est bien aussi une identification à l'objet perdu, dans la mesure où elle permet de desceller l'identification au phallus maternel dans laquelle Hamlet restait pris. C'est bien une fois qu'Ophélie devient l'objet à jamais perdu qu'il peut enfin l'aimer comme objet, au lieu de l'aimer comme ce phallus potentiel qui enfantera de nouveaux pêcheurs, c'est-à-dire, des hommes dont le désir sera, à son tour, rendu impossible, parce qu'incestueux.

Lacan, lui, n'est pas aussi clair, même si la théorie à laquelle il est attelé visera plus loin à étayer cette distinction entre objet et phallus. Mais Hamlet n'aura servi dans cette démonstration que de tremplin provisoire, au risque, pour Lacan, de se méprendre, et sur la place de Laertes et sur celle du *ghost* injonctif.

Commençons par Laertes : il est rabattu au rang d'image spéculaire, comme le Lucianus visé plus haut. Voici ce qui en est dit : "C'est l'entrée dans Hamlet de ce que j'ai appelé fureur de l'âme féminine qui lui donne la force de devenir ce somnambule qui accepte tout, jusques et y compris – je l'ai assez marqué – d'être dans le combat celui qui tient la partie pour son ennemi, le roi lui-même, contre son image spéculaire, qui est Laertes."

Rien n'est moins sûr, au moins justement si l'on revient au texte, comme le fait scrupuleusement Silvia Fendrix en analysant, au sortir du cimetière où il s'est justement battu à mort avec Laertes dans le trou préparé par les fossoyeurs pour Ophélie, la scène des retrouvailles avec Horatius, son alter ego. Il n'a en la circonstance aucun des traits qui pourraient caractériser un somnambule.

Il raconte la chance qui l'a fait échapper à son sort grâce aux pirates. Il raconte ensuite, s'étant emparé de la sacoche où Rosencrantz et Guildenstern recelaient la lettre patente de leur sinistre mission, comment il a pu faire son exercice de calligraphie et retrouver dans ses affaires un sceau de feu son père qui lui permet de falsifier la lettre et de la retourner contre ses accompagnateurs et surveillants.

S'est-il pour autant réapproprié d'une subjectivation qui ferait de sa personne l'héritier légitime du Danemark et qui lui permettrait de sortir de sa procrastination ? Rien n'est moins sûr. Et si c'est pour rester un somnambule manipulé par les manigances du roi qui parie sur lui, mais fait enduire de poison l'épée de Laertes, à quoi bon le prétendre ?

Mais surtout, rien n'est dit dans cette scène de l'Ophélie dont il aurait comme embrassé la fureur pour se permettre de redevenir un homme. Pas la moindre allusion à son suicide, un type de mort qui l'a pourtant lui-même tenté et une disparition qui serait censée le concerner de près, puisqu'elle lui permet enfin de se dire amoureux.

Mais à qui le dit-il ? À Laertes, son frère qui ne se réduit donc plus à une image spéculaire, mais devient celui qui aurait pu être rétroactivement son beau-frère. C'est à la douleur de ce frère qu'il s'identifie plus qu'à l'Ophélie perdue dont la robe flotte parmi les nénuphars sous son saule pleureur, comme le veut l'iconographie préraphaélite...

Le duel commence donc par une déclaration d'amour réciproque entre Laertes et Hamlet. Ils regrettent tous deux d'avoir à se battre et parlent essentiellement de leur rivalité d'amour et d'affection. Polonius est doublement mort, pour son fils comme pour l'amoureux prétendu de sa fille. Et le duel n'est plus pour laver son honneur, mais pour servir de parade au crime auquel est acculé Claudius.

Les choses ensuite, comme souvent chez Shakespeare, sortent de l'épure ou du plan qui était censé les régler. La Reine, qui veut boire à la santé de son fils qui semble en passe de l'emporter, boit dans la coupe empoisonnée que Claudius destinait à Hamlet. Et c'est au moment où Hamlet se penche sur elle, car il l'a vue tomber à terre, que Laertes le blesse à son tour, après avoir lui-même été touché par son épée empoisonnée, puisque, lors du précédent corps à corps, ils ont échangé leurs rapières.⁵

Comme la Reine a eu quand même le temps de dire : "Le vin, le vin ! Je meurs empoisonnée" et que Laertes, avant de mourir, lui aussi, trouve encore le temps de dévoiler toute la vérité et de déclarer : "Le roi est coupable", Hamlet n'a plus d'échappatoire et se décide enfin à occire Claudius, le dernier geste dont il ait encore la force étant de parachever sa tâche en le forçant à boire dans le même verre que sa femme.

Et je dis bien : sa femme, et non sa mère, car l'important n'est même plus ces gestes qui s'enclenchent l'un l'autre, mais les paroles qui les accompagnent. Or ce que dit Hamlet à Claudius, en cette ultime circonstance, c'est : "Drink off this potion. Is thy union here ? Follow

⁵ La didascalie qui veut que ce soit Hamlet qui blesse Laertes quand la reine tombe, telle qu'on la voit reproduite et dans l'édition de la Cambridge University press et dans la traduction de Bonnefoy, serait donc à inverser. C'est bien plutôt Laertes qui profite de sa distraction pour le blesser « *deeply* », comme plus haut Hamlet l'avait blessé « *lightly* ». Mais que les acteurs tranchent, c'est le cas de le dire, puisque les manuscrits, tout le monde le dit, ne sont pas fiables.

my mother.“ Bonnefoy nous fait remarquer que c’est là le dernier jeu de mot⁶ de Hamlet, mais surtout il traduit le *follow* en question par : “Va retrouver ma mère !“

Or ce que relève à ce propos Silvia Fendrix, c’est que, pas même mort, Hamlet ne voudrait *rester seul avec sa mère* et que c’est là enfin son initiative à lui, sa manière bien personnelle de remplir la mission que lui a confiée le spectre : il les marie pour de bon ! Le moment est donc venu de la citer : « Tout converge pour indiquer que l’obsession tragique de Hamlet n’est pas le trône du Danemark ni le doute et l’hésitation que lui inspire la nécessité de tuer ou non l’assassin de son père, mais la dimension terrorisante qu’a pour lui la sexualité maternelle, raison pour laquelle il n’ose pas obéir à son père qui lui a confié la mission de tuer Claudius. Son père mort, et animé par le soupçon que, de son vivant peut-être, il n’avait pas pu satisfaire la voracité de la génitale Gertrude, Hamlet “fait le fou“. Ophélie aurait pu lui aller comme bague au doigt, s’il avait pu auparavant, quand ses parents partageaient le lit réel, mettre un bord au trou insondable de la sexualité maternelle, transformer ce trou insondable en bague nuptiale. Mais son horreur est telle que Hamlet, qui n’était plus à l’époque un enfant – il avait environ trente ans !– traite immédiatement Ophélie de la même manière que sa mère. »⁷

Qu’on se le tienne pour dit, si l’on habite un corps d’homme, car cette lecture est bien celle d’un aujourd’hui où les femmes ne veulent plus de momeries ou sont suffisamment averties pour se les épargner : accepter d’avoir des enfants, c’est déjà bien assez ! Le pendant de cette lucidité devrait ouvrir les yeux sur la prégnance complémentaire de la complicité masculine : Hamlet, avec son irréprochable ami Horatio, qui voudrait presque boire à la même coupe empoisonnée que lui, tellement il souffre sa perte, en serait un parfait exemple. Mais surtout, ce que le texte de Shakespeare met en avant, c’est son identification à ce double imaginaire qu’est Laertes, qui lui permet, par procuration, de ressentir ce que l’on peut éprouver à la perte... d’une sœur ! Tout se passe en effet, ce que souligne Silvia Fendrix, comme si Hamlet n’avait pas eu cette fiancée à laquelle il s’était déclaré, à laquelle il avait envoyé lettres et présents, comme si rien ne pouvait étayer son : “je l’ai aimée d’abord“ qu’il clame à la face de son frère, bien placé pourtant pour pouvoir réclamer une antériorité.

Lacan a pourtant bien raison de souligner que c’est à partir de la reconnaissance de la perte de l’objet aimé que celui-ci se transmue en cause du désir. Mais Silvia Fendrix remarque finement qu’il faut alors distinguer entre cet objet qu’on peut avoir eu (le phallus) et l’objet perdu depuis toujours (la femme), en soulignant que ce n’est pas du même objet qu’il s’agit, le

⁶ Intraduisible, puisque *union* veut dire à la fois la même chose qu’en français, et la perle que le roi a rajoutée à son vin en hommage aux combattants.

⁷ *Op. Cit.*, p. 57.

phallus maternel qui est à perdre n'étant pas le même que celui qui devient cause du désir, parce que et quand l'autre est perdu, un tel objet, s'il est réel, et pas seulement le signifiant de la différence, n'étant pas nécessairement lui-même sexué, les femmes ayant donc à suivre, sur ce plan, le même chemin que les hommes.

Il en découle bien évidemment toutes sortes de considérations concernant Hamlet le Roi, le fantôme, occis "dans la fleur de ses péchés". Quel a donc été le principal ? Cette nouvelle lecture incite à penser qu'il consiste à n'avoir pas su satisfaire les demandes proprement féminines de Gertrude, à ne l'avoir pas considérée comme une femme, à s'être permis d'oublier, l'âge venu peut-être – mais y a-t-il un âge pour ces choses-là ? – qu'elle était une femme.

Le Roi Hamlet, mort ou vif, ne semble pas avoir prêté suffisamment attention à la sexualité de sa femme dont il fait une victime corrompue et corruptrice, ce qui empêche directement Hamlet son fils de se débarrasser de son horreur face à la jouissance féminine.

Car rien ne nous laisse penser que ce séduisant jeune homme se soit octroyé le droit de coucher avec Ophélie, qui, malgré son nom, est donc morte vierge. Mais, à supposer qu'il se soit passé entre eux quelque chose d'un peu langoureux, ne serait-ce pas l'apparition du spectre qui aurait définitivement dissuadé Hamlet d'aller plus loin, sinon à la mort de celle qu'il dispute à son frère, après l'avoir arrachée à son père ?

Alors, de quoi Hamlet est-il donc le nom ? Le dictionnaire nous répond : d'un village, un village trop petit pour avoir une église, un "village sans église", comme s'exprime Apollinaire dans *Les Baladins*, sans église ; et donc sans cimetière ? C'est bien vers cela, dans le village planétaire, que nous allons...

Jacques Nassif ; Mars 2013