Actes des congrès de la Société française Shakespeare

4 | 1983

Du texte à la scène : langages du théâtre

Hamlet : fin de l'innocence du langage ou fin du spectacle ?

Pierre Spriet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/469>

DOI : 10.4000/shakespeare.469

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1983

Pagination : 133-152

Référence électronique

Pierre Spriet, « *Hamlet* : fin de l'innocence du langage ou fin du spectacle ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 4 | 1983, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/469> ; DOI : 10.4000/shakespeare.469

SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
Actes du Congrès 1982

DU TEXTE A LA SCENE :

Langages du Théâtre

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

M.T. Jones - Davies

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

JEAN TOUZOT Libraire - Editeur
38 , rue Saint-Sulpice 75278 PARIS CEDEX 06 1983

HAMLET : FIN DE L'INNOCENCE DU LANGAGE OU FIN DU SPECTACLE ?

Hamlet n'a jamais cessé d'intriguer et de passionner des générations de spectateurs qui lui ont impunément prêté leurs fantasmes et recréé la pièce au gré de leurs désirs et de leurs peurs. Il n'est pas sûr que Shakespeare aurait reconnu son oeuvre dans les innombrables versions que près de quatre siècles de théâtre ont proposées; il est fort improbable qu'il aurait retrouvé sa pièce sous l'étrange discours critique dont nos contemporains font leurs délices. Fort heureusement, *Hamlet* n'appartient pas plus à Shakespeare ou à son époque qu'à la nôtre : la pièce n'existe que dans cet acte de communication qu'est la représentation; elle implique nécessairement que des acteurs et des spectateurs se comprennent en donnant un sens plausible à ce mal d'être qui a fasciné le dramaturge et qui nous fascine encore. *Hamlet* aujourd'hui ne peut donc avoir de sens que s'il est appréhendé avec nos codes culturels et donc avec nos préjugés et nos modes, dont nous croyons parfois trop aisément qu'ils sont la vérité. Ces sens nouveaux que nous trouvons à la lumière de nos nouveaux mythes qui ne sont peut-être que l'expression provisoire de mythes permanents qui ont nom bien et mal, Dieu et sexe, violence et mort, ils sont bien dans la pièce mais comme n'y étant pas absolument, puisque le génie de Shakespeare fut précisément d'avoir créé un *Hamlet* lisible en son temps et qui appartient aussi à tous les temps.

Oser encore dire *Hamlet* n'est donc pas orgueilleuse prétention ou insupportable sottise : *Hamlet* n'est la propriété de personne et on n'a jamais fini de lui trouver des sens. Ces sens pluriels et précaires sont d'autant plus inévitables qu'ils prennent origine dans une pièce que dominant l'obscur et l'irrationnel, comme dans toutes les formes culturelles nourries de nos aspirations et de nos craintes, une pièce qui multiplie à plaisir l'immotivé, l'incohérent et le non-dit, permettant aux spectateurs avides de sens d'y inscrire leurs motivations, leur cohérence

et leur dit.

Notre temps qui a découvert les inépuisables richesses de l'inconscient s'est naturellement passionné pour l'analyse d'un héros à qui on peut tout faire dire et penser puisqu'il n'en est par définition pas conscient. Cet âge qui a aussi redécouvert l'omniprésence ambiguë des mots se plaît à retrouver dans la pièce l'histoire du rôle du langage¹. C'est plutôt dans cette perspective que je voudrais me placer mais pour y lire non pas l'histoire des mots mais l'en-deça du langage : *Hamlet* n'est pas quelque chose qui arrive au langage quand il est dévoyé; c'est l'histoire de la prise de conscience de soi et de l'autre, dans l'essentielle contradiction d'un langage à la fois nécessaire et impossible, un langage qui n'est pas que mots mais qui est aussi spectacle car communiquer et jouer, c'est tout un. Mais je ne conclurai pas en m'extasiant sur la profondeur des subtiles pensées que j'aurai prêtées à Shakespeare-Hamlet; je terminerai mon propos en constatant au contraire — apparemment contre notre temps et nos modes — que la forme même que le créateur d'*Hamlet* donne à sa pièce ne permet pas cette lecture désespérée parce que désespérante de la tragédie : c'est sur terre et chez les hommes que le spectacle nous ramène et non sur quelque planète habitée par des abstrauteurs de quintessence émerveillés par l'ampleur du doute qu'il lisent dans la pièce et qu'ils confondent peut-être trop aisément avec la vérité même provisoire de Shakespeare.

Ce n'est pas un hasard si notre époque savoure avec ravissement les subtilités derridiennes de la différence et de la différance. Un âge qui, après des siècles d'un christianisme qui donnait un sens à l'univers tout entier, renoue avec le doute et le préfère à la foi; il doute de tout et même de soi et ne peut que trouver admirable un langage critique qui vise à abolir le langage. Même si Derrida ne détient pas la vérité et ne prétend d'ailleurs pas la détenir, la forme qu'il donne à sa réflexion sur le langage jette peut-être un jour partiellement nouveau sur *Hamlet*, lu à la sombre lumière de notre doute radical. Sa vérité même

provisoire me paraît en tout cas plus appropriée que les certitudes de la psychanalyse à l'investigation renouvelée de ce mal d'être qu'exprime la pièce et dont nous pouvons lire le curieux accord avec nos doutes.

Les premiers mots que la pièce accorde à Hamlet expriment le refus du doute; ils sont la formulation d'un refus : celui de l'incertitude du sens. «I know not'seems'» (I. ii. 76)². Hamlet affirme la correspondance nécessaire entre ce qui se voit et s'entend et ce qui est. En termes plus appropriés à nos codes, il fait coïncider le signe, et son référent; il refuse la conventionnalité du signe, le rapport accidentel établi entre signe et référent par une communauté socio-linguistique. Ce rapport n'est pas d'identité mais d'analogie; Hamlet postule un rapport d'identité, une coïncidence, une absence de rapport. Le texte lui fait simultanément exclure toute incertitude quant à son être :

I have that within me which passes show,
(1.85)

L'être pour Hamlet est au-delà ou en-deça de ses manifestations qui n'en sont que le vêtement : «trappings, suits» (1. 86). L'Hamlet de cette première scène où il paraît revendique la possibilité d'être sans qu'il y ait «béance» entre l'être et l'expression de cet être. Hamlet veut être dans une solidité qui ne laisse pas de place à autre chose que cet être.

Mais le caractère absolu de cette affirmation est aussitôt menacé par un autre énoncé qui, rétrospectivement, donne au premier un sens polémique et désespéré : il n'affirme l'absoluité de l'être que parce que sa certitude est déjà ébranlée à travers ce que sa mère lui a donné à voir : Gertrude a introduit la possibilité d'un glissement, d'une fluence de l'être qu'Hamlet traduit en termes de fragilité féminine : «Frailty, thy name is woman» (I. ii. 146) . Et à ce scandale du non-absolu de l'être, sa réponse est refus du langage, refus des mots ou impossibilité de les dire :

But break my heart, for I must hold my
tongue. (I. ii. 159).

C'est encore cette même réponse qu'il impose et s'impose après la scène du fantôme : les témoins sont invités de manière solennelle et répétée à se taire et même à en faire le serment (I. v. 149 et s.). Il leur avait fait la même demande quand ils lui avaient pour la première fois parlé de l'apparition (I. ii. 246-250). Mais les certitudes que le texte prête à Hamlet ne sont encore qu'ébranlées : il reste provisoirement convaincu que la relation entre le référent et son signe est indestructible : «... Foul deeds will rise/ Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes» (I. ii. 257-258). Ce qui est — foul deeds — doit se traduire en signes perceptibles au regard des hommes. Cette certitude ne résistera pas à sa rencontre avec une Ophelia que Leartes et Polonius ont convaincue du mensonge des signes. L'Hamlet de la dernière rencontre avec la jeune fille ne croit désormais plus à l'absolu de l'être.

Au coeur du spectacle en effet, Shakespeare a placé le célèbre monologue d'Hamlet : «To be or not to be», si souvent analysé, si souvent parodié. Ce n'est pas non plus un hasard si le premier vers de ce monologue est probablement aussi connu — aujourd'hui peut-être davantage connu — que les versets les plus célèbres de la Bible, même hors du contexte culturel occidental. Il s'agit bien là en effet du coeur du problème que la pièce pose au héros. Et ce mal d'être, le monologue le relie à la conscience; non pas la conscience morale, mais la conscience de soi. Etre conscient de soi, c'est ne plus coïncider dans l'identification d'un sujet et d'un prédicat qui ferait de l'être cet absolu qui ne permet à l'être que d'être. Je crois qu'il est possible de lire ici cette conscience comme la prise de conscience de la non-identité de l'être avec lui-même. Emerger à la conscience, c'est découvrir la faille qui se creuse entre moi et ce qui n'est déjà plus moi, entre un présent qui n'est perçu que lorsqu'il n'est déjà plus, qui n'est appréhendé que lorsqu'il est déjà autre ³.

Hamlet innocent rêvait d'un absolu qui se définirait par la présence immédiate de soi à soi. Cette présence n'a même pas besoin de signes pour être signifiée⁴. C'est le

glissement vers le non-présent suivi de la rétention de ce qui est devenu passé qui engendre la présence consciente. Comme l'écrit un commentateur de Derrida, «la présence du présent n'est ... que son propre évanouissement toujours différé»⁵. Il n'y a de conscience que dans la fissure comme il n'y a de langage que dans la suppléance d'un manque, la béance d'une absence, ce que Derrida appelle *différance* : il n'y a langage que de et dans la distance d'un écart. Le mot est ce qui est à la place de la chose, qui ne s'identifie pas avec la chose. La prise de conscience de soi et la prise de conscience du langage procèdent du même manque. Lu à la lumière des recherches actuelles sur le sens et sur la langue, le «To be or not to be» devient ainsi le cri de désespoir d'un homme qui se heurte à l'existence scandaleuse d'un non-absolu qui le condamne à ne pas être, qui lui fait découvrir la réalité de l'autre, l'irréductibilité de l'autre ressentie comme une atteinte. Si les autres sont, Hamlet ne peut plus et ne veut plus être. Si les autres le «comprennent», c'est-à-dire s'ils le cernent, l'enferment dans leurs mots, il perd son être. Il songe donc à se dérober dans la mort à ceux qui se débent à lui.

Etre conscient, ce ne peut être en effet que prendre conscience de l'autre en soi et de cet «Autre» qui sous de multiples formes hante Hamlet tout au long de son monologue et tout au long du spectacle. Et la fin du «To be or not to be» fait intervenir sans le nommer cet *Autre* que tout concourt à appeler Dieu et qui par delà la mort menace encore l'être. Hamlet donne significativement à cet Autre un seul attribut : la possession d'une malveillance qui n'est que l'une des formes les plus radicales de la présence menaçante de l'autre qui agresse le moi. L'enfer c'est l'autre. Dans *Hamlet*, l'enfer c'est bien évidemment les autres : leur agressivité emplit le monologue comme elle emplit la pièce. Hamlet ne lit l'autre qu'en termes de soumission subie à contre-cœur, de souffrance infligée. Le monde est littéralement «out of joint» puisqu'il ne coïncide plus avec l'être. Contre toute vraisemblance —

on peut difficilement supposer que les contacts que le prince a eus avec les autres avant la mort de son père n'aient été qu'une longue occasion de souffrance — Hamlet construit l'autre en termes de blessure et de menace.

L'autre devient l'autre face de la prise de conscience : la certitude qu'il n'est pas plus ce qu'il est que je ne suis ce que je suis ; l'un ne va pas sans l'autre ; il n'y a de moi que dans le non-moi. Et puisqu'il n'est pas possible d'être sans que pèse la menace de l'autre, le refuge semble d'abord la fuite dans le non-être de la mort. Mais il n'est pas possible d'échapper à l'enfer de l'autre, à cette peur de quelque chose après la mort, à ces maux encore plus effrayants parce qu'ils sont inconnus (III. i. 78-82).

Hamlet peut donc être lu comme la double découverte de la précarité de l'être et de la menace de l'autre. La pièce a pour sujet le sujet même du discours, c'est-à-dire son essence de discours, son inadéquation. Il n'y a plus de mots vrais ; il n'y a plus pour Hamlet de communication qui communique autre chose que la trahison. L'homme est un animal qui trompe avec des signes. Rien n'est sûr ; tout est fragile et changeant : c'était déjà le thème des *Sonnets*. Il n'est donc pas étonnant que l'amour et la fidélité soient lus comme des occasions d'éprouver la trahison des mots. L'amour est rêve d'absolu ; il ne peut qu'être déçu par la trahison des signes et de l'autre. Il n'y a plus de réel ; il n'y a que des substituts, des vicaires, des masques. Le réel, disait Derrida, ne survient qu'à partir des traces de son absence⁶. Il n'apparaît que sous forme de signes qui ne sont pas lui⁷. *Hamlet*, c'est le désespoir en l'autre qui s'accompagne du désespoir en soi.

Le reste de la pièce peut se lire comme une longue obsession des signes et des mots. Ce que le héros reproche à Laertes sur la tombe d'Ophelia, c'est encore cette inadéquation entre le signe et son référent : le frère de la jeune morte donne à un chagrin limité une forme rhétorique qui signifie l'illimité et qui est donc condamnable (V.i. 247-250)⁸. Il conteste la propriété du signe qu'utilise Laertes mais revendique pour lui le droit à un infini

que ses hyperboles entendent signifier. C'est très curieusement cette aspiration à l'absolu, cette intransigeance que la reine appelle folie (1. 279) et qui n'a le choix, ajoute-t-elle, qu'entre l'excès de mots et l'absence de mots (1. 283).

C'est au contraire la parfaite correspondance entre les mots et les choses qu'Hamlet avait admirée chez le fossoyeur : celle qu'il se prépare à enterrer n'est ni un homme ni une femme; ce fut une femme, dit-il. Hamlet le remarque et souligne l'adéquation : «How absolute the knave is» (V.i. 133), tout en attirant l'attention sur la menace de l'inadéquation : «equivocation will undo us» (1. 134); toute la scène du cimetière étant d'ailleurs une illustration multiple de l'inadéquation des signes et de la polysémie des mots.

En ce sens, *Hamlet* est bien la prise de conscience du caractère fictif, fabriqué, du langage : le discours du sujet n'est pas ce sujet mais une construction, une parure, une pro-stitution; prostituer, c'est placer en avant et donc cacher autre chose. Il permet donc le «jeu», c'est-à-dire l'écart; le jeu, c'est la possibilité de ne pas être ce qu'on est. *Hamlet*, c'est la fin du langage innocent ou de l'innocence des signes. Il n'est plus possible de croire que les hommes et les femmes sont ce qu'ils disent être. C'est la fin de l'enfance et de toute innocence. Pour l'Hamlet du début de la pièce, ce qui n'était pas dit n'existait pas et ce qui était dit ou signifié ne pouvait qu'être. L'âge des mots dans lequel il entre, «c'est celui de l'apprentissage de la vérité humaine — et du mensonge humain», pourrait-on dire en reprenant la formulation de Genette qui ajoute ce commentaire tout aussi applicable à la pièce :

Il n'y a de mot révélateur que sur le fond d'une parole essentiellement mensongère et la vérité de la parole est l'objet d'une conquête qui passe nécessairement par l'expérience du mensonge : la vérité de la parole est *dans* le mensonge ⁹.

Hamlet apprendra donc à mentir et à jouer. Le jeu c'est la possibilité pour le signe de créer arbitrairement du sens, de

transformer l'écart essentiel qui est celui de la trace derrièr- dienne en écart conscient et construit.

Cette innocence du langage et des signes, Shakespeare ne l'avait pas donnée à Laertes qui est construit — de ce point de vue — comme l'anti-héros. Hamlet refuse d'abord la marge d'incertitude qui se creuse entre l'être et ses manifestations. Laertes au contraire trouve normal que le signe ne corresponde pas au référent. Les témoignages d'amour qu'Hamlet prodigue à Ophelia doivent être lus non comme des preuves d'amour mais comme l'effet d'un caprice : ils disent ce qu'ils ne sont pas; ils dépendent de l'humeur d'un moment. Laertes attribue précisément à Hamlet ce que celui-ci vient de découvrir chez sa mère : la mutabilité, le non-absolu de l'être. Son affection pour Ophelia, proclame Laertes, c'est

A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute,
No more.

(I. iii. 7-10)

Laertes trouve parfaitement naturel ce qu'Hamlet ressent comme scandaleux : le caractère non absolu de l'être. Etre, pour l'homme, c'est ne pas être et donc se parer, jouer. Toute la communication est donc fondée sur les jeux de l'être et du non être. La conséquence au niveau des signes est évidente : Ophelia ne doit pas croire ce qu'Hamlet dit parceque ce qu'il dit n'a qu'une valeur relative:

Then if he says he loves you,
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed ...

(I.iii. 24-27)

L'arrivée de Polonius permet l'introduction d'une variation de ce même énoncé : il n'y a pas d'adéquation entre le signe et son référent, entre les mots et les choses. Ce qu'Hamlet dit et laisse voir n'est que piège : «springes to catch woodcocks» (I.iii. 115). C'est l'annonce de ce qui deviendra l'essentiel du jeu dans la pièce : l'utilisation des

signes pour piéger l'autre.

Le langage est spectacle puisqu'il est présentation de ce qui n'est pas; il est jeu, non pas au sens d'activité gratuite, mais au sens où jeu signifie écart et vide permettant le fonctionnement : le jeu, c'est la marge, la béance. Quand il n'y a pas de jeu, il n'y a pas de possibilité de dédoublement. L'idée de Dieu exclut ce jeu : dans l'Absolu, il n'y a pas de place pour la béance et donc pour l'autre; il n'y a même pas coïncidence qui postulerait l'existence d'un autre; il y a identité. Le langage chez les hommes, c'est la faculté de créer l'autre.

Au théâtre, la représentation se donne comme présence parce qu'elle surgit d'une absence : le signe se propose comme chose; le substitut prétend faire oublier sa fonction de suppléance¹⁰. On pourrait exprimer autrement le même phénomène en disant qu'au théâtre la fonction poétique envahit la scène qui devient le lieu de l'organisation du signifiant, le lieu de l'autonomie des signes. La fonction poétique, écrit J. Kristeva¹¹, «met en évidence le côté palpable des signes ...(Elle) approfondit par là-même la dichotomie fondamentale des signes et des objets». Le théâtre est ainsi la métaphore de cette libération d'un langage qui n'est plus asservi aux choses parce qu'il est fondé sur l'absence des référents, pur jeu de signes sans essences, pure illusion. Avec Mannoni, on peut lire le théâtre comme une scène où les signifiants n'ont plus de signifié, comme le «lieu des reflets et des identifications»¹².

L'Hamlet qui a perdu le sens des mots est un Hamlet obsédé par le théâtre. Un autre monologue de la pièce traduit cette obsession du spectacle qui est en même temps obsession de la communication. Le monologue de la deuxième scène de l'acte II (1.543-601) est une suite de réflexions sur la communication qui prépare la production du *Murder of Gonzago*. En surface, tout n'y est que contradiction : Hamlet dit successivement qu'il est incapable de jouer puisqu'il ne sait que jouer. A un niveau plus profond, tout est centré sur le spectacle.

Le comédien est d'abord présenté implicitement comme un anti-Hamlet : son jeu est parfait; tous les signes d'une absence sont présents et donc communiqués. C'est un jeu parfait parce qu'il est vide : les signes sont dépourvus de référent; le comédien joue à être triste mais il ne l'est pas. Le théâtre est bien le lieu du divorce entre les signes et les référents, un jeu monstrueux dans sa perfection même (1. 545-554).

Le même comédien devient ensuite un anti-Hamlet explicite. Si les signes étaient en harmonie avec un référent, si l'acteur était véritablement triste, le jeu prendrait une autre forme : il agresserait les spectateurs, il leur ferait mal. Le discours multiplie les indications de violence: «make mad,» «appal», «confound», «amaze». Le théâtre devient manipulation à caractère offensif; il est l'autre, agressif, du «To be or not to be».

En opposition à ce comédien motivé et manipulateur, le discours réintroduit un Hamlet pourvu d'une motivation inefficace, c'est-à-dire d'un référent privé de la possibilité de se communiquer en signes. L'impossibilité de jouer, c'est l'impossibilité de parler, de tirer parti du langage pour faire coïncider signe et référent (1. 554-579).

Un premier renversement intervient alors : le discours transforme Hamlet en beau parleur c'est-à-dire en comédien, et il reprend les associations déjà établies entre la femme qui se farde et donc se «pro-stitue» et l'acteur qui se déguise. Voici que paradoxalement la présence des signes devient le signe même de l'absence de référent. C'est le retour à l'énoncé du début du monologue avec une variation significative : le comédien parlait bien, quoiqu'il fût dépourvu de motivation; ici, Hamlet parle bien, *donc* il n'est que spectacle sans référent. La présence des mots devient le signe de l'absence des chose (1. 578-584).

Un nouveau renversement est ensuite introduit : il propose le spectacle comme instrument de dévoilement. Le théâtre fait parler l'autre en le jouant. Il ne s'agit plus de faire violence au public en général mais de manipuler Claudius : la pièce va montrer ce qui n'est pas — le fictif,

le théâtral — pour que soit dévoilé ce qui est :

For murder though it have no tongue, will
speak
With most miraculous organ .

(1. 578-579)

Tout le monologue fonctionne sur la non-coïncidence entre les signes et les référents : il y a des mots sans choses et des choses sans mots. Le jeu-écart des mots et des choses se voit attribuer une fonction paradoxale : il devient agression de la communication.

Car c'est bien d'agression qu'il s'agit. Et sur ce point encore, la pièce construit Laertes et Hamlet en opposition radicale : comme Claudius, Laertes utilise le masque, c'est-à-dire le théâtre, mais comme un simple instrument de manipulation de l'autre; le masque n'est qu'un moyen commode de parvenir au but qu'il se propose d'atteindre : l'élimination de l'assassin de son père et du bourreau de sa soeur. Hamlet, au contraire, se situe dans une autre problématique. Son but n'apparaît pas être de venger son père en tuant son meurtrier mais de révéler la supercherie des rapports sociaux en pervertissant la communication. Cette perversion n'a d'autre fin qu'elle-même : Hamlet fait gratuitement tuer Rosenkranz et Guildenstern : le discours dramatique ne propose pas pour ces meurtres exécutés avec des mots de motivation plausible.

Le théâtre-dans-le-théâtre n'est pas, comme dans *A Midsummer Night's Dream* associé à la vitalité de l'homme capable de créer de la beauté à partir du manque de beauté, capable de faire surgir l'absolu dans le relatif. Il est ici instrument de révélation de l'inadéquation entre les mots et les choses. C'est cet invariant qu'on retrouve dans les multiples variations que le discours propose sur ce thème du spectacle : toutes peuvent être lues comme des affirmations d'un divorce entre les signes et leurs référents.

Hamlet lit la femme comme l'archétype de cette non-coïncidence : la femme est l'être qui dissimule ce qu'elle est derrière le masque du fard ou de la beauté

(III.i. 144 et s.); la femme d'Hamlet est la comédienne par excellence : celle qui signifie ce qu'elle n'est pas. Et la pièce nous montre un Hamlet obsédé par les signes, apprenant aux comédiens à jouer, à rétablir artificiellement la correspondance perdue entre les signes et les choses (III.ii. 1 et s.). Il apprend même à sa mère qu'elle peut feindre une vertu qu'elle ne possède pas (III.iv. 162).

Ce n'est d'ailleurs pas tant le signe dans sa généralité que le signe verbal, le voile des mots, que la pièce privilégie pour en faire ce qui porte autre chose, la « métaphore » de l'autre. C'est peut-être ce soulignement des mots que la pièce-dans-la-pièce effectue d'abord. C'est du moins ainsi qu'on peut lire la pantomime qui constitue la première présentation du piège (*The Mousetrap*). Le roi ne réagit pas au geste des comédiens qui miment le meurtre. Tout se passe comme si ces gestes n'étaient porteurs de sens qu'à travers les mots qui les soutiennent. C'est bien ce que le « prologue » souligne après la pantomime et avant la pièce proprement dite : « We beg your *hearing* patiently » (III.ii. 146). C'est lorsque les mots viennent doubler les gestes que Claudius voit : ses yeux perçoivent quand ses oreilles s'ouvrent.

Les mots deviennent des armes : Hamlet les utilise plus que tous autres signes. Il reproche à ses amis d'en user pour le jouer comme on joue d'une flûte (III.ii. 354 et s.); et c'est avec des mots qu'il les tue. A la différence des messages de Fortinbras qui ne véhiculent que ce qu'ils semblent dire, celui d'Hamlet au roi d'Angleterre est construit pour tromper : les mots transportent la mort. Et c'est encore avec des mots qu'Hamlet introduit la folie au cœur d'Ophelia. Et c'est toujours avec des mots qu'il torture Gertrude : « I will speak daggers to her » (III.ii. 387)^{1 3}. L'Hamlet qui a eu la révélation traumatisante de la non-coïncidence des mots et des choses devient un parleur, un rhétoricien qui joue avec les mots pour détruire. La folie d'Hamlet, c'est sa rhétorique, son verbe. Comme Claudius, il falsifie la communication; à la différence de Claudius, il ne s'en repent pas, même après son retour au

Danemark (V.ii. 58). Hamlet désespère à ce point du langage qu'il n'y voit plus que violence. Ce thème désespéré est celui-là même que reprend Derrida: il n'y a pas de langage innocent; le langage, c'est déjà la violence. L'exercice des mots, le miroir et le spectacle des mots sont inséparables de l'exercice de la violence ¹⁴.

C'est le caractère radicalement anti-social de cette démarche contestataire du langage qui sépare Hamlet de tous les autres personnages de la pièce. On n'a peut-être pas assez souligné que, dès les premières scènes, Hamlet est institué dans l'écart : la pièce le met à part du groupe. *Hamlet* commence comme *Romeo and Juliet* : deux amants sont interdits d'amour par la société; les moyens diffèrent mais le terme est identique; c'est la mort qui vient séparer les amants. Dans l'une et l'autre tragédies, la société refuse une certaine forme d'amour. *Romeo and Juliet* reste à la surface du problème : le groupe s'oppose simplement à un amour contraire à ses normes. Dans *Hamlet*, il y a intériorisation de la crise sociale : le groupe met en doute l'authenticité du langage de l'amour ; il s'attaque aux racines mêmes de la communication amoureuse; il ne croit pas que les mots d'amour d'Hamlet correspondent à la chose : Hamlet, dit le groupe, n'aime pas davantage Ophelia que sa mère n'aimait son mari. Cette prise de position du groupe transforme Hamlet en marginal agressif. Contesté dans son langage, il conteste tout langage. Accusé de jouer, il joue à jouer l'autre et ne se donne d'autre but que de le dévoiler en révélant qu'il joue, en mettant à nu sa théâtralité essentielle.

Hamlet touche ainsi à ce qu'on pourrait appeler le fondement du contrat social : il ne faut pas dire que les mots mentent et que tout n'est que spectacle sous peine de déclarer la guerre à la société. Il ne faut pas dire que la réalité est théâtrale et que tout est mensonge puisque la coïncidence entre les mots et les choses est fondamentalement impossible. Pour vivre, le groupe doit croire aux mots et faire comme s'il ne croyait pas au spectacle. Et la pièce fait faire à Hamlet exactement le contraire : sa folie, c'est

de croire que le voile de la différence pourrait ne pas exister et que son existence est scandaleuse. Il s'en désespère et remet en cause le fondement du jeu social qui est la nécessité du reflet et du détour mais qui est aussi l'ignorance pratique de ce détour. L'espace d'une pièce, Hamlet se met à dé-théâtraliser en utilisant l'arme de l'autre : le théâtre. Mais la faille entre les mots et les choses doit demeurer voilée : la société, pour subsister, ne peut pas accepter que le mot ne soit pas la chose : elle fonde toute communication sur la coïncidence exigée entre signe et référent et n'envisage la non-coïncidence que comme un regrettable accident qui ne remet pas en cause le contrat fondé sur l'adéquation des mots et des choses, sur le refus du spectacle.

*

* *

Et c'est bien sur ce refus que la pièce se termine : la fin d'*Hamlet*, c'est l'exécration du spectacle, le rétablissement dans leurs droits acquis des mots garants des choses, des signes fondements du référent. Et c'est ce sens qu'on peut lire dans le retour de Fortinbras. Le troisième fils de la pièce n'est jamais mis en doute comme l'est Hamlet : il promet d'obéir à son oncle et on le croit; il s'engage par écrit à ne pas attaquer le Danemark, et les Danois font confiance à ses mots alors qu'ils doutent des lettres d'amour d'Hamlet (II.ii. 68 et s.). La pièce ne l'associe d'abord qu'à des actes de parole : il envoie des messages au roi du Danemark; il promet d'obéir à son oncle; il promet à Claudius; il promet encore à l'avant-dernier acte (IV.iv. 1-7). Il n'ouvre la bouche et n'écrit que pour communiquer dans la vérité des signes, dans l'adéquation des mots et des choses. Fortinbras ne doute pas de l'authenticité de la relation existant entre les signes et leurs référents; il ne se pose même pas le problème. En retour, la collectivité lui accorde la valeur qu'il donne lui-même à ses signes : c'est comme si Fortinbras libérait le groupe

de l'hypothèque du mensonge. A son contact, Claudius devient un bon roi, soucieux d'assurer la paix sur ses terres. Claudius n'est mauvais roi que lorsqu'Hamlet paraît. C'est Hamlet qui révèle ce que le jeu social voilait soigneusement.

Fortinbras n'intervient pas dans ce qu'on pourrait appeler la querelle des signes. Il ne se bat pas avec des mots ; il ne pervertit pas la communication. Hamlet, au contraire, n'est que mots et spectacle : «*You are welcome, masters*», dit-il par deux fois aux comédiens (II.ii. 417 et 425). Il est seul à les proclamer maîtres à dire, c'est-à-dire à tromper. Ce que le discours appelle folie d'Hamlet est bien constitué par l'impossibilité de le lire comme on lit Fortinbras. Tout ce qui touche à Hamlet est énigmatique, susceptible de lectures plurielles ; la transformation d'Hamlet, c'est d'abord sa nouvelle non-transparence (II.ii. 4-5). La pièce fait du héros tragique celui qu'il est impossible de comprendre, le lieu de l'opacité des signes. Et elle établit Fortinbras comme celui qui ignore cette opacité. A la différence de Claudius et de Laertes — qui en mourront — il ne déguise pas ; il ne joue pas. Il est institué dans une innocence qui ne sait même pas qu'elle joue ; c'est précisément l'innocence postulée par le contrat social qui affirme la correspondance des mots et des choses, condition nécessaire de la communication. Hamlet refuse cette correspondance après y avoir trop cru ; il passe sans transition d'un excès d'innocence à un excès de mensonge ; il prend conscience de l'incertitude absolue du langage et refuse de se resituer dans l'incertitude simplement relative.

La fin tragique du spectacle est bien une mise à mort du marginal qui conteste le fondement même de la société : le pouvoir qui garantit la cohésion du groupe et que le marginal a frondé exclut le contestataire. L'Hamlet qui rentre d'Angleterre est bien une victime qui se présente au sacrificateur ; il revient dans le renoncement au théâtre ; il est nu, non vêtu, non paré et donc non préparé, affirmant encore une fois cette exigence d'un absolu qui nie la nécessité relative du spectacle ; lui veut communiquer

dans la nudité. Il ne vient plus subvertir la communication en pervertissant les signes; il se soumet à la puissance du groupe représentée par le roi : c'est cette puissance que reconnaît la lettre d'Hamlet au roi : «High and Mighty», «your kingdom», «your kingly eyes» (IV.vii.41-45). La victime est prête et c'est par le spectacle qu'elle perira.

Le dénouement est «théâtral». Hamlet ne meurt pas seul; il meurt avec ceux qui lui ont appris à douter du langage : Claudius et sa mère; Laertes et un peu plus tôt Polonius et même Ophelia. Les morts de la dernière scène sont toutes théâtrales : les signes utilisés par les protagonistes sont tous pourvus d'un référent qui n'est pas celui de l'ordre normal du groupe. La coupe n'est pas le signe d'un apaisement de la soif; elle apporte la mort par le poison. Le fleuret devrait avoir pour référent le jeu et la fête; il est détourné de sa signification et transformé en instrument de mort. La scène finale donne à voir ce qu'elle n'est pas : elle est encore et plus que jamais théâtre-dans-le-théâtre; elle est littéralement «spectacle»: ce qui est vu et entendu ne correspond pas à ce qui est fait. Les mots, et plus généralement les signes, sont séparés de leur référent naturel c'est-à-dire social. C'est l'ultime consommation du divorce entre les mots et les choses : Hamlet croit qu'il joue et il est joué; Claudius et Laertes croient qu'ils dupent et ils sont dupés. Gertrude subit le sort d'Ophelia : l'une et l'autre meurent de la comédie tragique que se jouent des hommes.

Mais le massacre de la dernière scène n'est pas encore le dénouement de la pièce. Ce qui termine le spectacle, ce n'est pas la mort du héros ni même le châtement de Claudius, c'est ce qu'on pourrait appeler la fin du spectacle, la sortie du théâtre et le retour à la coïncidence des mots et des choses. Contre toute plausibilité, la pièce ramène sur la scène celui pour qui le divorce entre les mots et les choses n'a jamais été imaginé. Il n'a participé à aucune manipulation des signes; il se situe hors du spectacle. Avant de se taire pour toujours, Hamlet annonce son arrivée et prédit son triomphe (V.ii. 360 et s.). Celui qui va régner,

c'est-à-dire conforter l'ordre social, ne connaît pas les tourments épistémologiques d'Hamlet et il ignore ses doutes comme ses perversions. Pour survivre, la société ne doit pas davantage connaître le doute, sous peine de s'auto-détruire dans l'impossibilité de la communication et du langage; comme les hommes de la Tour de Babel, elle sombrerait dans l'absence de sens. L'ordre social ne peut être fondé que sur la conviction que les mots communiquent, qu'ils correspondent aux choses et que leur non-coïncidence, loin d'être une conquête de l'esprit humain, est une perversion et un désordre.

Et c'est fort étrangement mais très «normalement» par la glorification des mots que la pièce se termine : Hamlet supplie Horatio d'accepter de vivre pour raconter son histoire, pour *dire* qui il était à ceux qui doutent (V.ii. 344-345). Ce sont les mots de Fortinbras qui – à nouveau contre toute attente – proclament qui fut Hamlet:

For he was likely, had he been put on,
To have prov'd most royal.

(1. 402-403)

La fin du spectacle au sens où nous l'entendions tout à l'heure fait place à un nouveau spectacle qui pourrait être lu comme la récupération d'Hamlet par l'ordre social : la musique martiale, les rites guerriers, toute la pompe des funérailles solennelles transforment Hamlet, par la magie des signes, par le spectacle des mots, en ce qu'il doit être mais seulement après sa mort : un héros tragique que la société exclut pour survivre mais qu'elle honore après lui avoir temporairement confié le fardeau de ses doutes.

Hamlet ne célèbre pas le scepticisme et ne glorifie pas le nihilisme, même épistémologique. La tragédie met à mort ceux qui doutent, tout comme ailleurs elle tue ceux qui aiment au point d'aller contre l'ordre du groupe. Comme non pas presque toutes mais comme toutes les tragédies de Shakespeare sans exception, *Hamlet* s'achève par le retour à un ordre qui est celui des forts et qui est aussi celui des valeurs traditionnelles. La pièce n'est pas

particulièrement destinée à un public d'esthètes et de sceptiques revenus de tout; elle célèbre non la destruction de l'ordre mais son rétablissement. La grandeur de Shakespeare n'est pas d'avoir cru à d'autres valeurs que ses contemporains mais d'avoir donné voix à l'imaginaire, quitte à retrouver au terme du spectacle le terrain plus prosaïquement solide des certitudes sociales. L'art donne expression à nos fantasmes mais il ne s'enferme pas dans ces fantasmes : l'art de Shakespeare est cathartique. Il renvoie les fantasmes à leur statut d'images. L'image est ludique : *Hamlet*, c'est le jeu du spectacle, le jeu du dérèglement des mots, mais c'est aussi finalement la fin du spectacle, le retour à un monde qui n'ignore pas les fantasmes mais qui les remet à leur place : celle de l'«autre scène» et du rêve, indispensable autre face de la vie, mais qui doit être appréhendée comme autre, c'est-à-dire comme fictive. Tout est fictif, mais il ne faut pas que les hommes le sachent. Il faut au contraire que les frontières entre les mots et les choses soient bien tracées. Hamlet meurt d'avoir cru qu'il n'y avait pas de frontières, puis d'avoir fait comme si elles étaient infranchissables.

Ce n'est pas celui qui doute qui survit. Hamlet lui-même finit par compter sur les mots d'Horatio pour traduire sans trahir ce qu'il a été. Horatio n'a jamais mis en doute, pas plus que Fortinbras, le rapport de similitude existant entre les mots et les choses. C'est le sens commun qui survit avec lui, même si l'admiration va à celui qui a osé douter. Et c'est par un morceau de bravoure haut en rhétorique que Fortinbras conclut : le dernier mot est ironiquement au langage instauré en réalité.

Avec ce dénouement — fin du spectacle et réhabilitation de la vérité des mots, c'est toute la rhétorique d'Hamlet qui reprend rétrospectivement sa valeur sociale : les hyperboles qui identifiaient le père et les dieux confèrent au vieil Hamlet son statut héroïque; ce sont d'autres hyperboles qui font de Claudius l'archétype exécré du méchant, antithèse du père adoré. C'est encore à travers une rhétorique violente et fluente, toujours verbeuse et

verbale qu'il propose l'approximation protéiforme de son être contradictoire. A posteriori, les mots qu'Hamlet a dits sur Hamlet redeviennent la chose, c'est-à-dire son être. La mise en mots qui est une mise en spectacle redevient la seule réalité d'Hamlet : il se met à vivre pour les générations qui lisent cette mise en scène comme l'équivalent de la réalité. Ainsi, Hamlet lui-même est récupéré par les mots et dans les mots, par le spectacle et dans le spectacle. Lui qui meurt d'avoir mis en doute la correspondance des mots et des choses, il redevient vérité des mots et négation du spectacle.

Et les auditeurs-spectateurs que nous sommes sont eux aussi récupérés, nous tous dont la présence écoutante et regardante montre bien que nous croyons que les mots disent les choses et que nous n'acceptons de suspendre cette certitude que l'espace d'un spectacle. Il est récupéré aussi l'auteur de ces mots. Certes, ils mentent, mais il n'y a que les mots pour dire et donc pour faire être. Etre, c'est dire et donc entrer dans le jeu, mais il ne faut pas le dire. Il faut croire que ces mots ne sont pas pur jeu et spectacle mais parcelle de vérité. Comme dans *Hamlet*, les hommes feignent ironiquement de ne pas croire aux mots mais ils se retrouvent en fin de compte rassemblés dans leur croyance mythique et nécessaire à la vérité des mots et des signes. Ils proclament la fin du spectacle et se redonnent l'innocence de Fortinbras, condition de survie du groupe.

Et ceux qui maîtrisent les mots apparaissent finalement comme les maîtres des choses. *Hamlet*, c'est la fin provisoire de l'innocence du langage suivie du rétablissement de l'empire des mots. Il est parfaitement naturel, c'est-à-dire culturel, que ce soit Fortinbras, le puissant, le fort, qui proclame la fin du spectacle, comédien si parfait qu'il ne sait même pas qu'il joue.

NOTES

1. Cf. par exemple, parmi les récentes lectures de ce type, celle d'Inga Stina Ewbanks : «Hamlet and the Power of Words», *Shakespeare Survey*, 30 (1977), pp. 85-102.

2. L'édition utilisée est celle d'Harold Jenkins, *Arden Shakespeare* (London : Methuen, 1982).

3. J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Editions de Minuit, 1967), p. 102.

4. J. Rolland de Renéville, *Itinéraire du sens* (Paris : P.U.F., 1982), p. 95.

5. Renéville, p. 102.

6. Derrida, p. 228.

7. Derrida, p. 72.

8. Il y revient même quand il le regrette : V.ii. 79-80.

9. G. Genette, *Figures II* (Paris : Seuil, 1969), p. 249.

10. Derrida, p. 208.

11. J. Kristeva, *Le langage cet inconnu* (Paris : Seuil, 1981), p. 285.

12. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire* (Paris : Seuil, 1967), p. 171.

13. Cf. aussi III.iv. 34-35 et 94-95.

14. Derrida, p. 156. Et plus loin : «Penser l'unique dans le système, tel est le geste de l'archi-écriture : archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours déjà dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition». (p. 164-165).