

(14) 11 Mars 1959

Nous voici donc depuis la dernière fois dans Hamlet. Hamlet ne vient pas là par hasard, encore que je vous ai dit qu'il était introduit à cette place par la formule du être et ne pas être qui s'était imposée à moi à propos du rêve d'Ella Sharp.

J'ai été amené à relire une part de ce qui a été écrit d'Hamlet sur le plan analytique, et aussi de ce qui en a été écrit avant. Les auteurs, du moins les meilleurs, ne sont pas bien entendus sans faire état de ce qui en a été écrit bien avant. Et je dois dire que nous sommes amenés fort loin, quitte de temps en temps à me perdre un petit peu, non sans plaisir, et que le problème est de rassembler ce dont il s'agit pour ce qui est de votre but précis.

Notre but précis étant de donner, ou de redonner son sens à la fonction du désir dans l'analyse et l'interprétation analytique. Il est clair que pour cela nous devons pas avoir une trop grande peine car j'espère vous le faire sentir, et je vous donne ici tout de suite mon propos, je crois que ce qui distingue la tragédie d'Hamlet prince de Danemark, c'est essentiellement d'être la tragédie du désir.

Hamlet qui, sans qu'on en soit absolument sûr, mais enfin selon vraiment les recoupements les plus rigoureux, devrait avoir été joué à Londres pour la première fois pendant la saison d'hiver 1601; Hamlet dont la première édition in-quarto, cette fameuse édition qui a été quasiment ce que l'on appelle une édition pirate à l'époque, à savoir qu'elle n'était point faite sous le contrôle de l'auteur, mais empruntée à ce que l'on appelait les books, les livrets à usage du souffleur. Cette édition - c'est amusant quand même de savoir ces petits traits d'histoire littéraire - a été inconnue jusqu'en 1823, lorsqu'on a mis

la main sur de ces exemplaires sordides - ce qui tient à ce qu'ils ont été beaucoup manipulés, emportés probablement aux représentations. Et l'édition in-folio, la grande édition de Shakespeare, n'a commencé à paraître qu'après sa mort en 1623, précédant la grande édition où l'on trouve la division en actes. Ce qui explique que la division en acte est beaucoup moins décisive et claire dans Shakespeare qu'ailleurs.

En fait on ne croit pas que Shakespeare ait songé à diviser ses pièces en cinq actes. Cela a son importance parce que nous allons voir comment se répartit cette pièce.

L'hiver 1601, c'est deux ans avant la mort de la reine Elizabeth. Et en effet on peut considérer approximativement qu'*Hamlet*, qui a une importance capitale dans la vie de Shakespeare, redouble si l'on peut dire le drame de cette jointure entre deux époques, deux versants de la vie du poète, car le ton changeait complètement lorsqu'apparaît sur le trône Jacques Ier, et déjà quelque chose s'annonce, comme dit un auteur, qui brise ce charme cristallin du règne d'Elizabeth - de la reine vierge, celle qui réussira ces longues années de paix miraculeuses au sortir de ce qui constitue dans l'histoire d'Angleterre, comme dans beaucoup de pays, une période de ~~calme~~ chaos dans laquelle elle devait promptement rentrer avec tout le drame de la révolution puritaine.

Bref 1601 annonce déjà cette mort de la reine, qu'on ne pouvait assurément pas prévoir, par l'exécution de son amant, le comte d'Essex qui se place la même année que la pièce d'*Hamlet*.

Ces repères ne sont pas absolument vains à évoquer, d'autant

plus que nous ne sommes pas les seuls à avoir essayé de reconstituer Hamlet dans son contexte. Ce que je vous dis là ne je ne l'ai pas vu dans aucun auteur analytique souligné. Ce sont pourtant des espèces de faits premiers qui ont bien leur importance.

A la vérité ce qui a été écrit chez les auteurs analytiques ne peut pas être dit avoir été éclaircissant. Et ce n'est pas aujourd'hui que je ferai la critique de ce à quoi a versé une espèce d'interprétation analytique à la ligne d'Hamlet. Je veux dire, j'essaie de retrouver tel ou tel élément, sans à vrai dire qu'on puisse en dire autre chose que s'éloigne de plus en plus, à mesure que les auteurs insistent, la compréhension de l'ensemble, la cohérence du texte.

Je dois dire aussi de notre Ella Sharp, dont je fais grand cas, que là dessus, dans son papier il est vrai unfinished, que l'on a trouvé après sa mort, elle m'a grandement déçu. J'en ferai état quand même parce que c'est significatif. C'est tellement dans la ligne que nous sommes amenés à expliquer eu égard à la tendance qu'on voit prise par la théorie analytique, que cela vaut la peine d'être mis en valeur. Mais nous n'allons pas commencer par là.

Nous allons commencer par l'article de Jones, paru en 1910 dans le Journal of American Psychology, qui est une date et un monument, et qu'il est essentiel d'avoir lu. Il n'est pas facile actuellement de se le procurer. Et dans la petite réédition qu'il en a faite Jones a je crois ajouté autre chose, quelques compléments à sa théorie d'Hamlet dans cet article : The Oedipal Complex : An explanation of Hamlet's mystery (le complexe d'Oedipe en tant qu'explication du

mystère d'Hamlet).

Il ajoute comme sous titre : As study on motive (une ^{étude} ~~étude~~ de motivation). En 1910 Jones aborde le problème magistralement indiqué par Freud comme je vous l'ai montré la dernière fois dans cette demi-page sur laquelle on peut dire qu'en fin de compte tout est déjà, puisque même les points d'horizon sont marqués, à savoir les rapports de Shakespeare avec le sens du problème qui se pose pour lui: la signification de l'objet féminin. Je crois que c'est là quelque chose de tout à fait central. Et si Freud nous pointe à l'horizon Timon d'Athènes, c'est une voie dans laquelle assurément Ella Sharp a essayé de s'engager. Elle a fait de toute l'oeuvre de Shakespeare une sorte de vaste oscillation cyclotatique montrant les pièces ascendantes, c'est-à-dire qu'on pourrait croire optimistes, les pièces où l'agression va vers le dehors, et celles où l'agression revient vers le héros ou le poète, celles de la phase descendante. Voilà comment nous pourrions classer les pièces de Shakespeare, voire même à l'occasion les dater.

Je ne crois pas que ce soit là quelque chose d'entièrement valable, et nous allons nous en tenir pour le moment au point où nous en sommes, c'est-à-dire d'abord à Hamlet pour essayer - je donnerai peut-être quelques indications sur ce qui suit ou précède, sur la Douzième nuit, et Troilus and Cressida, car je crois que c'est presque impossible de ne pas en tenir compte, cela éclaire grandement les problèmes que nous allons d'abord introduire sur le seul texte d'Hamlet.

Avec ce grand style de documentation qui caractérise ses écrits - il y a chez Jones une solidité, une certaine ampleur de style dans la documentation qui distingue hautement ses contributions - Jones fait une sorte de résumé de ce qu'il appelle à très juste titre, le mystère d'Hamlet.

De deux choses l'une, où vous vous rendez compte de l'ampleur qu'a prise la question, ou vous ne vous en rendez pas compte. Pour ceux qui ne s'en rendent pas compte, je ne vais pas répéter là ce qu'il y a dans l'article de Jones. D'une façon ou d'une autre informez-vous. Il faut que je dise que la masse des écrits sur Hamlet est quelque chose de sans équivalent. L'abondance de la littérature est quelque chose d'incroyable. Mais ce qui est plus incroyable encore, c'est l'extraordinaire diversité des interprétations qui en ont été données. Je veux dire que les interprétations 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 y comprendre quelque chose; et elles donnent les résultats les plus extravagants, les plus incohérents, les plus divers. On ne peut pas dire que cela n'aille excessivement loin. Nous aurons à y revenir à l'intérieur même de ce que je vais rapidement rappeler des versants de cette explication que résume Jones dans son article.

A peu près tout a été dit, et pour aller à l'extrême, il y a un Popular Science Monthly, qui doit être une espèce de publication de vulgarisation plus ou moins médicale, qui a fait quelque chose

en 1860 qui s'appelle Impediment of Adipose (les embêtements de l'adipose). A la fin d'Hamlet on nous dit qu'Hamlet est gros, et court de souffle, et dans cette revue il y a tout un développement sur l'adipose d'Hamlet.

Il y a un certain Wintling qui en 1881 a découvert qu'Hamlet était une femme déguisée en homme, dont le but à travers toute la pièce était la séduction d'Horatio; et que c'était pour atteindre le coeur d'Horatio qu'Hamlet manigançait toute son histoire. C'est tout de même une assez jolie histoire. En même temps on ne peut pas dire que ce soit absolument sans écho pour nous. Il est certain que les rapports d'Hamlet avec les gens de son propre sexe sont quand même étroitement tissés dans le problème de la pièce.

Revenons à des choses sérieuses, et avec Jones rappelons que ces efforts de la critique se sont groupés autour de deux versants. Quand il y a deux versants dans la logique, il y a toujours un troisième versant, contrairement à ce qu'on croit le tiers n'est pas si exclu que cela. Et c'est évidemment le tiers qui dans le cas est intéressant.

Les deux versants n'ont pas eu de minces tenants. Dans le premier versant il y a ceux qui ont en somme interrogés la psychologie d'Hamlet. C'est évidemment à eux qu'appartient la primauté, que doit être donné le haut du pavé de notre estime. Nous y rencontrons Goethe, Coleridge qui dans ses Lectures on Shakespeare a pris une position très caractéristique dont je trouve que Jones aurait pu peut-être faire un état plus ample. Car Jones, chose curieuse, c'est

surtout ~~en fait~~ lancé dans un extraordinairement abondant commentaire de ce qui a été fait en allemand, qui a été proliférant et voire prolige.

Les positions de Goethe et de Coleridge ne sont pas identiques. Elles ont cependant une grande parenté qui consiste à mettre l'accent sur la forme spirituelle du personnage d'Hamlet. En gros, disons que pour Goethe c'est l'action paralysée par la pensée. Comme on le sait ceci à une longue lignée. On s'est rappelé, et non en vain bien sûr, qu'Hamlet avait vécu un peu longtemps à Wittenberg. Et ce terme, renvoyant l'intellectuel et ses problèmes à une fréquentation un peu abusive de Wittenberg représenté non sans raison comme un des centres d'un certain style de formation de la jeunesse étudiante allemande, est une chose qui a eu une très grande postérité. Hamlet est en somme l'homme qui voit tous les éléments, toutes les complexités, les motifs du jeu de la vie, et qui est en somme suspendu, paralysé sans son action par cette connaissance. C'est un problème à proprement parler goethéen, et qui n'a pas été sans profondément retentir, surtout si vous y ajoutez le charme et la séduction du style de Goethe et de sa personne.

Quant à Coleridge, dans un long passage que je n'ai pas le temps de vous lire, il abonde dans le même sens, avec un caractère beaucoup moins sociologique, beaucoup plus psychologique. Il y a quelque chose à mon avis qui domine là dans tout le passage de Coleridge sur cette question et que je me plais à retenir. "Il faut bien que je vous avoue que je ressens en moi quelque goût de la même chose". C'est ce qui dessine chez lui le caractère psychasthénique, l'impossibilité

de s'engager dans une voie, et une fois y être entré, engagé, d'y rester jusqu'au bout.

L'intervention de l'hésitation, des motifs multiples, est un morceau brillant de psychologie qui donne pour nous l'essentiel, le ressort, le suc de son essence, dans cette remarque dite au passage par Coleridge : après tout j'ai quelque goût de cela. C'est à dire, je me retrouve là dedans. Il l'avoue au passage, et il n'est pas le seul. On trouve une remarque analogue chez quelqu'un qui est quasi contemporain de Coleridge, et qui a écrit des choses remarquables sur Shakespeare dans ses Essays on Shakespeare, c'est Hazlitt, dont Jones ne fait pas, à tort, du tout état, car c'est quelqu'un qui a écrit les choses les plus remarquables sur ce sujet à l'époque.

Il va plus loin encore, il dit qu'en fin de compte parler de cette tragédie ... Elle nous a été si rebattue cette tragédie, que nous pouvons à peine savoir comment en faire la critique, pas plus que nous ne saurions décrire notre propre visage. Il y a une autre note qui va dans le même sens. Et ce sont là des lignes dont je vais faire grand état.

Je passe assez vite l'autre versant, celui d'une difficulté extérieure, qui a été instauré par un groupe de critiques allemands dont les deux principaux sont Klein et Verder qui écrivaient à la fin du XIXe siècle à Berlin. C'est à peu près comme cela que Jones les groupe. Et il a raison. Il s'agit de mettre en relief les causes extérieures de la difficulté de la tâche qu'Hamlet s'est donnée, et aux formes que la tâche d'Hamlet aurait. Elle serait

de faire reconnaître à son peuple la culpabilité de Claudius, de celui qui après avoir tué son père, et épousé sa mère, règne sur le Danemark. Il y a là quelque chose qui ne soutient pas la critique, car les difficultés qu'aurait Hamlet à accomplir sa tâche, c'est-à-dire à faire reconnaître la culpabilité d'un roi, ou bien de deux choses l'une, à intervenir déjà de la façon dont il s'agit qu'il intervienne, par le meurtre, et ensuite d'être dans la possibilité de justifier ce meurtre, sont évidemment très facilement levées par la seule lecture du texte.

Jamais Hamlet ne se pose un problème semblable. Le principe de son action, à savoir que ce qu'il doit venger sur celui qui est le meurtrier de son père, et qui en même temps a pris son trône et sa place auprès de la femme qu'il aimait par dessus-tout, doit se purger par l'action la plus violente, et par le meurtre, n'est non seulement jamais mis en cause chez Hamlet, mais je crois que je vous lirai là-dessus des passages qui vous montrent qu'il se traite de lâche, de couard. Il écume sur la scène du désespoir de ne pouvoir se décider à cette action.

Mais le principe de la chose ne fait aucune espèce de doute. Il ne se pose pas le moindre problème concernant la validité de cet acte, de cette tâche. Et là dessus il y a un nommé Loning, dont Jones fait grand état, qui a fait une remarque à la même période discutant les théories de Klein et Werder de façon très décisive.

Je signale au passage que c'est la plus chaude recommandation que Jones apporte sur les remarques. En effet il en cite quelques unes

qui paraissent fort pénétrantes.

Mais tout ceci n'a pas une extraordinaire importance puisque la question est véritablement dépassée à partir du moment où nous prenons la troisième position, celle par laquelle Jones introduit la position analytique.

Ces lenteurs d'exposé sont nécessaires, car elles doivent être suivies pour que nous ayons le fond sur lequel se pose le problème d'Hamlet.

La troisième position est celle-ci : c'est que bien que le sujet ne doute pas à un instant d'avoir une tâche à accomplir, pour quelque raison inconnue de lui cette tâche lui répugne. Autrement dit, c'est dans la tâche même et non pas ni dans le sujet, ni dans ce qui se passe à l'extérieur. ~~Inutile~~ Inutile de dire que pour ce qui se passe à l'extérieur il peut y avoir des versions beaucoup plus subtiles que celle que je vous ai amorcée d'abord pour débayer.

Il y a donc là une position essentiellement conflictuelle par rapport à la tâche elle-même. Et c'est de cette façon en somme très solide, et qui doit tout de même nous donner une leçon de méthode, que Jones introduit la théorie analytique. Il montre que la notion du conflit n'est pas du tout nouvelle, à savoir : la contradiction interne à la tâche a déjà été apportée par un certain nombre d'auteurs qui ont très bien vu, comme Loning, si nous en croyons les citations que Jones en donne, qu'on peut saisir le caractère problématique, conflictuel, de la tâche, à certains signes dont on n'a pas attendu l'analyse pour s'apercevoir de leur caractère signalétique : à savoir la diversité, la multiplicité, la contradiction, la fausse consistance

des raisons que peut donner le sujet d'atormoyer cette tâche, de ne pas l'accomplir au moment où elle se présente à lui. La notion en somme du caractère superstructural, rationalisé, rationalisant des motifs que donne le sujet, avait déjà été aperçu par les psychologues bien avant l'analyse. Et Jones sait très bien le mettre en valeur, en relief.

Seulement il s'agit de savoir où git le conflit dont les auteurs qui sont sur cette voie ne laissent pas d'apercevoir qu'il y a quelque chose qui se présente au premier plan, et une sorte de difficulté sous-jacente qui sans être à proprement parler articulée comme inconsciente est considérée comme plus profonde, et en partie non maîtrisée, pas complètement élucidée ni aperçue par le sujet.

Et la discussion de Jones présente ce caractère tout à fait caractéristique de ce qui chez lui donnera un des traits dont il sait le mieux faire usage dans ses articles qui ont joué le plus grand rôle pour rendre valable à un large public intellectuel la notion même d'inconscient. Il articule puissamment que ce que des auteurs, certains subtils, ont mis en valeur, c'est à savoir que le motif sous-jacent, contrariant, pour l'action d'Hamlet, est par exemple un motif de droit. A savoir, a-t-il le droit de faire ceci.

Et Dieu sait si les auteurs allemands n'ont pas manqué, surtout alors que ceci se passait en pleine période d'hégélianisme, de faire état de toutes sortes de registres sur lesquels Jones a beau jeu d'ironiser, montrant que si quelque chose doit entrer dans les ressorts inconscients, ce ne sont pas des motifs d'ordre élevé, d'un haut caractère d'abstraction, faisant entrer en jeu la morale, l'état, le savoir

absolu, mais qu'il doit y avoir quelque chose de beaucoup plus radical,
de plus concret, et que ce dont il s'agit c'est précisément ce que
Jones va alors produire, puisque c'est à peu près vers cette année
là que commence à s'introduire en Amérique les points de vue freudiens,
- c'est cette même année qu'il publie un compte-rendu de la théorie
de Freud sur les rêves que Freud donne son article sur les Origines
et le développement de la psychanalyse directement écrit en anglais
si mon souvenir est bon puisqu'il s'agit des fameuses conférences
de la Clark University.

Je crois qu'on ne peut pas toucher du doigt, dans un analyse
qui va vraiment aussi loin qu'on peut aller à cette époque, qui
met en en valeur dans le texte de la pièce, dans le déroulement
du drame, pour en montrer la signification oedipienne, qui met
en valeur ce que nous pouvons appeler la structure mythique d'Oedipe...
Je dois dire que nous ne sommes pas si débarbouillés mentalement que
de pouvoir tous si aisément sourire de voir amener à propos d'Hamlet

Telesphore, Amphion, Moïse, Pharaon, Soroastre, Jésus,
Hérode, - tout le monde vient dans le paquet - et enfin de compte
ce qui est essentiel, deux auteurs qui ont écrit à peu près vers
1900 ont fait un Hamlet in Iran dans une revue fort connue, une
référence du mythe d'Hamlet aux mythes iraniens qui sont autour de
la légende de Sîrrhus, dont un autre auteur a fait aussi grand état
dans une revue inconnue et introuvable.

L'important c'est que dans l'introduction par Jones, à la date
de 1910, d'une nouvelle critique d'Hamlet, et d'une critique qui
va consister tout entière à nous amener à cette conclusion : "Nous

arrivons à ce paradoxe apparent que le poète et l'audience sont tous deux profondément remués par des sentiments dus à un conflit de la source duquel ils ne sont pas conscients - ils ne sont pas éveillés, ils ne savent pas de quoi il s'agit -.

Je pense qu'il est essentiel de remarquer le pas franchi à ce niveau. Je ne dis pas que ce soit le seul pas possible, mais que le premier pas analytique consiste à transformer une référence psychologique non pas en une référence à une psychologie plus profonde, mais en une référence à un arrangement mythique censé avoir le même sens pour tous les êtres humains. Et il faut tout de même bien quelque chose de plus, car Hamlet ce ne sont tout de même pas les Syrros Sage, les histoires de Assyrius avec Cambise, ni de Persée avec son père Acrisios, c'est quand même autre chose.

Si nous en parlons n'est pas seulement parce qu'il y a eu des myriades de critiques, mais aussi parce que c'est intéressant de voir ce que cela fait qu'Hamlet. Vous n'en avez en fin de compte aucune espèce d'idée parce que par une espèce de chose tout à fait curieuse je crois pouvoir dire d'après ma propre expérience que c'est injouable en français. Je n'ai jamais vu un bon Hamlet en français. Ni quelqu'un qui joue bien Hamlet, ni un texte qu'on puisse entendre.

Pour ceux qui lisent le texte, c'est quelque chose à tomber à la renverse, à mordre le tapis, à se rouler par terre, c'est quelque chose d'inimaginable. Il n'y a pas un vers d'Hamlet, ni une

réplique qui ne soit en anglais d'une puissance de percussion, de violence de terme qui en fait quelque chose où à tout instant on est absolument stupéfait. On croit que c'est écrit d'hier, qu'on ne pouvait pas écrire comme cela il y a trois siècles.

En Angleterre, c'est-à-dire là où la pièce est jouée dans sa langue, une représentation d'Hamlet c'est toujours un événement. J'irai même plus loin, - parce qu'après tout on ne peut pas mesurer la tension psychologique du public si ce n'est au bureau de location -, et je dirai ce que c'est pour les acteurs, ce qui nous enseigne doublement, d'abord parce qu'il est tout à fait clair que jouer Hamlet pour un acteur anglais c'est le couronnement de sa carrière, et que lorsque ce n'est pas le couronnement de sa carrière c'est tout de même qu'il veut se retirer avec bonheur en donnant ainsi sa représentation d'adieu, même si son rôle consiste à jouer le premier fossoyeur.

Il y a là quelque chose qui est important, et nous aurons à nous apercevoir de ce que cela veut dire, car je ne le dis pas au hasard.

Il y a une chose curieuse, c'est qu'en fin de compte lorsque l'acteur anglais arrive à jouer Hamlet il le joue bien. Ils le jouent tous bien. Une chose encore plus étrange est que l'on parle de l'Hamlet de tel ou tel, d'autant d'Hamlet qu'il y a de grands acteurs. On évoque encore l'Hamlet de Garrick, l'Hamlet de Keans, etc. C'est là aussi quelque chose d'extraordinairement indicatif.

S'il y a autant d'Hamlet qu'il y a de grands acteurs, je crois

que c' est pour une raison analogue - ce n'est pas la même parce que c'est autre chose de jouer Hamlet et d'être intéressé comme spectateur et comme critique - .. Mais la pointe de convergence de tout cela, ce qui frappe particulièrement et que je vous prie de retenir, c'est qu'on peut croire en fin de compte que c'est en raison de la structure du problème qu'Hamlet comme tel pose à propos du désir, à savoir ce ~~qu'il est~~ qui est la thèse que j'avance ici qu'Hamlet fait jouer les différents plans, le cadre même auquel j'essaye de vous introduire ici, dans lequel vient se situer la désir.

C'est par ce que cette place y est exceptionnellement bien articulée, aussi bien je dirai de telle façon que tout un chacun y vient trouver sa place, vient s'y reconnaître, que l'appareil, le filet de la pièce d'Hamlet est cette espèce de réseau, de filet d'oiseleur où le désir de l'homme, dans les coordonnées que justement Freud nous découvre, à savoir son rapport à l'Oedipe et à la castration, y est là articulé essentiellement.

Mais ceci suppose que ce n'est pas simplement une autre édition, un autre tirage de l'éternel type, drame, conflit, de la lutte du héros contre le père, contre le tyran, contre le bon ou le mauvais père. Là j'introduis des choses que nous allons voir se développer par la suite. C'est que les choses sont poussées par Shakespeare à un point tel que ce qui est important ici c'est de montrer les caractères atypiques du conflit, la façon modifiée dont se présente la structure fondamentale de l'éternelle Saga que l'on retrouve

depuis l'origine des âges , par conséquent dans la fonction où d'une certaine façon les coordonnées de ce conflit sont modifiées par Shakespeare de façon à pouvoir faire apparaître comment dans ces conditions atypiques vient jouer, de tout son caractère le plus essentiellement problématique, le problème du désir pour autant que l'homme n'en est pas simplement possédé, investi, mais que ce désir il a à le situer, à le trouver. A le trouver à ses plus dépenses, et à sa plus lourde peine, au point de ne pouvoir le trouver qu'à la limite, à savoir dans une action qui ne peut pour lui s'achever, se réaliser, qu'à condition d'être mortel.

Ceci nous incite à regarder de plus près le déroulement de la pièce. Je ne voudrais pas trop vous faire tarder, mais il faut quand même que j'en mette les saillants principaux..

L'acte 1, ^{concerne} ~~concerne~~ quelque chose qu'on peut appeler l'introduction du problème, est là tout de même au point de recoupement, d'accumulation, de confusion où tourne la pièce il faut bien quand même que nous revenions à quelque chose de simple qui est le texte. Nous allons voir que cette composition mérite d'être retenue, qu'elle n'est pas quelque chose qui flotte, ni qui aille à droite ou à gauche.

Comme vous le savez les choses s'ouvrent sur une garde, une relève de la garde dans la terrasse d'Elseneur. Et je dois dire que c'est une des entrées les plus magistrales de toutes les pièces de Shakespeare, car toutes ne sont pas aussi magistrales à l'entrée. C'est à minuit que se fait la relève, une relève où il y a des choses très jolies, très frappantes. Ainsi c'est ceux qui viennent

pour la relève qui demandent : qui est là ? , alors que ce devraient être le contraire. C'est qu'en effet tout se passe anormalement. Ils sont tous angoissés par quelque chose qu'ils attendent. Et cette chose ne se fait pas attendre plus de quarante vers. Alors qu'il est minuit quand la relève a lieu, une heure sonne à une cloche lorsque le spectre apparaît.

Et à partir du moment où le spectre apparaît nous sommes entrés dans un mouvement fort rapide avec d'assez curieuses stagnations.

Tout de suite après la scène où apparaît le roi et la reine, le roi qui dit : il est tout à fait temps de quitter notre ~~deux~~ deuil, nous pouvons pleurer d'un oeil, mais ~~rien~~ ns de l'autre, et où Hamlet qui est là fait apparaître ses sentiments de révolte devant la rapidité du remariage de sa mère et du fait qu'elle s'est remariée avec quelqu'un qui, auprès de ce qu'était son père, est un personnage absolument inférieur.

A tout instant dans les propos d'Hamlet nous verrons mis en valeur l'exaltation de son père comme d'un être dont il dira plus tard que tous les dieux semblaient avoir sur lui marqué leur sceau pour montrer jusqu'où la perfection d'un homme pouvait être portée. C'est sensiblement plus tard, dans le texte, que cette phrase sera dite par Hamlet. Mais dès la première scène il y a des mots analogues. C'est essentiellement dans cette sorte de trahison, et aussi de déchéance, - sentiments que lui inspire la conduite de sa mère, ce mariage ^{hâtif}, deux mois nous dit-on, après la mort de son père, qu'Hamlet se présente. C'est là le fameux dialogue avec Horatio : économie, économie, le roti des funérailles n'aura pas le temps de refroidir pour servir

au repas des noces. Je n'ai pas besoin de rappeler ces thèmes célèbres.

Ensuite, tout de suite, nous avons l'introduction de deux personnages : Ophélie, et Polonius, et ceci à propos d'une sorte de petite mercuriale que Laerte, qui est un personnage tout à fait important dans notre histoire d'Hamlet, dont on a voulu faire - nous y viendrons - quelqu'un qui joue un certain rôle par rapport à Hamlet dans le déroulement mythique de l'histoire, et à juste titre bien entendu, adresse à Ophélie qui est la jeune fille dont Hamlet fut, comme il le dit lui-même, amoureux, et qu'actuellement dans l'état où il est il repousse avec beaucoup de sarcasmes. Polonius et Laerte se succèdent auprès de cette malheureuse Ophélie pour lui donner tous les sermons de la prudence, pour l'inviter à se méfier de cet Hamlet.

Vient ensuite la quatrième scène. La rencontre sur la terrasse d'Elseneur d'Hamlet, qui a été rejoint par Horatio, avec le spectre de son père. Dans cette rencontre il se montre passionné, courageux puisqu'il n'hésite pas à suivre le spectre dans le coin où le spectre l'entraîne, à avoir avec lui un dialogue assez horifiant. Et je souligne que le caractère d'horreur est articulé par le spectre lui-même. Il ne peut pas révéler à Hamlet l'horreur et l'abomination du lieu où il vit, et de ce qu'il souffre, car ses organes mortels ne pourraient le supporter. Et il lui donne une consigne, un commandement. Il est intéressant de noter tout de suite que le commandement consiste en ce que, de quelque façon qu'il s'y prenne, il ait à ~~cesser de~~ faire ^U cesser le scandale de la luxure de la reine; et qu'en tout ceci au

reste il contienne ses pensées et ses ~~pensées~~ mouvements; qu'il n'aille pas se laisser aller à je ne sais quels excès concernant des pensées à l'endroit de sa mère.

Bien sûr les auteurs ont fait grand état de cet espèce d'arrière plan trouble dans les consignes données par le spectre à Hamlet, d'avoir en somme à se garder de lui-même dans ses rapports avec sa mère. Mais il y a une chose dont il ne semble pas qu'on ait articulé ce dont il s'agissait, qu'en somme d'ores et déjà, et tout de suite, c'est autour d'une question à résoudre : que faire par rapport à quelque chose, qui apparaît ici être l'essentiel malgré l'horreur de ce qui est articulé, les ~~articulations~~ accusations formellement prononcées par le spectre contre le personnage de Claudius, c'est-à-dire l'assassin. C'est là qu'il révèle à son fils qu'il a été tué par lui.

La consigne que donne le ghost n'est pas une consigne en elle-même; c'est quelque chose qui d'ores et déjà met au premier plan, et comme tel, le désir de la mère. C'est absolument essentiel, d'ailleurs nous y reviendrons.

Le deuxième acte est constitué par ce qu'on peut appeler l'organisation de la surveillance autour d'Hamlet. Nous en sommes, en avons une sorte de podrome sous la forme - c'est assez amusant, et cela montre le caractère de doublet du groupe Polonius, Laerte, Ophélie, par rapport au groupe Hamlet, Claudius et la reine - des instructions que Polonius, premier ministre, donne à quelqu'un pour la surveillance de son fils qui est parti à Paris. Il lui dit comment il faut procéder pour se renseigner sur son fils. Il y a là une espèce de petit morceau

HH2

de bravoure du genre vérités éternelle de la police sur lequel je n'ai pas à insister. Puis interviennent, c'est déjà préparé au premier acte, Guildenstern et Rosencrantz, qui ne sont pas simplement les personnages soufflés qu'on pense. Ce sont des personnages qui sont d'anciens amis d'Hamlet. Et Hamlet qui se méfie d'eux, qui les raille, les tourne en dérision, les déroute, et joue avec eux un jeu extrêmement subtil sous l'apparence de la folie - nous verrons aussi ce que veut dire ce problème de la folie ou pseudo-folie d'Hamlet - fait véritablement appel à un moment à leur vieille et ancienne amitié, avec un ton et un accent qui lui aussi mérite d'être mis en valeur si nous avons le temps, et qui mérite d'être retenu, qui prouve qu'il le fait sans aucune confiance. Et il ne perd pas un seul instant sa position de ruse, et de jeu, avec eux. Pourtant il y a un moment où il peut leur parler sur ce certain ton.

Rosencrantz et Guildenstern sont les véhicules, en venant le sonder pour le roi... et c'est bien ce que sent Hamlet qui les incite vraiment à lui avouer. Etes vous envoyés près de moi ? Qu'avez vous à faire près de moi ? Et les autres sont suffisamment ébranlés pour qu'un deux demande à l'autre : qu'est-ce qu'on lui dit. Mais cela passe. Car tout toujours se passe d'une certaine façon. C'est-à-dire que jamais ne soit franchi un certain mur qui détendrait une situation qui apparaît essentiellement, et d'un bout à l'autre, essentiellement nouée.

A ce moment Rosencrantz et Guildenstern introduisent les comédiens qu'ils ont rencontré en route, et qu'Hamlet connaît. Hamlet s'est toujours intéressé au théâtre, et ces comédiens il va les accueillir

d'une façon qui est remarquable. La aussi il faudrait lire les premiers échantillons qu'ils lui donnent de leur talent.

L'important est qu'une tragédie concernant la fin de Troie, le meurtre de Pryam - et concernant ce meurtre nous avons une scène fort belle en anglais, où nous voyons Pyrrhus suspendre un poignard au-dessus du personnage de Pryam, et rester ainsi :

So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.

"C'est ainsi que, comme un tyran en peinture, Pyrrhus s'arrête, et comme neutralisé entre sa volonté et ce qu'il y a à faire, ne fit rien".

Comme c'est un des thèmes fondamentaux de l'affaire, cela mérite d'être relevé dans cette première image, celle d'un comédien, à propos desquels va venir chez notre Hamlet l'idée de les utiliser dans ce qui va constituer le corps du troisième acte - ceci est absolument essentiel - , ce que les anglais appellent d'un terme stéréotypé, the play scene : le théâtre sur le théâtre. Hamlet là conclu :

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

Cet espèce de bruit de cymbales qui termine là une longue tirade d'Hamlet qui est écrite tout entière en vers blancs - je le signale - et où nous trouvons cette couple de rimes, est quelque chose qui a toute sa valeur introductive. Je veux dire que c'est là dessus que se termine le deuxième acte et que le troisième, où va justement

se réaliser the play scene, est introduit.

Ce monologue est essentiel. Par là nous voyons, et la violence des sentiments d'Hamlet, et la violence des accusations qu'il porte contre lui-même d'une part :

Am I a coward ?

Who calls me villain ? breaks my pate across ?

Plucks off my beard, and blows it in my face ?

Tweaks me by the nose ? gives me the lie i' the throat.

As deep as to the lungs ? who does me this ?

Ea !

"Suis-je un lâche ? qui m'appelle à l'occasion vilain ? Qu'est-ce qui me démolit la caboche ? Qu'est-ce qui m'arrache la barbe, et m'en jette des petits morceaux à la face ? Qu'est-ce qui me tord le nez ?

Qu'est-ce qui me renfonce dans la gorge jusqu'au niveau des poumons ?

Qu'est-ce qui me fait tout cela ? "

Cela nous donne le style général de cette pièce qui est à se rouler par terre. Et tout de suite après il parle de son beau-père actuel :

'Gwounds, I should take it : for it cannot be

But I am pigeon-liver'd and lack gall

To make oppression bitter, or ere this

I should have fatted all the region kites

With this slave's offal.

Nous avions parlé de ces kites, à propos du souvenir de Léonard de Vinci. Je pense que c'est une sorte de milan. Il s'agit de son

WHS

beau-père et de cette victime, et de cet ~~esclave~~ esclave fait pour être justement offert en victime aux muses. Et là commence une séfie d'injures

bloody, bawdy villain !

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain

"Sanglant, putassier vilain ! sans remord ; très bas et ignoble vilain".

Mais ces cris, ces injures, s'adressent tout autant à lui qu'à celui auquel l'entend le contexte. Ce point est tout à fait important, c'est le culmine du deuxième acte. Et ce qui constitue l'essentiel de son

est ceci qu'il a vu les acteurs pleurer en décrivant le triste sort d'Hécube devant laquelle on découpe en petit morceau son Pryam de mari. Car après avoir longtemps gardé la position figée, son poignard suspendu, le Pyrrhus prend un plaisir malicieux - c'est le texte qui nous le dit :

When she saw Pyrrhus make malicious sport

In mincing with his sword her husband's limbs,
à découper - mincing est je pense le même mot qu'émincer en français - devant cette femme qu'on nous décrit très bien enroulée dans je ne sais quelle sorte d'édredon autour de ses flancs éflanqués, le corps de Pryam. Le thème c'est tout cela pour Hécube. Mais qu'est-ce que Hecuba pour ces gens ? Voilà des gens qui en viennent à cette extrémité d'émotion pour quelque chose qui ne les concerne en rien. C'est là que se déclanche pour Harlet ce désespoir de ne rien ressentir d'équivalent. Ceci est important pour introduire ce dont il s'agit, c'est-à-dire ce play scene dont il donne la raison. Comme attrapé dans

l'atmosphère, il semble s'apercevoir tout d'un coup de ce dont on peut en faire.

Quelle est la raison qui le pousse ? Assurément il y a là une motivation rationnelle : attraper la conscience du roi. C'est-à-dire, en faisant jouer cette pièce avec quelques modifications introduites par lui-même, s'apercevoir de ce qui va émouvoir le roi; le faire se trahir. Et en effet c'est ainsi que les choses se passent. A un moment, avec un grand bruit, le roi ne peut plus y tenir. On lui représente d'une façon tellement exacte le crime qu'il a commis, avec commentaires d'Hamlet qu'il fait brusquement : lumière, lumière, et qu'il s'en va avec un grand bruit. Et qu'Hamlet dit à Horatio, il n'y a plus de doute.

Ceci est essentiel. Et je ne suis pas le premier d'avoir posé, dans le registre analytique qui est le nôtre, quelle est la fonction de ce play scene. Rank l'a fait avant moi dans un livre qui s'appelle Scenenspiel Hamlet, Psychoanalytisch, paru dans

International psychanalytisch en 1919 à Vienne-Leipzig,

... à Rank (p. 72-85). *Das Schenenspiel bei Hamlet. Image Thg II. 144*

La fonction de ce scenenspiel a été articulée par Rank d'une certaine façon sur laquelle nous aurons à revenir. Il est clair de toute façon qu'elle pose un problème qui va au-delà de son rôle fonctionnel dans l'articulation de la pièce. Beaucoup de détails montrent qu'il s'agit tout de même de savoir jusqu'où et comment nous pouvons interpréter ces détails. C'est à savoir s'il nous suffit de faire ce dont Rank se contente, c'est-à-dire d'y relever tous les

traits qui montrent que dans la structure même du fait de regarder une pièce il y a quelque chose qui évoque les premières observations par l'enfant de la copulation parentale. C'est la position que prend Rank; je ne dis pas qu'elle soit sans valeur, qu'elle soit même fausse; je crois qu'elle est incomplète, et qu'en tout cas elle mérite d'être articulée dans l'ensemble du mouvement, à savoir dans ce par quoi Hamlet essaye d'ordonner, de donner une structure, de donner justement cette dimension que j'ai appelé quelque part de la vérité déguisée, sa structure de fiction par rapport à quoi seulement il trouve à se réorienter, au delà du caractère plus ou moins efficace de l'action pour faire se dévoiler, ce trahir (Claudius ?). Il y a quelque chose ici, et Rank a touché un point juste en ce qui concerne sa propre orientation par rapport à lui-même. Je ne fais que l'indiquer pour montrer l'intérêt des problèmes qui sont ici soulevés.

Les choses ne vont pas tout simplement, et le troisième acte ne s'achève pas sans que les suites de cette articulation n'apparaissent sous la forme suivante : c'est qu'il est convoqué - Hamlet - de toute urgence auprès de la mère qui bien entendu n'en peut plus - c'est littéralement les mots qui sont employés : *Speak no more* -. Et qu'au cours de cette scène il voit Claudius, alors qu'il marche vers l'appartement de sa mère, entraîné de venir, sinon à rescission, du moins à repentir, et que nous assistons à toute la scène dite de la prière repentante de cet homme qui se trouve ici en quelque sorte pris dans les rets mêmes de ce qu'il garde, les fruits de son crime, et qui élève vers Dieu je ne sais quelle prière d'avoir la force de s'en dépêtrer.

Et le prenant littéralement à genoux et à sa merci, sans être vu par le roi, Hamlet à la vengeance à sa portée. C'est là qu'il s'arrête avec cette réflexion : est-ce qu'en le tuant maintenant il ne va pas l'envoyer au ciel, alors que son père a beaucoup insisté sur le fait qu'il souffrait tous les tourments dont ne sait pas très bien quel enfer ou quel purgatoire, est-ce qu'il ne va pas l'envoyer droit au bonheur éternel ? C'est justement ce qu'il ne faut pas que je fasse.

C'était bien l'occasion de régler l'affaire. Et je dirai même que tout est là de ce to be or not to be ~~dans~~ qui, je vous l'ai introduit la dernière fois, ce n'est pas pour rien que c'est essentiel à mes yeux. L'essentiel est là en effet tout entier. Je veux dire qu'en raison du fait que ce qui est arrivé au père c'est justement ceci de venir nous dire qu'il est figé à tout jamais dans ce moment, cette barre tirée au bas des comptes de la vie qui fait qu'il reste en somme identique à la somme de ses crimes; c'est là aussi ce devant quoi Hamlet s'est arrêté avec son to be or not to be. Le suicide ce n'est pas si simple. Nous ne sommes pas tellement en train de rêver avec lui à ce qui se passe dans l'au-delà, mais simplement ceci, c'est que de mettre le point terminal à quelque chose n'empêche pas que l'être reste identique à tout ce qu'il articulait par le discours de sa vie, et que là il n'y a pas de to be or not to be, que le to be quoi qu'il en soit reste éternel.

Et c'est justement pour lui aussi, Hamlet, être confronté avec cela, c'est-à-dire n'être pas purement et simplement le véhicule du drame, celui à travers lequel passent les passions, celui qui comme Etéocle et Polynice continue dans le crime ce que le père a achevé

dans la castration; c'est parce que justement il se préoccupe du to-
be éternel du dit Claudius, que d'une façon tout à fait cohérente
en effet à ce moment là il ne tire même pas son épée du fourreau.

Ceci est en effet un point clé, un point essentiel. Ce qu'il veut,
c'est attendre, surprendre l'autre dans l'excès de ses plaisirs, au-
trement dit ^{dans sa situation} toujours par rapport à cette mère, qui est là le point clé,
à savoir ce désir de la mère, et qu'il va avoir en effet avec la mère
cette scène pathétique, une des choses les plus extraordinaires qui
puisse être donnée, cette scène où est montré à elle-même le miroir
de ce qu'elle est, et où entre ce fils qui incontestablement aime sa
mère comme sa mère l'aime - ceci nous est dit - au delà de toute
expression, se produit ce dialogue dans lequel il l'incite à proprement
parler à rompre les liens de ce qu'il appelle ce monstre damné de
l'habitude. "Ce monstre, l'accoutumance, qui dévore toute conscience
de nos actes, ce démon de l'habitude est ange encore en ceci, qu'il
joue aussi pour les bonnes actions. Commence à te déprendre. Ne couches
plus - tout cela nous est dit avec une crudité merveilleuse - avec
le Claudius, tu verras ce sera de plus en plus facile.

C'est là le point sur lequel je veux vous introduire, il y a
deux répliques qui me paraissent tout à fait essentielles. Je n'ai
pas encore beaucoup parlé de la pauvre Ophélie. C'est tout au tour de
cela que cela va tourner; à un moment Ophélie lui dit : mais vous
êtes un très bon chœur (chorus), c'est à dire, vous commentez
très bien cette pièce. Il répond :

I could interpret between you ^{and} your love, if I could see
the puppets dallying

"Je pourrais entrer dans l'interprétation entre vous et votre
amour, dans toute la mesure où je en suis en train de voir les
puppets jouer leur petit jeu. A savoir de ce qu'il s'agit sur la scène.
Il s'agit en tout cas de quelque chose qui se passe entre you et
your love.

De même, dans la scène avec la mère, quand le spectre apparaît,
car le spectre apparaît à un moment où justement les objurgations
d'Hamlet vont commencer à fléchir, il dit :

O, step between her and her fighting soul :

Conceit in weakest bodies strongest works :

Speak to her, Hamlet.

C'est-à-dire que le spectre, qui apparaît là uniquement pour lui,
- car habituellement quand le spectre apparaît tout le monde le voit -
vient lui dire : "glisses-toi entre elle et son âme en train de combat-
tre."

Conceit est univoque. Conceit est employé tout le temps dans cet-
te pièce, et justement à propos de ceci qui est l'âme. Le conceit
c'est justement le concetti, la pointe du style, et c'est le mot qui
est employé pour parler du style précieux. " le conceit opère le
plus puissamment dans les corps fatigués. Parle lui Hamlet."

Cet endroit où il est toujours demandé à Hamlet d'entrer, de
jouer, d'intervenir, c'est là quelque chose qui nous donne la véri-
table situation du drame. Et malgré l'intervention, l'appel/significa-

tif - C'est significatif pour nous parce que c'est bien de cela qu'il s'agit, d'intervenir pour nous : between her and her ; c'est notre travail cela. "Conceit in weakest bodies strongest works", c'est à l'analyste que c'est adressé cet appel.

Ici une fois de plus Hamlet ~~se~~ fléchit et quitte sa mère en disant : après tout laisse-toi caresser, il va venir, va te donner un baiser gras sur la joue et te caresser la nuque. Il abandonne sa mère, il la laisse littéralement glisser, retourner si l'on peut dire à l'abandon de son désir. Et voilà comment se termine cet acte, à ceci près que dans l'intervalle le malheureux Polonius a eu le malheur de faire un mouvement derrière la tapisserie, et qu'Hamlet lui a passé son épée à travers le corps.

On arrive au quatrième acte. Il s'agit à ce moment là de quelque chose qui commence assez joliment, à savoir la chasse au corps. Car Hamlet a caché le cadavre quelque part, et véritablement il s'agit au début que d'une chasse au corps qu'Hamlet a l'air de trouver très amusante. Il crie : on joue à cache renard et tout le monde court après. Finalement il leur dit, ne vous fatiguez pas, dans quinze jours vous commenceriez à le sentir, il est là sous l'escalier, n'en parlons plus.

Il y a là une réplique qui est importante et sur laquelle nous reviendrons :

The body is with the king, but the king is not with the body.
The king is a thing -

"Le corps est avec le roi, mais le roi n'est pas avec le corps, le roi est une chose". Ceci fait vraiment partie des propos schizophréniques d'Hamlet. Il n'est pas non plus sans pouvoir nous livrer

quelque chose dans l'interprétation. Nous le verrons dans la suite.

L'acte est un acte où il se passe beaucoup de choses, rapidement : l'envoi d'Hamlet en Angleterre; son retour avant qu'on ait eu le temps de se retourner - on sait pourquoi, il a découvert le pot aux roses, qu'on l'envoyait à la mort -; son retour s'accompagne de quelque drame, à savoir qu'Ophélie dans l'intervalle est devenue folle, disons de la mort de son père, et probablement d'autre chose encore; que Laerte s'est révolté, qu'il a combiné un petit coup; que le roi a empêché sa révolte en disant que c'est Hamlet qui est coupable, qu'on ne peut le dire à personne parce que Hamlet est trop populaire, mais qu'on peut régler la chose en douce en faisant un petit due l truqué où périra Hamlet.

C'est vraiment ce qui va se passer. La scène du dernier acte est constituée par la scène du cimetière. Je faisais appel tout à l'heure au premier fossoyeur; vous avez à peu près tous dans les oreilles ces propos stupéfiants qui s'échangent entre ces personnages qui sont en train de creuser la tombe d'Ophélie et qui font sauter à chaque mot un crâne dont un est recueilli par Hamlet qui fait un discours là dessus.

Puisque je parlais des acteurs, de mémoire d'habilleur de théâtre, on n'a jamais vu un Hamlet et un premier fossoyeur qui n'étaient pas à couteaux tirés. Jamais le premier fossoyeur n'a pu supporter le ton dont lui parle Hamlet, ce qui est un petit trait qui vaut la peine d'être noté au passage, et qui nous montre jusqu'où peut aller la puissance des relations mises en valeur dans ce drame.

Venons à ceci sur lequel j'attirerai votre attention la prochaine fois : c'est que c'est après cette longue et puissante préparation que se trouve effectivement dans le cinquième acte; le quelque chose dont il s'agit, ce désir toujours retombant, ce quelque chose d'épuisé, d'inachevé, d'inachevable qu'il y a dans la position d'Hamlet, pourquoi allons nous le voir tout d'un coup possible ? C'est-à-dire pourquoi allons nous voir tout d'un coup Hamlet accepter, dans les conditions les plus invraisemblables, le défi de Laerte. Dans des conditions d'autant plus curieuses qu'il se trouve là être le champion de Claudius. Nous le voyons défaire Laerte dans tous les rounds. Il le touche quatre ou cinq fois alors qu'on avait fait le pari qu'il le toucherait au plus cinq contre douze - et venir s'embrocher comme il est prévu sur la pointe empoisonnée, non sans qu'il y ait eu une sorte de confusion où cette pointe lui revient dans la main et où il blesse Laerte aussi; et c'est dans la mesure où ils sont tous les deux blessés à mort qu'arrive le dernier coup qui est porté à celui que depuis le début il s'agit d'estoquer, Claudius.

Ce n'est pas pour rien que j'ai évoqué la dernière fois une sorte de tableau qui est celui de avec l'Ophélie flottante sur les eaux. Je voudrais vous en proposer un autre pour terminer nos propos d'aujourd'hui. Je voudrais que quelqu'un fasse un tableau où on verrait le cimetière à l'horizon, et ici le trou de la tombe, des gens s'en allant comme les gens à la fin de la tragédie oedipienne se dispersent et se couvrent les yeux pour ne pas voir ce qui se passe, à savoir quelque chose qui par rapport à Oedipe est à peu près la

H54

liquéfaction de M. Valdemar.

Ici c'est autre chose. Il s'est passé quelque chose sur lequel on n'a pas attaché assez d'importance. Hamlet qui vient de redébarquer d'urgence grace aux pirates qui lui ont permis d'échapper à l'attentat, tombe sur l'enterrement d'Ophélie. Pour lui, première nouvelle, il ne savait pas ce qui était arrivé pendant sa courte absence. On voit Laerte se déchirer la poitrine, et bondir dans le trou pour étreindre une dernière fois le cadavre de sa soeur en clamant de la voir la plus haute son désespoir. Hamlet, littéralement, non seulement ne ~~pas~~ peut pas tolérer cette manifestation par rapport à une fille qui comme vous le savez il a fort maltraitée jusque là, mais il se précipite à la suite de Laerte après avoir poussé un véritable rugissement, cri de guerre dans lequel il dit la chose la plus inattendue. Il conclue en disant : qui pousse ces cris de désespoir à propos de la mort de cette jeune fille. Et il dit : celui qui crie cela, c'est moi, Hamlet le danois.

Jamais on a entendu dire qu'il est danois; il les vomit les danois. Tout d'un coup le voilà absolument révolutionné par quelque chose dont je peut dire qu'il est tout à fait significatif par rapport à notre schéma. C'est dans la mesure où quelque chose S est là dans un certain rapport avec A qu'il fait tout d'un coup cette identification qui lui fait retrouver pour la première fois son désir dans sa totalité.

Cela dure un certain temps qu'ils sont dans le trou à se coller. On les voit disparaître dans le trou, et à la fin on les tire pour les séparer. Ce serait ce que l'on verrait dans le tableau : ce trou d'où l'on verrait des choses s'échapper. Nous verrons comment on peut concevoir ce que cela peut vouloir dire.