

[15] - 18 MARS 1959 - Hamlet (3).

Les principes analytiques sont tout de même que pour arriver au but il ne faut pas se bousculer. Peut-être certains d'entre vous croient-ils - je pense qu'il n'y en a pas beaucoup de cette sorte - que nous sommes loin de la clinique. Ce n'est pas vrai du tout. Nous y sommes en plein parce que ce dont il s'agit étant de situer le sens du désir - du désir humain - ce mode de repérage auquel nous procédons sur ce qui est au reste depuis le début un des grands thèmes de la pensée analytique est quelque chose qui ne saurait d'aucune façon nous détourner de ce qui est de nous requis de plus urgent.

Il a été dit beaucoup de choses sur Hamlet, et j'y ai fait allusion la dernière fois. J'ai essayé de montrer l'épaisseur de l'accumulation des commentaires sur Hamlet. Il m'est arrivé dans l'intervalle un document après lequel je gémissais dans mon désir de perfectionnisme, à savoir le Hamlet and Oedipus de Ernest Jones.

Je l'ai lu pour m'apercevoir qu'en somme Jones avait tenu son bouquin au courant de ce qui s'est passé depuis 1909. Et ce n'est plus à ^ALoening qu'il fait allusion comme référence recommandable, mais à Dover Wilson qui a écrit beaucoup sur Hamlet et qui a fort bien écrit. Dans l'intervalle comme j'avais lu moi-même une partie de l'œuvre de Dover Wilson, je crois que je vous en ai donné à peu près la substance.

C'est plutôt d'un certain recul qu'il s'agirait de prendre maintenant par rapport à tout cela, à la spéculation de Jones qui, ^Sje dois le dire, est fort pénétrante, et on peut dire, dans l'ensemble

d'un autre style que tout ce qui, dans la famille analytique, a pu être écrit, ajouté sur le sujet.

Il fait des remarques très justes que je ne trouve simplement reprendre en l'occasion. Il fait en particulier cette remarque de simple bon sens qu'Hamlet n'est pas un personnage réel, et que tout de même nous poser les questions les plus profondes concernant le caractère d'Hamlet c'est peut-être quelque chose qui mérite qu'on s'y arrête un peu plus sérieusement qu'on ne le fait d'habitude.

Comme toujours quand nous sommes dans un domaine qui concerne d'une part notre exploration, et aussi d'autre part un objet, il y a une double voie à suivre. Notre droit à nous engager dans une certaine spéculation fondée sur l'idée que nous nous faisons d'un objet.. Il est bien évident qu'il y a des choses, je dirai à débayer au tout premier plan, en particulier par exemple que ce à quoi nous avons affaire dans les oeuvres d'art, et spécialement dans les oeuvres dramatiques, ce sont des caractères, au sens où on l'entend en français.

Des caractères, c'est-à-dire quelque chose auquel nous supposons que l'auteur, lui, en possède toute l'épaisseur; qu'il a fait un bonhomme, un caractère, et il serait censé nous émouvoir par la transmission des caractères de ce caractère. Et par cette seule signalisation nous serions déjà introduits à une espèce de réalité supposée qui serait au delà de ce qu'il nous est donné dans l'oeuvre d'art.

Je dirai qu'Hamlet a déjà cette propriété vraiment très importante de nous faire sentir à quel point cette vue, pourtant

commune, que nous appliquons à tout propos, spontanément, quand il s'agit d'une oeuvre d'art, est tout de même tout au moins sinon à réfuter, mais à suspendre, car en fait dans tout art il y a deux points sur lesquels nous pouvons accrocher solidement de la main comme des repères absolument certains, c'est qu'il ne suffit pas de dire comme je l'ai fait, qu'Hamlet est une espèce de miroir où chacun s'est vu à sa façon, lecteur et spectateur. Mais laissons les spectateurs qui sont insondables.

En tout cas la diversité des interprétations critiques qui en ont été données, suggère qu'il y a là quelque mystère, car la somme de ce qui a été avancé, affirmé, à propos d'Hamlet, est à proprement parler inconciliable, contradictoire. Je pense déjà vous l'avoir suffisamment montré la dernière fois. J'ai articulé que la diversité des interprétations était strictement de l'ordre du contraire au contraire. J'ai aussi un peu indiqué ce que pouvait être l'Hamlet pour les acteurs. C'est un domaine sur lequel nous aurons peut-être à revenir tout à l'heure, qui est très significatif. J'ai dit que c'était le rôle par excellence, et qu'en même temps on faisait l'Hamlet d'un tel, d'un tel, d'un tel. C'est-à-dire qu'autant il y a d'acteurs d'une certaine puissance personnelle, autant il y a d'Hamlet.

Mais cela va plus loin. Certains ont été jusqu'à soutenir - en particulier Robertson - au niveau du troisième ^{Centenaire} ~~Centenaire~~, un peu supportés sans doute par une espèce de rush qu'il y a eu à ce moment là sur

les thèmes shakespeariens, l'exaltation passionnelle^{avec} laquelle tout le monde littéraire anglais a fait revivre ce thème, certains ont fait entendre une voix^x qui s'opposait pour dire que strictement Hamlet c'était le vide, cela ne tenait pas debout; qu'il n'y avait pas de claf d'Hamlet, que Shakespeare avait fait comme il avait pu pour rapetasser un thème dont l'exploration philologique¹⁷ - qui est allée assez loin - montre - on savait qu'il y avait déjà un Hamlet qu'on attribue à Kyd, qui aurait été joué une douzaine d'années avant cet automne¹⁴⁶⁰⁻¹ 1901 où nous avons à peu près la certitude que pour la première fois apparut cet Hamlet - ... on a pu aller jusqu'à dire - et je dirai que c'est là-dessus que se termine le premier chapitre du livre de Jones - , il a été à proprement parler articulé, jusque par G. K. Gillpatric qui est un dramaturge autrichien auquel Freud fait à l'occasion une référence très importante, et qui dit que ce qui était la raison même de Hamlet c'était son impénétrabilité, ce qui est tout de même assez curieux comme opinion.

(Poétique)

X Que cela ait pu être avancé, - on ne peut pas dire que ce ne soit pas une opinion strictement anti-aristotélicienne, pour autant que le caractère *ὑποκρίτης* du héros par rapport à nous est ce qu'on met au premier plan pour expliquer, sur la base même de l'explication aristotélicienne de l'effet de la comédie et de la tragédie - que tout ceci ait pu être avancé au sujet d'Hamlet est quelque chose qui a bien son prix.

S₃ Il faut dire qu'il y a là-dessus toute une gamme d'opinions qui ne s'équivalent pas, qui en présentent toute une série de nuances

HS4

concernant ce qu'on peut en dire, et que ce n'est pas la même chose de dire qu'Hamlet est une pièce ratée - dites vous bien que quelqu'un qui n'est rien de moins que T.S. Eliott, qui pour un certain milieu est plus ou moins le plus grand poète anglais moderne, pense lui aussi (et il l'a dit) que ~~Hamlet~~ Shakespeare n'a pas été à la hauteur de son héros. Je veux dire que si Hamlet est quelqu'un qui est inégal à sa tâche, Shakespeare a été aussi assez inégal à l'articulation du rôle d'Hamlet -.

Ce sont là des opinions qu'on peut dire tout de même problématiques. Je vous les énumère pour vous mener vers ce vers quoi ... Ce dont il s'agit - c'est l'opinion la plus nuancée qui est je crois ici la plus juste - c'est qu'il y a dans le rapport d'Hamlet à celui qui l'appréhende, soit comme lecteur, soit comme spectateur, quelque chose qui est de l'ordre d'une illusion.

C'est autre chose que de dire qu'Hamlet c'est simplement le vide. Une illusion cela n'est pas le vide. Pour pouvoir produire sur la scène un effet fantomatique de l'ordre de ce que représenterait si vous voulez mon petit miroir concave, avec l'image réelle qui surgit et qui ne peut se voir que d'un certain angle et d'un certain point, il faut toute une machinerie.

Si Hamlet soit une illusion, l'organisation de l'illusion, voilà quelque chose qui n'est pas le même ordre d'illusion que si tout le monde rêve à propos du vide. Il est tout de même important de faire cette distinction.

Ce qu'il y a de sûr, en tout cas, c'est que tout confirme qu'il y a quelque chose de cet ordre. Cela donne - c'est le premier point -

la poignée à laquelle nous pouvons solidement nous raccrocher. Par exemple quelqu'un qui est [] qui est cité par Jones, en verra dans quels termes, écrit quelque chose comme ceci : nous trouvons la plus grande difficulté avec l'aide même de Shakespeare, de comprendre Hamlet; même Shakespeare peut-être trouvait-il difficile de le comprendre. Hamlet lui-même - on voit que ce passage est amusant, le glissement de la plume ou de la pensée va vers ceci : - Hamlet lui-même ^{se} trouve, c'est très possible, en difficulté de se comprendre lui-même... et plus capable que les autres hommes de dire dans le cœur et dans les motifs des autres. (cette fin de phrase ne se rapporte

[peu loin. →

corr. de JL?

ni à Hamlet, ni à Shakespeare) ^{mais à Hamlet} (nous même)

(Vous savez qu'Hamlet tout le temps, se livre à ce jeu de démontage avec ses interlocuteurs, avec ceux qui viennent l'interroger, lui tendre des pièges. Et il est tout à fait incapable de lire ses propres motifs. ^{voir à la fin du}

Je vous signale que tout de suite après, Jones qui a justement commencé par faire toutes les réserves en disant qu'il ne faut pas nous laisser entraîner à parler d'Hamlet comme on parle d'un personnage réel - c'est ailleurs qu'il faut chercher l'articulation -, et que au delà nous devons trouver Shakespeare - c'est la position traditionnelle en matière d'interprétation analytique mais qui je crois contient quelque erreur, quelque fallace, sur laquelle je veux d'abord attirer votre attention -; Jones fait cette remarque et à la suite de cette citation ⁹³ ne manque pas de glisser lui-même dans quelque chose qui s'exprime à peu près ainsi : je ne connais pas de jugement plus authenti-

444 - 1 -
quo que celui-ci dans toute la littérature sur le problème.

A un autre endroit le même Jones nous dira qu'en sommes le poète, le héros, et l'audience, sont profondément émus par des sentiments qui les touchent à leur insu.

Il y a là donc quelque chose qui nous fait toucher du doigt la stricte équivalence de certains termes de cette question, à savoir le poète et le héros, avec quelque chose dont il suffit de s'arrêter un instant pour s'en apercevoir, c'est qu'ils ne sont vraiment là que par leur discours.

S'il s'agit de quelque chose qui est la communication de ce qui est dans l'inconscient de ceux qui sont avancés là comme étant les premiers termes, à savoir le poète et le héros, on ne peut pas dire que cette communication de l'inconscient en tout cas puisse se concevoir, n'est présentifié ici que par rien d'autre que par l'articulation du discours dramatique.

Re parlons pas du héros qui, à vrai dire, si vous me suivez dans le chemin où j'essaye de vous induire, n'est strictement identique ^{qu'à des} à ces mots. Surtout si nous commençons de prendre le sentiment que ce qui fait la plus haute valeur dramatique, dans l'occasion, de ce héros est ^{un} une mode, (?) c'est bien là la seconde poignée à laquelle je vous demande de vous accrocher, c'est du même ordre que ce côté qui se dérobe de tout ce que nous pouvons dire de sa consistance. En d'autres termes, ici Hamlet devient l'œuvre exemplaire.

S^r Que le mode sur lequel une œuvre nous touche, nous touche précisément de la façon la plus profonde, c'est-à-dire sur le plan de

l'inconscient, est quelque chose qui tient à un arrangement, à une composition de l'oeuvre qui sans aucun doute fait que nous sommes intéressés très précisément au niveau de l'inconscient; mais que cela n'est pas en raison de la présence de quelque chose qui réellement supporte en face de nous un inconscient.

Je veux dire que nous n'avons affaire, ni, contrairement à ce qu'on croit, à l'inconscient du poète, même s'il témoigne de sa présence par quelques traces non concertées dans son oeuvre, par des éléments de lapsus, par des éléments symboliques de lui-même inaperçus. Ce n'est pas cela qui nous intéresse de la façon majeure. On peut en trouver dans Hamlet quelques traces. C'est à cela que c'est employée, au dernier terme, Ella Sharif comme je vous l'ai dit la dernière fois : c'est-à-savoir qu'elle va chercher à échouiller de ci de là ce qui dans le caractère d'Hamlet peut faire apercevoir je ne sais quel accrochage, quelle fixation de la métaphore autour de thèmes féminins, ^{ou} de thème oraux. Je vous assure qu'au regard du problème que pose Hamlet, c'est vraiment là quelque chose qui paraît secondaire, presque puéril, sans perdre naturellement tout intérêt.

Dans beaucoup d'oeuvres, en allant aussi chercher sous cet angle quelques traces, quelque chose qui peut vous renseigner sur un auteur, vous faites oeuvre d'investigation ^{bi} graphique sur l'auteur, vous n'analysez pas la portée de l'oeuvre comme telle. Et la portée de premier plan que prend pour nous Hamlet est celle qui lui donne la valeur de structure équivalente à celle de l'Œdipe.

Quelque chose qui peut nous permettre de nous intéresser au plus

profond de la trame de ce qui pour nous nous permet de structurer certains problèmes, c'est évidemment autre chose que tel ou tel avcu fugace. C'est bien évidemment l'ensemble, l'articulation de la tragédie en elle-même qui est ce qui nous intéresse. C'est cela que je suis en train d'accentuer. Cela vaut par son organisation, par ce que cela instaure de plans superposés à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine. Et ce qui fait que, si vous voulez, dans cette machinerie, ou encore dans ces portants pour métaphoriser ce que je veux vous dire, dans la nécessité d'un certain nombre de plans superposés la profondeur d'une pièce, d'une salle, d'une scène, la profondeur est donnée à l'intérieur de quoi peut se poser de la façon la plus ample le problème pour nous de l'articulation du désir.

Donc je me fais bien comprendre. Je dis que si Hamlet, c'est là le point essentiel, a une portée pour nous privilégiée, je veux dire si Hamlet est vraiment le plus grand drame, ou l'un des plus grands drames de la tragédie moderne en mettant Faust de l'autre côté, ce n'est pas simplement parce qu'il y a Shakespeare si génial que nous le supposons, et le tournant de sa vie - car bien évidemment aussi nous pouvons dire qu'Hamlet est un point où il s'est passé quelque chose dans la vie de Shakespeare. Cela se résume peut-être à cela tout ce que nous pouvons en dire, car ce quelque chose qui s'est passé nous le savons, c'est la mort de son père, et nous contenter de cela nous fait nous contenter de peu de chose. Et nous supposons aussi qu'autour de cet événement il y a dû y avoir d'autres choses dans sa vie, car

encore affirmant:
c'est la mort de
son père pleurant.

le virage, l'orientation, le tournant de sa production est véritablement manifeste. Avant il n'y a rien que cette suite de comédien, ou ces drames historiques qui sont vraiment deux genres qu'il a poussés l'un et l'autre à leur dernier degré de beauté, de perfection, d'aisance. Jusque là c'est presque un auteur avec deux grandes spécialités sur lesquelles il joue avec une maestria, un brio, un bonheur qui nous le met de l'ordre des auteurs à succès. A partir d'Hamlet le ciel change, et nous touchons à ces choses au-delà de toutes les limites, qui n'ont plus rien affaire avec aucune espèce de canon, qui ne sont plus du même ordre. Après Hamlet, c'est le King Lear, et bien d'autres choses encore pour aboutir à La Tempête.

Nous sentons là tout autre chose, un drame humain qui se développe, d'un tout autre registre. C'est enfin de compte le Shakespeare joyau de l'histoire humaine et du drame humain, qui ouvre une nouvelle dimension sur l'homme. Donc il s'est bien passé quelque chose à ce moment là. Mais est-ce qu'il suffit que nous en soyons certains pour penser que ce soit cela ? Bien sûr d'une certaine façon. Mais observons tout de même que si Hamlet est la pièce qui se présente le plus comme une énigme, il n'est que trop évident que toute pièce après tout qui fait problème n'est pas pour autant une bonne pièce. Une pièce fort mauvaise peut l'être aussi. Et dans une mauvaise pièce il y a probablement, à l'occasion, un inconscient tout aussi présent, et encore plus présent, qu'il peut y en avoir dans une bonne. Si nous sommes émus par une pièce de théâtre, ce n'est pas en raison de ce que représente d'effort difficile, de ce qu'à son insu un auteur y laisse passer. C'est en raison, je le répète, des dimensions

du développement qu'elle offre, à la place à prendre pour nous de ce qu'à proprement parler recelle en nous de problématique notre propre rapport avec notre propre désir.

Et ce ci ne nous est offert d'une façon si éminente que dans une pièce qui par certains côtés réalise au maximum ces nécessités de dimension, cet ordre et cette superposition de plans qui donnent sa place à ce qui doit là, en nous, venir retentir.

Cela n'est pas parce que Shakespeare est à ce moment là pris dans un drame personnel - si on pousse les choses à leurs dernières limites, ce drame personnel on croit le saisir et il se dérobe; on a été jusqu'à dire que c'était le drame qui était dans les sonnets, les rapports avec son protecteur et sa maîtresse. Vous savez qu'il s'est trouvé à la fois doublement trompé du côté de son ami et du côté de sa maîtresse. On est aller jusqu'à dire, encore que le drame à ce moment là soit très probablement passé à une période plus tempérée dans la vie de Shakespeare (on n'a aucune certitude sur cette histoire, on n'a que le témoignage des sonnets qui lui même est singulièrement élaboré.

Je crois qu'il s'agit d'une autre cause que cela. Ce n'est pas la présence, le point derrière Hamlet de tout ce que nous pouvons à l'occasion rêver qui est en cause, c'est la composition d'Hamlet.

Sans doute cette composition l'auteur est parvenu à la pousser à ce haut degré de maturité, de perfection, qui fait d'Hamlet quelque chose qui se distingue de tous les pré-Hamlet que nous avons pu avec notre philologie découvrir par une articulation tellement singulière,

tellement exceptionnelle que c'est là justement ce qui doit faire l'objet de notre réflexion.

ics / Autre



Si Shakespeare a été capable de le faire jusqu'à ce degré, c'est probablement en raison d'un approfondissement qui est tout autant l'approfondissement du métier de l'auteur, que l'approfondissement de l'expérience vécue d'un homme qui assurément a vécu, et dont la vie a été heureuse, dont tout nous indique que sa vie n'a pas été sans être traversée de toutes les sollicitations et de toutes les passions. Qu'il y ait le drame de Shakespeare derrière Hamlet, c'est secondaire au regard de ce qui compose la structure d'Hamlet. C'est cette structure qui répond de l'effet d'Hamlet, et ceci d'autant plus qu'Hamlet lui-même, comme s'exprime^{nt} métaphoriquement les auteurs, d'autant plus qu'Hamlet lui-même après tout est un personnage dont ce n'est pas simplement en raison de notre ignorance que nous ne connaissons pas les profondeurs. Effectivement c'est un personnage qui est composé de quelque chose qui est la place vide pour situer - car c'est là l'important - notre ignorance.

Une ignorance située est autre chose que quelque chose de purement négatif. Cette ignorance située, après tout n'est justement rien d'autre que cette présentification de l'inconscient. Elle donne à Hamlet sa portée et sa force.

Je pense avoir réussi à vous communiquer avec le plus de nuances sans rien écarter, sans nier la dimension proprement psychologique qui est inscrite dans une pièce comme celle là qui est une question de ce qu'on appelle la psychanalyse appliquée, alors que c'est bien

tout le contraire au niveau où nous sommes, c'est bien de psychanalyse
théorique qu'il s'agit, et au regard de la question théorique que
pose l'adéquation de notre analyse à une oeuvre d'art, toute espèce
de question clinique est une question de psychanalyse appliquée...

Il y a ici des personnes qui m'écoutent et qui aurent sans
doute besoin que j'en dise quand même un petit peu plus dans un certain
sens qu'elles me poseront des questions.

Si vraiment Hamlet est vraiment ce que je vous dis, à savoir
une composition, une structure telle que là le désir puisse trouver
sa place, suffisamment correctement, rigoureusement posée, pour que
tous les désirs ou plus exactement tous les problèmes de rapport
du sujet au désir puissent s'y projeter, il suffirait en quelque
sorte de le lire.

Je fais donc allusion aux gens qui ici pourraient me poser la
question de la fonction de l'acteur. Où est la fonction du théâtre,
de la représentation ? Il est clair que ce n'est pas du tout la même
chose de lire Hamlet et de le voir représenté. Je ne pense pas non
plus que ceci pour vous puisse faire longtemps problème, et que dans
la perspective qui est celle que j'essaye de développer devant vous
concernant en somme la fonction de l'inconscient - la fonction de
l'inconscient que j'ai définie discours de l'Autre + on ne peut pas
mieux l'illustrer que dans la perspective que nous donne une expérience
comme celle du rapport de l'audience à Hamlet. Il est clair que là
l'inconscient se présente sous la forme du discours de l'Autre qui
est un discours parfaitement composé. Le héros n'est là présent que

par ce discours, de même que le poète, mort depuis longtemps, en fin de compte c'est son discours qu'il nous lègue.

Mais bien sûr cette dimension qu'ajoute la représentation, à savoir les acteurs qui vont jouer cet Hamlet, c'est strictement analogue de ce par quoi nous même sommes intéressés dans notre propre inconscient. Et si je vous dis que ce qui constitue notre rapport avec l'inconscient, c'est ceci par quoi notre imaginaire, je veux dire notre rapport avec notre propre corps - j'ignore paraît-il l'existence du corps, j'ai une théorie de l'analyse incorporelle; c'est ce qu'on découvre du moins à entendre le rayonnement de ce que j'articule ici à une certaine distance.

52/5

[Le signifiant, pour dire le mot, c'est nous qui en fournissons le matériel - c'est cela même que j'enseigne et que je passe mon temps à vous dire - ; c'est avec nos propres membres - l'imaginaire c'est cela - que nous faisons l'alphabet de ce discours qui est inconscient, et bien entendu chacun de nous dans des rapports divers car nous ne nous servons pas des mêmes éléments pour être pris dans l'inconscient. Et c'est l'analogue, l'acteur prête ses membres, sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient bel et bien réel, à savoir le rapport de ses membres avec une certaine histoire qui est la sienne.

Chacun sait qu'il y a de bons et de mauvais acteurs, c'est dans la mesure je crois où l'inconscient d'un acteur est plus ou moins compatible avec ce prêt de sa marionnette, où il s'y prête ou ne s'y prête pas. C'est ce qui fait qu'un acteur a plus ou moins de talent, de génie, voire qu'il est plus ou moins compatible avec certains rôles - pourquoi pas. Même ceux qui ont la gamme la

plus étendue après tout peuvent jouer certains rôle mieux que d'autres.

En d'autres termes, bien sûr l'acteur est là; c'est dans la mesure de la convenance de quelque chose qui en effet peut bien avoir le rapport le plus étroit avec son inconscient, avec ce qu'il a à nous représenter qu'il donne à cela une pointe qui ajoute incontestablement quelque chose, mais qui est loin de ~~de~~ constituer, l'essentiel de ce qui nous est communiqué, la représentation du drame.

Ceci nous ouvrirait je crois la porte assez loin vers la psychologie de l'acteur. Bien entendu il y a des lois de compatibilité générale. Le rapport de l'acteur avec la possibilité de l'exhibition est quelque chose qui pose un problème de psychologie particulière à l'acteur, le problème qui a pu être abordé du rapport entre certaines textures psychologiques et le théâtre. Quelqu'un a écrit il y a quelques années un article qui donnait de l'espoir sur ce qu'il appelait l'hystérie et le théâtre. Je l'ai revu récemment. Nous aurons peut-être l'occasion d'en parler avec intérêt, sinon sans doute avec un certain ^{agrement} ~~agrement~~ ~~agrement~~.

↓ (11)
↳

Cette parenthèse fermée, reprenons le fil de notre propos. Quelle est donc cette structure autour de quoi se compose la mise en place qui est l'essentiel dans ce que je cherche à vous faire comprendre de l'effet d'Hamlet. Cette mise en place de l'intérieur, à l'intérieur de quoi le désir peut et doit prendre sa place.

¶ Au premier aspect, nous allons voir que ce qui en est donné communément dans le registre analytique, comme articulation, compréhension de ce qu'est Hamlet, est quelque chose qui a l'air d'aller

470

dans ce sens.

enfin! ↓

Est-ce que c'est pour rejoindre des thématiques tout à fait classiques, voire banales, que je vous ai fait toutes ces remarques introductives ? Vous allez voir qu'il n'en est rien. Néanmoins commençons d'aborder les choses par ce qui nous est d'habitude présenté; et ne croyez pas que ce soit si simple, ni si univoque. Et une certaine rectitude est tout ce qu'il y a de plus difficile à maintenir pour les auteurs eux-mêmes dans le développement de leur pensée, car tout le temps il y a une sorte de fuite, d'occillation, dont vous allez voir quelques exemples autour de ce que je vais vous énoncer.

Dans une première approximation qui est celle à laquelle tout le monde est accordé, Hamlet est celui qui ne sait pas ce qu'il veut, celui qui amèrement s'arrête au moment où il voit partir les troupes du jeune Fortinbras qui passent à un moment à l'horizon de la scène, et qui est tout d'un coup heurté par le fait que voilà des gens qui vont ^{faire} une grande action pour trois fois rien, pour un petit bout de Pologne, et qui vont tout sacrifier, leur vie, alors que lui est là qui ne fait rien, alors qu'il a tout pour le faire, la cause la volonté, la force et les moyens, comme il le dit lui-même: j'en reste toujours à dire, c'est la chose qui est à faire. "

Voilà le problème qui se pose pour chacun. Pourquoi Hamlet n'agit-il pas ? pourquoi ce ^{will}/_{will} ce désir, cette volonté, est quelque chose qui en lui paraît suspendu, qui si vous voulez rejoint ce que Freud décrit de l'hystérique.

indes de Freud

S. Robert

Les uns disent qu'il ne veut pas; lui dit qu'il ne peut pas. Ce

h7

dont il s'agit c'est qu'il ne peut pas vouloir. // Que nous dit là-dessus la tradition analytique ? La tradition analytique dit que tout repose en cette occasion sur le désir pour la mère, que ce désir est refoulé, que c'est cela qui est la cause par quoi le héros ne saurait s'avancer vers l'action qui lui est commandée, à savoir la vengeance contre un homme qui est l'actuel possesseur, illégitime combien puisque criminel, de l'objet maternel, et que s'il ne peut pas frapper celui qui est désigné à sa vindicte, c'est dans la mesure où lui-même en somme aurait déjà commis le crime qu'il s'agit de venger.

"deja"

C'est pour autant, nous dit-on, que dans l'arrière plan il y a le souvenir du désir infantile pour la mère, du désir oedipien du meurtre du père, c'est dans cette mesure qu'Hamlet se trouve en quelque sorte complice de l'actuel possédant, que ce possédant est à ses yeux un beatus possidens, qu'il en est complice, qu'il ne peut donc s'attaquer à ce possesseur sans s'attaquer à lui-même. Mais est-ce cela qu'en veut dire, ou bien qu'il ne peut s'attaquer à ce possesseur sans réveiller en lui le désir ancien, c'est-à-dire un désir ressenti comme coupable, mécanisme qui tout de même est plus sensible.

< 1
2

Mais après tout est-ce que tout cela ne nous permet pas, fascinés devant une sorte d'insondable lié à un schéma qui pour nous est environné d'une sorte de caractère intouchable, non dialectique... que nous ne puissions dire que tout ceci en somme se renverse. Je veux dire qu'on pourrait aussi bien, si Hamlet se précipitait tout de suite sur son beau-père, dire qu'il y trouve après tout l'occasion d'étancher sa propre culpabilité en trouvant hors de lui le véritable

in litt.

coupable. Que tout de même, pour appeler les choses par leur nom, tout le porte à agir au contraire, et va dans le même sens, car le père revient de l'au-delà sous la forme d'un fantôme pour lui commander cet acte de vindicte. Cela ne fait aucun doute. Le commandement du surmoi est là en quelque sorte matérialisé, et pourvu de tout le caractère sacré de celui là même qui révient d'outre-tombe, avec ce que lui ajoute d'autorité sa grandeur, sa séduction, le fait d'être la victime, le fait d'avoir été vraiment atrocement dépossédé non seulement de l'objet de son amour, mais de sa puissance, de son trône, de la vie même, de son salut, de son bonheur éternel.

Il y a cela, et en plus viendrait jouer dans le même sens quelque chose qu'on pourrait appeler dans l'occasion le désir naturel d'Hamlet. Si en effet c'est quelque chose qu'il n'a pas pu ressentir encore qu'il est séparé de cette mère, qu'incontestablement le moins qu'on puisse dire compte pour lui qu'il soit fixé à sa mère - c'est la chose la plus certaine et la plus apparente du rôle d'Hamlet. Donc ce désir que j'appelle à cette occasion naturel, et non sans intention, car à l'heure où Jones écrit son article sur Hamlet il en est encore à devoir plaider devant le public cette dimension du refoulement et de la censure, et toutes les pages qu'il écrit à cette occasion tendent à donner à cette censure une origine sociale.

" Il est tout de même curieux - curiously enough - dit-il, que les choses qui évidemment soient le plus censurées par l'organisation sociale, ce soient les désirs les plus naturels. " En vérité cela pose

173

amusing!

en effet une question. Pourquoi après tout la société ne s'est-elle pas organisée pour la satisfaction de ces désirs les plus naturels, si c'est vraiment de la société que surgit la dimension du refoulement et de la censure. Ceci pourrait peut-être nous conduire un peu plus loin, à savoir que c'est quelque chose de tout à fait sensible que les choses dont on n'a jamais l'air de s'apercevoir, les ¹³nécessités de la vie, de la vie du groupe, les nécessités sociologiques ne sont pas du tout exhaustives pour expliquer cette sorte d'interdit d'où surgit chez les êtres humains la dimension de l'inconscient.

ouf! X

2

Cela suffit si peu qu'il a fallu que Freud ¹⁴⁵invente un mythe original, pré-social, ne l'oublions pas puisque c'est lui qui fonde la société, à savoir Totem et Tabous peuvent expliquer les principes mêmes du refoulement. Et le commentaire de Jones à la date à laquelle il l'a fait, et où curieusement malheureusement il la conserve cette genèse sociologique des interdits au niveau de l'inconscient, très exactement à savoir de la censure, très exactement de la source de l'œdipe, est une erreur de la part de Jones.

↓ (144)

C'est une erreur peut-être assez délibérée, apologétique, l'erreur de quelqu'un qui veut convaincre, qui veut conquérir un certain public de psychosociologues; ce n'est pas du tout quelque chose qui ne soit pas sans poser un problème.

- Mais revenons à notre Hamlet. Nous le voyons en fin de compte avec
- 1 deux tendances; la tendance impérative qui lui est pour lui doublement
 - 2 ¹composée par l'autorité du père et l'amour qu'il lui porte, et la deuxième de vouloir défendre sa mère, et de vouloir se la garder, qui doit le faire aller dans le même sens pour tuer Claudius. Donc deux

alors, n'est-ce pas?

h74

choses positives, chose curieuse, donneraient un résultat zéro.

(entre 6 et 7 : la
jambe amie ?
Aucun doute là.)

Je sais bien que cela arrive. J'avais trouvé un très joli exemple à un moment où je venais de me casser la jambe : un raccourcissement, plus un autre raccourcissement - celui de l'autre jambe - et il n'y a plus de raccourcissement. C'est un très bon exercice pour nous, car nous avons affaire à des choses de cet ordre.

Est-ce que c'est de cela qu'il s'agit ? Non, je ne crois pas. Je crois plutôt que nous nous engageons dans une dialectique illusoire, que nous nous satisfaisons de quelque chose qui après tout ne se justifie sans doute pas, à savoir qu'Hamlet est là, qu'il faut bien l'expliquer. Que nous touchions quand même quelque chose d'essentiel, à savoir qu'il y a un rapport qui rend cet acte difficile, qui rend la tâche répugnante pour Hamlet, qui le met effectivement dans un caractère problématique vis à vis de sa propre action, et que ce soit son désir; qu'en quelque sorte ce soit le caractère impur de ce désir qui joue là le rôle essentiel, mais à l'insu d'Hamlet; qu'en quelque sorte c'est pour autant que son action n'est pas désintéressée, qu'elle n'est pas entièrement motivée, qu'Hamlet ne puisse pas accomplir son acte, je crois qu'en gros c'est là quelque chose en effet que nous pouvons dire, mais qui est à la vérité alors presque accessible à l'investigation analytique, et dont nous avons des traces - c'est l'intérêt de la bibliographie de Jones de le montrer.

Il faut bien repenser la position de K. ! et de l'acte d'inspiration.

Certains, bien avant même que Freud ait commencé à articuler [... ?] dans les écrits de 1880 ou 90, certains auteurs l'ont entrevu. Séanmoins je crois que nous pouvons analytiquement formuler quelque chose de plus juste, et aller plus loin que ce à quoi je crois se

réduit ce qui a été formulé analytiquement sur ce plan. Et je crois que pour le faire nous n'avons qu'à suivre vraiment le texte de la pièce et à nous apercevoir de ce qui va suivre.

Ce qui va suivre consiste à vous faire remarquer que ce à quoi Hamlet a affaire, et tout le temps, ce avec quoi Hamlet se collette, c'est un désir qui doit être regardé, considéré là où il est dans la pièce, c'est-à-dire très différent, bien loin du sien, que c'est le désir non pas pour sa mère, mais le désir de sa mère.

Il ne s'agit vraiment que de cela. Le point pivot, celui sur lequel il faudrait qu'avec vous je lise toute la scène, c'est celui de la rencontre avec sa mère après la Play scene, la scène de la pièce qu'il a fait jouer, et avec laquelle il a surpris la conscience du roi, et où tout le monde, de plus en plus angoissé à propos de ses intentions à lui Hamlet, on décide de le faire appeler, d'avoir un entretien avec sa mère.

Lui-même, Hamlet, c'est tout ce qu'il désire. A cette occasion il va, dit-il, retourner le fer dans la plaie. Il parle de dague, dans le coeur de sa mère. Et se passe cette longue scène qui est une espèce de sommet du théâtre, ce quelque chose à propos de quoi la dernière fois je vous disais que cette lecture est à la limite du supportable, où il va adjoindre pathétiquement sa mère de prendre conscience du point où elle en est - je regrette de ne pas pouvoir lire toute cette scène, mais faites le, et comme on le fait à l'école, la plume à la main -. Il lui explique : à quoi est-ce que cela ressemble cette vie; et puis tu n'es pas de la première jeunesse quand-même. Cela doit un peu se calmer chez toi.

Ce sont des choses de cet ordre là qu'il lui dit dans cette langue admirable. Ce sont des choses qu'on ne croit pas pouvoir

entendre d'une façon qui soit plus pénétrante, et qui réponde mieux à ce qu'en effet Hamlet est parti comme un dard pour le dire à sa mère, à savoir des choses qui sont destinées à lui ouvrir le cœur, et qu'elle ressent comme telles. C'est-à-dire qu'elle-même lui dit : tu m'ouvres le cœur. Et elle gémit littéralement sous la pression.

On est à peu près certain qu'Hamlet à trente ans. Cela peut se discuter, mais on peut dire qu'il y a dans la scène du cimetière une indication, quelque chose dont on peut déduire qu'Hamlet à trente ans. La mère en a au moins quarante cinq, si Hamlet en a un tout petit peu moins. Il est bien clair que comme il se souvient du pauvre Yorick qui est mort il y a une trentaine d'années, et qui l'a embrassé sur les lèvres, on peut dire qu'il a trente ans. C'est important de savoir qu'Hamlet n'est pas un petit jeune homme.

Après il compare son père à Hypérion, celui sur qui les dieux ont marqué tous leurs sceaux. "Et à côté voilà cette espèce de déchet, un roi de haillons et de fils perdus, ~~une~~ ordure, un faisan, un maquereau, cet autre, et c'est avec cela que vous vous roulez dans l'ordure." Il ne s'agit que de cela, et il y a lieu de l'articuler. Vous verrez plus loin ce dont il s'agit. Mais quoi qu'il en soit il s'agit du désir de la mère, d'une ^aallusion de Hamlet qui est une demande du style : "reprenez une certaine voie, dominez-vous, prenez, vous disais-je la dernière fois, la voie des bonnes mœurs. Commencez par ne plus coucher avec mon oncle - les choses sont dites comme cela - . Et puis chacun sait, dit-il, que l'appétit vient en mangeant, que ce démon l'habitude qui nous lie aux choses les plus mauvaises, s'exerce aussi

477

dans le sens contraire; à savoir : en apprenant à vous tenir mieux, cela vous sera de plus en plus facile. »

Nous voyons quoi ? L'articulation d'une demande qui est faite par Hamlet manifestement au nom de quelque chose qui est de l'ordre pas simplement de la loi, mais de la dignité, et qui est menée avec une force, une vigueur, une cruauté même, dont le moins qu'on puisse dire est que cela déclenche plutôt la gêne. Puis arrivé là, alors que l'autre est littéralement pantelante, au point qu'on a pu se demander si l'apparition qui se produit alors du spectre - car vous savez que le spectre réapparaît dans la scène de la chambre à coucher - n'est pas quelque chose qui consiste à dire à Hamlet sans aucun doute : "taïaut, taïaut, vas y, continue," mais aussi jusqu'à un certain point à le rappeler à l'ordre, de protéger la mère contre je ne sais quoi qui serait une espèce de débordement agressif qui est celui devant quoi la mère elle-même à un moment donné a tremblé : "est-ce que tu veux me tuer ; jusqu'où vas-tu aller." Alors que son père vient lui rappeler ceci : glisse toi entre elle et son âme qui est en train de fléchir.

Et arrivé à ce sommet dont il s'agit, il y a chez Hamlet une brusque retombée qui lui fait dire : "et puis après tout, maintenant que je t'ai dit tout cela, fais en à ta tête, et va raconter tout cela au tonton Claudius. C'est à savoir que tu vas le laisser te faire une petite bisette sur la joue, une petite chatouille sur la nuque, un petit gratouillement du ventre, et que tout va s'achever comme d'habitude dans le futoir." C'est exactement ce qui est dit par Hamlet.

478

C'est-à-dire que nous voyons là l'oscillation entre ceci qui, au moment de la retombée du discours d'Hamlet est quelque chose qui est dans les paroles mêmes, à savoir la disparition, l'évanouissement de son appel dans quelque chose qui est le consentement au désir de la mère, les armes rendues devant quelque chose qui lui paraît inéluctable; c'est à savoir que le désir de la mère reprend ici pour lui la valeur de quelque chose qui de toute façon, et d'aucune façon ne saurait être soulevé.

J'ai été encore plus lentement que je ne ¹⁴⁵ pouvais le supposer. Je serai forcé d'arrêter les choses à un point qui vous le voyez va nous laisser devant nous le programme du déchiffrement d'Hamlet peut-être encore pour deux de nos rencontres.

Pour cog-clure aujourd'hui je vais essayer de vous montrer le rapport de ce que je suis entraîné d'articuler avec le graphe. Là où je veux vous mener, c'est ceci, qu'au delà du discours élémentaire de la demande, pour autant qu'il soumet le besoin du sujet au consentement, au comice, à l'arbitraire de l'autre comme tel, et qu'ainsi il structure la tension et l'intention humaine dans le morcellement signifiant, si ce qui se passe au delà de l'autre, si le discours du sujet qui est celui qui se poursuit, pour autant qu'au delà de cette première étape, de ce premier rapport à l'autre, ce qu'il s'agit pour lui de trouver dans ce discours qui le modèle, qui le structure, dans ce discours déjà structuré, c'est de retrouver à l'intérieur de cela ce qu'il veut vraiment.. car c'est la première étape et l'étape fondamentale de tout repérage du sujet par rapport à ce qu'on appelle son will, sa propre volonté.

Grappe

D

d.

479

D/d

Z

"Comme"
sa

Gr

??

Sa propre volonté, c'est d'abord cette chose, nous le savons nous autres analystes, la plus problématique, à savoir ce qu'il désire vraiment. Car il est tout à fait clair qu'au delà des nécessités de la demande, pour autant qu'elle morcelle et fracture ce sujet, la retrouvaille du désir dans son caractère inségu est quelque chose qui est le problème auquel nous avons constamment affaire. L'analyse nous dit qu'au delà de ce rapport à l'autre, cette interrogation du sujet sur ce qu'il veut n'est pas simplement celle de ce crochet interrogatif qui est ici dessiné dans le second plan du graphe, mais qu'il y a là-dessus quelque chose pour se retrouver.

A savoir que comme dans le premier étage il y a quelque part installée une chaîne signifiante qui s'appelle à proprement parler l'inconscient, et qui donne déjà à cela son support signifiant; qu'on peut s'y retrouver de quelque part.

Il y a là inscrit un code qui est le rapport du sujet à sa propre demande. Il y a déjà un registre qui est instauré, grâce à quoi le sujet peut percevoir quoi ? Non pas comme on le dit que sa demande est orale, ou anale, ou ceci ou cela, car ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Qu'il est dans un certain rapport privilégié, en tant que sujet. Et c'est pour cela que j'ai inscrit ainsi, avec une certaine forme de demande, cette ligne au delà de l'autre où se pose l'interrogation du sujet. C'est une ligne consciente. Avant qu'il y ait eu une analyse et des analystes, les êtres humains se sont posés la question, et se la posaient sans cesse, croyez le bien, comme de notre temps, comme depuis Freud, de savoir où était leur véritable volonté.

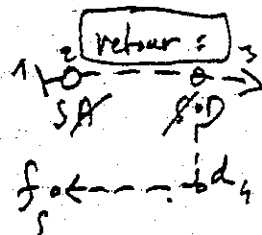
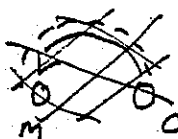
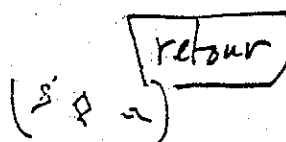
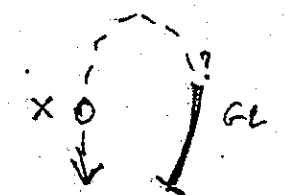
C'est pour cela que cette ligne nous la traçons d'un ^{trait} plein. Elle appartient au système de la personnalité, appelez la conscience, ou préconscience, pour l'instant je ne vais pas entrer dans plus de détails.

Mais qu'est-ce que nous indique ici le graphe ? C'est que c'est évidemment sur cette ligne que quelque part va se situer le x qui est le désir; que ce désir a un rapport avec quelque chose qui doit se situer sur la ligne du retour, en face de cette ligne intentionnelle. C'est en cela qu'il est l'homologue du rapport du moi avec l'image.

Le graphe nous apprend que ce désir qui, flottant là quelque part, mais toujours dans cet au-delà de l'autre, ce désir est soumis à une certaine régulation, à une certaine mutualité si on peut dire de fixation qui est déterminé. Déterminé par quoi ? Par quelque chose qui ici se dessine ainsi : à savoir d'une voie de retour du code de l'inconscient vers le message de l'inconscient sur le plan imaginaire. Que le circuit pointillé, autrement dit inconscient, qui ¹commence ici et qui passant au niveau du message inconscient ²de a , va au niveau du ³code inconscient β , en face de la demande, revient vers le ⁴désir, de là vers le ⁵phantasme; que c'est en d'autres termes essentiellement par rapport à ce qui règle sur cette ligne la hauteur, la situation du désir, et dans une voie qui est une voie de retour par rapport à l'inconscient - car si vous remarquez comment est fait le graphe, vous verrez ici que le trait n'a pas de retour; c'est dans ce sens ⁶que se produit le circuit de la formation du désir au niveau de l'inconscient.

⊗ Cette logique de vis directs dans le br. est de β_3 difficile à saisir.

H8A



⊗

Vin)

Qu'est-ce que nous pouvons articuler à ce propos même, et à nous en tenir à cette scène d'Hamlet en face de sa mère ? C'est essentiellement ceci qu'il n'y a pas de moment où, d'une façon plus complète, et de façon justement à plus annuler, le sujet, la formule de ceci que le désir de l'homme est le désir de l'autre, ne soit là sensible, manifeste, accompli.

En d'autres termes, ce dont il s'agit c'est que dans la mesure où c'est à l'autre que le sujet s'adresse, non pas avec sa propre volonté, mais avec celle dont il est à ce moment là le support, et le représentant, à savoir celle du père, et aussi bien celle de l'ordre, et aussi bien celle de la pudeur, de la décence - je reviendrai sur ces termes, ils ne sont pas là donnés pour le chic; j'ai déjà fait intervenir le démon de la pudeur, et vous verrez quelle place il tiendra dans la suite -; et que c'est pour autant qu'il tient devant la mère ce discours au delà d'elle-même, et qu'il en retombe, à savoir qu'il retombe au niveau strict de cette autre devant laquelle il ne peut ^(que) se courber, que tracer si l'on peut dire...

25/02
I

lia difficile.

Le mouvement de cette scène est à peu près celui-ci, qu'au delà de l'autre, l'adjuration du sujet essaye de rejoindre, au niveau du code de la loi, et qu'il retombe non pas vers un point où quelque chose l'arrête, où il se rencontre lui-même avec son propre désir - il n'a plus de désir. Ophélie a été rejetée, et nous verrons la prochaine fois qu'elle est la fonction d'Ophélie là dedans - mais tout se passe si vous voulez, pour schématiser, comme si cette voie

482

465
- 23 -

⊗ le *Je* n'est que l'autre à l'autre XXV

5(1)

⊗ de retour revenait purement et simplement sur l'articulation de l'autre, s'il ne pouvait en recevoir d'autre message qu'ici le signifié de l'autre, à savoir la réponse de la mère : "Je suis ce que je suis, avec moi il n'y a rien à faire, je suis une vraie génitale (au sens du premier volume de la Psychanalyse d'aujourd'hui) moi je ne connais pas le deuil."

Le repas des funérailles sert le lendemain aux noces, économie, économie - la réflexion est d'Hamlet -. Pour elle, elle est simplement un cou béant. Quand l'un est parti, l'autre arrive. C'est de cela qu'il s'agit. Le drame d'Hamlet, l'articulation d'Hamlet, si c'est le drame du désir, c'est - nous l'avons vu tout au long de cette scène - le drame - pourquoi ne pas le dire; c'est très curieux qu'on se serve tout le temps de mots comme objet, mais que la première fois qu'on le rencontre on ne le reconnaisse pas - depuis le début à la fin on ne parle que de cela : il y a un objet digne, et un objet indigne.

|| *Q (Madame)*
|| *R* un peu de propreté, je vous en prie; il y a tout de même une différence entre ce dieu et cette ordure. C'est de cela qu'il s'agit, et personne n'a jamais parlé de relation d'objet à propos d'Hamlet. On en reste confondu.

Il ne s'agit pourtant que de cela. Le discours auquel j'ai fait allusion tout à l'heure concernant la véritable, ou le véritable génital, est un discours cohérent, car vous pourrez y lire que la caractéristique du génital c'est qu'il ait le deuil léger. C'est écrit dans le même premier volume de la Psychanalyse d'aujourd'hui. C'est

483

un merveilleux commentaire à la dialectique d'Hamlet.

Or ça ne peut pas être frappé de ceci - je vais un peu vite parce qu'il faut que je vous donne un aperçu des horizons vers lesquels je tend - que si c'est bien d'un problème de deuil dont il s'agit,

voilà que nous voyons entrer par l'intermédiaire, et lié au problème

deuil

du deuil, le problème de l'objet. Ce qui peut-être nous permettra de donner une articulation de plus à ce qui nous est apporté dans "Trois

und Melancholie" c'est à savoir que si le deuil a lieu - et on nous dit que c'est en raison d'une introjection de l'objet perdu -, pour qu'il soit introjecté peut-être il y a une condition préalable, c'est à savoir qu'il soit constitué en tant qu'objet; et que dès lors

la question de la constitution en tant qu'objet n'est peut-être pas purement et simplement liée à la conception, aux étapes co-instinctuelles comme on nous les donne.

Mais il y a quelque chose qui, d'ores et déjà, nous donne l'indice que nous sommes là au cœur du problème. C'est ce quelque chose sur quoi j'ai terminé la dernière séance, et sur quoi va se dérouler toute la suivante de nos rencontres, c'est ceci : c'est que le point clef, le point décisif à partir de quoi Hamlet si on peut dire prend le mors aux dents - car en effet on l'a très bien remarqué, après avoir longtemps lanterné, tout d'un coup Hamlet a rangé du tigre, il se lance dans une affaire qui se présente dans des conditions intraisemblables; il a à tuer son beau-père, on vient lui proposer de soutenir pour ce beau-père une sorte de gageure qui va consister à se battre au fleuret sans doute avec

un monsieur dont il sait que la moindre des choses pour lui c'est qu'à l'heure où cela se passe ce monsieur ne lui veut pas beaucoup de bien, ce n'est ni plus ni moins que le frère d'Ophélie qui vient de mettre fin à ses jours nettement dans un trouble où il n'est pas pour rien; il sait en tout cas que ce monsieur lui en veut; lui Hamlet aime beaucoup ce monsieur, il le lui dit, et nous y reviendrons, et pourtant c'est avec lui qu'il va croiser le fer pour le compte de la personne qu'il a en principe à massacrer. Et à ce moment il se révèle un vrai tueur, absolument sans précédent, il ne laisse même pas faire une touche à l'autre -, (c'est une véritable fuite en avant qui est là tout à fait manifeste), le point sur lequel Hamlet prend le mord aux dents, c'est celui sur lequel j'ai terminé avec mon petit plan du cimetière et de ces gens qui se colletent au fond d'une tombe, ce qui est quand même une drôle de scène, entièrement du cru de Shakespeare car dans les pré-hamlet il n'y en a pas trace.

Qu'est-ce qui se passe, et pourquoi Hamlet est-il allé se fourrer là ? parce qu'il n'a pas pu supporter de voir un autre que lui-même afficher , étaler justement un deuil débordant. Les mots que je vous dis il faudrait les supporter chacun avec une lecture d'Hamlet, mais c'est assez long pour que je ne puisse pas le faire. Il n'y a pas un seul de ces mots qui ne soit soutenu par quelque chose qui est en substance dans le texte. Il le dit : je n'ai pas pu supporter qu'il fasse autant d'esbrouffe autour de son deuil. Il l'explique

après pour s'excuser d'avoir été si violent. C'est-à-dire devant ce que Laerte a fait, de sauter dans la tombe pour étreindre sa soeur, de saute^{er} lui à sa suite pour étreindre [Ophélie]. Il faut dire qu'on se fait une curieuse idée de ce qui doit se passer à l'intérieur. Je vous l'ai suggéré la dernière fois avec mon petit tableau imaginaire.

deuil

C'est par la voie du deuil autrement dit, et d'un deuil assumé dans le même rapport narcissique qu'il y a entre le moi et l'image de l'autre, c'est en fonction de ce que lui représente tout d'un coup dans un autre ce rapport passionné d'un sujet avec un objet qui est au fond du tableau, la présence du S qui lui met devant lui tout d'un coup un support où est objet qui pour lui est rejeté à cause de la confusion des objets, de la mélange des objets, c'est dans la mesure où quelque chose là tout d'un coup l'accroche que ce niveau peut tout d'un coup être rétabli qui de lui, pour un court instant, va faire un homme. A savoir quelque chose qui va en faire quelqu'un capable, pour un court instant sans aucun doute, mais un instant qui suffit pour que la pièce se termine, capable de se battre, et capable de tuer.

fontaine
—
Z

Ce que je veux vous dire c'est non pas que Shakespeare, bien entendu, S'c'est dit toutes ces jolies choses, c'est que s'il a mis quelque part dans l'articulation de sa pièce quelque chose d'aussi singulier que le personnage de Laerte, pour lui faire S jouer au moment sommet, crucial de la pièce, ce rôle d'exemple et de support vers lequel Hamlet se précipite dans une étreinte

passionnés, et d'où il sort littéralement autre, ce cri accompagné de commentaires qui vont tellement dans le sens que je vous dis qu'il faut les lire, que c'est là dans Hamlet que se produit le moment où il peut ressaisir son désir.

Ce qui vous prouve que nous sommes là au coeur de l'économie de ce dont il s'agit. Bien entendu ceci n'a presque qu'un intérêt limité, après tout, et pour nous montrer vers quel point sont tirées toutes les avenues de l'articulation de la pièce. Et c'est dans ces avenues qu'à tout instant pour nous notre intérêt est suspendu; c'est ce qui fait notre participation au drame d'Hamlet. Bien entendu cela n'a d'intérêt d'en arriver là que parce qu'il y a eu avant quatre actes qui ont précédé cette scène du cimetière. Dans ces quatre actes il y a eu d'autres choses que nous allons revoir maintenant en remontant en arrière.

Au premier plan, il y a le rôle de la play scene. Qu'est-ce que c'est que cette représentation; qu'est-ce qu'elle veut dire ? pourquoi est-ce que Shakespeare l'a conçue comme indispensable ? Elle a plus d'un motif, plus d'un prétexte, mais ce que nous essayerons de voir c'est son prétexte le plus profond.

Bref je pense aujourd'hui vous avoir suffisamment indiqué dans quel sens d'expérience, d'articulation de la structure se pose pour nous le problème de l'étude d'Hamlet, à savoir ce que nous pouvons quand nous l'aurons finie, en garder pour nous d'utilisable, de ~~variable~~, de schématique pour notre propre repérage concernant le désir - lequel je vous le dirai. Le désir du névrosé à chaque instant

de son incidence? Je vous le montrerai ^{le} désir d'Hamlet. On l'a dit, c'est le désir d'un hystérique. C'est peut-être bien vrai. C'est le désir d'un obsessionnel, on peut le dire. C'est un fait qu'il est bourré de symptômes psychasthéniques même sévères. Mais la question n'est pas là.

A la vérité il est les deux. Il est purement et simplement la place de ce désir. Hamlet n'est pas un cas clinique. Hamlet bien entendu, il est trop évident de le rappeler, n'est pas un être réel, c'est un drame qui permet de situer si vous voulez, comme une plaque tournante où se situe un désir, où nous pourrions retrouver tous les traits du désir, c'est-à-dire l'orienter, l'interpréter dans le sens de ce qui se passe à l'issue d'un [a cure?] pour le désir de l'hystérique, à savoir ce désir que l'hystérique est forcé de se construire. C'est pour cela je dirai que le problème d'Hamlet est plus près du désir de l'hystérique, parce qu'en quelque sorte le problème Hamlet est d'en retrouver la place, de son désir.

[d'une cure
d'Hamlet]

désir de
l'hyst.

Cela ressemble beaucoup à ce qu'un hystérique est capable de faire, c'est-à-dire de se créer un désir insatisfait.

Mais c'est aussi vrai que c'est le désir de l'obsessionnel, pour autant que le problème de l'obsessionnel, c'est de se supporter sur un désir impossible. Ce n'est pas tout à fait pareil.

Les deux sont vrais. Vous verrez que nous ferons aussi bien virer d'un côté que de l'autre l'interprétation des propos et des actes d'Hamlet.

C'est qu'il faut que vous arriviez à saisir, c'est quelque chose de plus radical que le désir de tel ou tel, que le désir avec lequel vous

épinglez un hystérique, ou un obsessionnel.

Le médecin. ? [Antel? ...] Lorsque il s'adresse au personnage de l'hystérique (il) dit que chacun sait que, un hystérique est incapable d'aimer. Quand je lis des choses comme cela, j'ai toujours envie de dire à l'auteur, et vous, êtes vous capable d'aimer. Il dit qu'un hystérique vit dans l'irréel, et lui ? Le médecin parle toujours comme si lui était bien enfoncé dans ses bottes, les bottes de l'amour, du désir, de la volonté et de tout ce qui s'ensuit. C'est quand même une position très curieuse, et nous devons savoir depuis un certain temps que c'est une position dangereuse. C'est grâce à cela qu'on prend les positions de contre-transfert grâce auxquelles on ne comprend rien au malade auquel on a affaire. C'est exactement de cet ordre là que sont les choses, et c'est pour cela qu'il est essentiel d'articuler, de situer où se place le désir.

Contre-tr.

1454

489