



## Hamlet

### Questions à René Girard

Interview réalisée par Thomas PUGHE  
et Bernard VINCENT

*Auteur de nombreux ouvrages, dont Mensonge romantique et vérité romanesque (1961), la Violence et le Sacré (1972), Critique dans un souterrain (1976), Des choses cachées depuis la fondation du monde (1978), le Bouc émissaire (1982) et la Route antique des hommes pervers (1985), théoricien d'un mimétisme découvert au contact des grandes œuvres littéraires, René Girard a également consacré un ouvrage à Shakespeare : Shakespeare ou les feux de l'envie (Paris : Grasset, 1990). Il est actuellement professeur émérite et fellow du Center for International Security and Arms Control (CISAC) à l'Université de Stanford.*



Dans votre ouvrage sur Shakespeare, vous consacrez huit chapitres au Songe d'une nuit d'été, cinq à Troilus et Cressida, cinq à Jules César et un seulement à Hamlet. Pourquoi cette différence de traitement à l'égard d'une pièce dont vous dites qu'elle « demeure aujourd'hui encore la plus mystérieuse de toutes »<sup>1</sup>, malgré la quantité extraordinaire de travaux critiques qui lui a été consacrée ?

Thomas Pughe et Bernard Vincent sont professeurs à l'Université d'Orléans, où ils enseignent respectivement la littérature des pays anglophones et la civilisation américaine. Entretien réalisé à Stanford, Californie, le 29 juillet 1996.

Je réponds à ceci que, dans mon travail sur Shakespeare, il y a certains principes de lecture qui sont analysés, définis au départ, et qui portent sur le désir mimétique, la rivalité mimétique, et je pense que les premières pièces sont très favorables à l'analyse de ces principes, non seulement parce que c'est là que Shakespeare les a mis en œuvre pour la première fois, mais parce que souvent elles sont présentées d'une manière plus simple que dans les pièces qui suivent. Par exemple, s'agissant de certaines des choses que je dis sur les frères – les rapports entre les frères à propos des *Deux Gentilshommes de Vérone* – il est évident qu'on pourrait recommencer la démonstration avec les frères dans *Hamlet*, le roi et son meurtrier. Cette histoire de meurtre est une histoire de frères ennemis comme le dit Claudius lui-même : « O, my offense is rank, it smells to heaven, / It hath the primal eldest curse upon't / A brother's murder ! », III, 3, 35-38) ; et la problématique des frères est très développée dans *Hamlet* par le roi lui-même et par d'autres encore. Mon chapitre sur *Hamlet* est donc un chapitre sur la vengeance – la vengeance qui, bien

entendu, fait partie du système mimétique et y joue un rôle considérable, puisque c'est à partir d'un certain niveau de violence qu'elle apparaît. Mais il y a toutes sortes de choses que je ne reprends pas à propos de *Hamlet*. Mon livre sur Shakespeare est incomplet : il s'agit d'une série d'explorations qui sont liées entre elles par les thèmes du désir mimétique, mais qui ne prétendent pas épuiser même les questions qui sont traitées le plus longuement.

*Si Hamlet vous fascine, expliquez-vous, c'est parce qu'il est à notre image : il doute et s'interroge, il pense et fait volontiers du nombrilisme au lieu d'agir (sa tirade la plus célèbre est celle du « That is the question »). Comme l'homme moderne, et en tant qu'homme moderne, il est à la fois incapable de s'adonner à la vengeance et de la dénoncer ouvertement. Dans l'histoire morale de l'humanité, sa place est la nôtre : dans cette espèce d'entre-deux où nous rejetons la violence sans la rejeter tout en la rejetant. Diriez-vous que pour aller au bout du chemin, ce qui manque à Hamlet, comme à nous-mêmes, c'est un brin de sainteté – si toutefois celle-ci fait partie de notre bagage ?*

C'est un thème, chez moi, qui s'est développé un peu tard, parce que je suis parti de l'idée connue, courante, classique que Hamlet peut être présenté comme une espèce de satire du revenge play. Comment faire durer le plaisir dans une longue pièce de cinq actes lorsque qu'on sait, dès le premier acte, ici seulement à la toute fin du premier acte, que la question de la vengeance sera résolue par la mort du meurtrier, et sans doute du vengeur lui-même, ce qui est le cas dans Hamlet ? A partir de la difficulté qu'il y a à refaire un autre revenge play – un type de pièce qui à l'époque est on ne peut plus rabâchée –, Shakespeare se lance dans une méditation sur la vengeance. J'ai l'impression que les thèmes définis dans votre question n'étaient pas aussi clairs dans l'esprit de Shakespeare qu'ils le sont devenus à l'usage. Par usage, ici, j'entends la réflexion, l'improvisation shakespearienne dans les longs discours de Hamlet lui-même sur la vengeance, ses hésitations qui sont sensibles dès le début de la pièce, où son attitude vis-à-vis du fantôme de son père semble hésiter entre la confiance absolue – « Thy father's spirit » (I, 5, 9) – et une espèce de mépris, de moquerie à l'égard du fantôme qu'un instant plus tôt il respectait infiniment et qu'il traite de vieille taupe (« old mole », I, 5, 163). Il y a des à-coups extraordinaires et je pense qu'une bonne interprétation de Hamlet, au lieu d'essayer d'éviter ces contradictions, devrait les mettre en valeur. La plupart des interprétations cherchent à contourner ou à atténuer ces contradictions, et je crois que c'est une erreur, parce que le personnage de Hamlet est contradictoire. Au début, par exemple, il annonce qu'il ne va plus penser à rien, qu'il va se débarrasser de tout ce qui encombre son esprit (« all trivial fond records », I, 5, 99), pour faire place à la sainteté de ce commandement suprême qui désormais va le dominer entièrement, à savoir la vengeance de son père. Et trois secondes plus tard, il y a des vers où la répétition trahit une certaine mollesse précieuse – « Villain, villain, smiling,

damnéd villain... » (I, 5, 106) –, le fait aussi qu'Hamlet ressent le besoin de noter sa détermination dans un carnet : c'est son premier accès de faiblesse. Dès qu'il a prononcé ses premières paroles, pleines d'une violence extraordinaire, d'une fermeté et d'un esprit de décision considérables, il éprouve, à mon avis, le sentiment de son propre ridicule. Un fait est ici très important, à savoir que le père d'Hamlet est un personnage aussi douteux que son frère. L'identité des frères est une donnée essentielle : ils sont tous les deux meurtriers, ils sont tous les deux jaloux l'un de l'autre, ils ont peut-être depuis longtemps tous les deux couché avec Gertrude, etc. Dans la théorie mimétique, on appelle cela l'indifférenciation des frères, qui fait qu'ils ne se distinguent plus. Hamlet sans arrêt essaie de nier cette indifférenciation en faisant dire à sa mère, à ses amis : « mon père était une merveille absolu, alors que son frère est innommable », et à chaque instant on sent que cette volonté de différence s'effondre devant la réalité.

*Dans le chapitre que vous consacrez à Hamlet vous dites que Shakespeare s'est servi de la revenge tragedy pour se distancier de ce genre dramatique très brutal, basé sur la logique terrible de la vengeance. Cependant, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la « tragédie de la vengeance » était un peu démodée. Comment expliquez-vous l'intérêt constant de Shakespeare pour ce genre de pièce, intérêt qui se manifeste également dans Jules César ou dans Macbeth ?*

*Jules César* date de 1599 : on est encore au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour *Hamlet* aussi, on situe les premières représentations entre 1598 et 1601. Je ne suis pas assez compétent en matière d'histoire théâtrale anglaise, mais il me semble que, s'agissant de la tragédie de la vengeance, aucun tragédien écrivant au temps de Shakespeare ne pouvait se désintéresser de ce genre. On peut dire que les pièces tragiques, à l'époque, étaient essentiellement des tragédies de la vengeance, et on peut définir toutes les tragédies de Shakespeare comme des tragédies de la vengeance. Il est aussi vrai de dire, toutefois, que la seule tragédie de la vengeance au sens vraiment classique du terme, c'est *Hamlet*, car, dans cette pièce, le problème de la vengeance est posé *au départ* et défini comme le devoir du fils, etc. – même si le texte de Shakespeare constitue en réalité une critique de fond du tragique. Le plus étonnant, d'ailleurs, c'est que les critiques de *Hamlet* ne soient pas sortis de ce schéma traditionnel. Il me semble, par exemple, que la critique que Freud fait de la pièce reste basée sur ce modèle. Freud ne voit pas du tout que Shakespeare met la vengeance en question. Il pose le problème comme si Hamlet était un être réel qui n'arrive pas à accomplir un devoir dont la légitimité n'est jamais en cause. Il est de plus en plus difficile de poser la question de Hamlet de cette façon, mais on continue à le faire.

*Donc, quand Hamlet paraît, le genre n'est pas mort.*

Non, le genre n'est pas mort. Il y a encore à l'époque beaucoup de *revenge tragedies*, et il y en aura pas mal aussi au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce qui est capital avec *Hamlet*, c'est que c'est une tragédie de la vengeance au sens le plus classique, puisque c'est le descendant de la victime qui a pour devoir absolu de mettre à mort le meurtrier de son père. Tout est défini en ces termes. Il eût été très facile pour Shakespeare de changer ou de modifier cette définition, ce qu'il n'a pas fait. Si la tragédie de la vengeance était démodée à l'époque, on peut dire que Shakespeare est en plein dans le mille en ceci que *Hamlet* démode la *revenge tragedy* de la manière la plus géniale qui soit. Nous aurons, je pense, l'occasion de revenir là-dessus.

*Quand le spectre demande à Hamlet de venger le crime commis par Claudius, il dit : « If thou hast nature in thee, bear it not » (I, 5, 81 ; it faisant référence au meurtre du vieil Hamlet). L'éditeur du Oxford Shakespeare glose ainsi : « nature: natural feeling (such as a son should have for his father) » (p.190). Ne serait-il pas possible de voir ici un clin d'œil ironique de Shakespeare : le principe de la vengeance fait-il réellement partie des sentiments naturels d'un fils pour son père ? Poursuivant cet axe de réflexion, pourrait-on voir dans l'ambiguïté du mot « nature » la source de l'ironie tragique dans la pièce ?*

C'est le problème des sentiments naturels qui se pose, de la définition de la nature, et je pense en effet qu'il y a là quelque chose d'ironique. D'abord, le fait qu'il ne s'agisse pas vraiment de la *nature* tient à la question elle-même : « If thou hast nature in thee » donne à penser qu'il serait possible à un homme de ne pas avoir de nature en lui-même. Donc « nature » ici s'emploie au sens de courage, c'est-à-dire de nature mâle et aristocratique, et non pas de ce qui appartient à tous les hommes...

*« Si tu es bien né »...*

« Si tu es bien né » : oui, ce serait peut-être une bonne traduction. Ou encore : « si tu es digne de ta famille », n'accepte pas ça, « bear it not »... Cela veut dire que la plénitude, du point de vue du vieil *Hamlet*, la plénitude de l'humain, est réservée à ceux qui vengent leurs pères, etc. Que Shakespeare ait utilisé le mot de façon ambiguë, oui, cela me paraît parfaitement possible – même si cette ambiguïté arrive peut-être, dans l'histoire des idées, beaucoup plus tard. La richesse d'un auteur comme Shakespeare est telle qu'on peut faire porter au texte, d'une certaine manière, le poids de l'avenir du mot, et dire que la pièce tout entière met en question l'idée que la vengeance est un sentiment naturel. Le mot « nature », qui fait forcément partie du vocabulaire du vieil Hamlet, tout d'un coup est lui-même en question. Est-ce que pour *penser* ce que vous pensez là, il ne faut pas avoir derrière soi toute l'histoire postérieure du

concept de nature ? Peut-être. Mais cela n'a pas beaucoup d'importance, puisque c'est la force du texte shakespearien que d'utiliser le vocabulaire du vieil *Hamlet* et de faire en sorte que tout l'avenir du terme, toute la mise en question du mot « nature » soient présents *potentiellement* dans ce vers.

*La vengeance d'Hamlet est un ordre reçu de son père (première apparition du spectre) dès le début de la pièce (« Revenge his foul and unnatural murder », I, 5, 25). A nouveau en présence du spectre, Hamlet évoquera, deux actes plus loin, « [his] dread command » (III, 4, 108). Entre ses deux rencontres avec le spectre (la seconde étant, littéralement, un rappel à l'ordre : « This visitation/Is but to whet thy almost blunted purpose », III, 4, 110-111), Hamlet a eu la confirmation « théâtrale » (scène du « Mouse Trap ») que son oncle était bien coupable. Où donc alors est sa responsabilité propre, sa part propre dans l'acte qu'il va commettre ? Est-ce un homme libre qui va tuer le roi, ou bien Hamlet n'est-il que l'instrument, le jouet de la juste colère de son père ? « I must be cruel only to be kind », reconnaît Hamlet après avoir « par erreur » tué Polonius (III, 4, 178).*

C'est la question qu'il se pose (« Suis-je le jouet d'une tradition ? »), et la raison pour laquelle il ne peut pas s'exécuter, c'est précisément cela. Il est important d'observer que Shakespeare n'a pas voulu créer en Hamlet un être dépourvu de courage. Hamlet accomplit sans peur toutes sortes de prouesses, mais il se sent prisonnier d'une certaine tradition qui exclut le type de jugement personnel auquel il s'adonne lorsqu'il constate qu'entre son père et son oncle il n'y a pas de différence, que son père lui-même est un homme de sang. Tout ce qu'il dit du père, des crimes du père, du fait que le père a été tué en état de péché et qu'il est en train d'expié ses fautes, tout cela est à mon avis essentiel, car il s'agit justement du phénomène sur lequel Shakespeare entend mettre l'accent, celui de la continuité de la vengeance. Autrement dit, à partir du moment où on se met à penser la vengeance comme il faut, c'est-à-dire comme un phénomène de répétition, la tragédie devient sans limites, on remonte dans l'histoire de la Norvège, on ne sait plus où on va, on ne sait plus vers quoi on va. Hamlet n'est plus qu'une espèce de maillon dans une chaîne où il n'a aucune part de responsabilité. Et je pense que c'est une des raisons principales pour lesquelles il ne peut pas commettre ce crime. Il lui manque le côté affectif de la chose. Il ne peut pas croire – c'est toujours ce même problème de la différenciation – il ne peut pas croire en sa propre tragédie. Il y a de la vengeance partout. Pourquoi celle-là plutôt qu'une autre ? Et pourquoi la commettrait-il ? C'est donc bien cette mise en cause du problème de la vengeance qui l'empêche de penser la chose comme il devrait. C'est très important. Il a l'impression de jouer un rôle, et la scène de l'acteur en apporte la preuve : cet acteur qui peut verser des larmes véritables pour Hécube, etc., alors que lui, qui se blâme sottement à chaque instant de ne pas être comme l'acteur, est incapable de ce mensonge, incapable d'être un vrai

gentleman, c'est-à-dire un homme qui ne pense pas. D'ailleurs, dans *Hamlet*, c'est une des choses qui font que je ne crois pas du tout à la thèse d'un Shakespeare aristocrate, au sens où certains amateurs de l'énigme shakespearienne l'entendent. A mon avis, Shakespeare pense en homme des classes moyennes, en intellectuel moderne. Ce n'est pas du tout l'ultra-conservateur qu'on dit. Cela ne signifie pas qu'un aristocrate de l'époque n'était pas capable de mettre la vengeance en question ; cela se double, chez Shakespeare, d'une certaine hostilité vis-à-vis de l'aristocratie, qui reparait dans la guerre de Fortinbras, lequel part pour la Pologne et s'en va faire tuer tant d'hommes sur un si minuscule bout de terre qu'il n'y aura même pas la place de les enterrer tous ! Là aussi, le spectacle qui devrait donner du cœur au ventre à Hamlet, en fait, le décourage. Il le décourage parce que la satire de la vengeance, à ce moment-là, se démultiplie en une satire de la guerre proprement dite. Il y a d'ailleurs toute une satire de la diplomatie et du gouvernement dans *Hamlet* : par exemple, cette ridicule mission de Valtemand et Cornelius, qui s'en vont, qui reviennent, qui expliquent qu'ils ont parfaitement réussi dans leur mission qui était d'empêcher le jeune Fortinbras de s'attaquer au Danemark. Ils ont parlé à son vieil oncle et l'oncle a dit qu'il allait faire tout le nécessaire. Si on y regarde de près, ce nécessaire consiste à permettre à Fortinbras de faire tout ce qu'il désire – avec, en plus, la permission de Claudius lui-même, permission qui est sollicitée et qu'il va donner de faire traverser le Danemark par ses troupes (« an entreaty [...] to give quiet pass/Through your dominions », II, 2, 76-78). On a donc là une espèce de langage double qui est absolument admirable. On a l'impression qu'on a déjà affaire à une diplomatie devenue folle, à une bureaucratie qui prend les solutions purement verbales pour des solutions réelles. Car, de toute évidence, l'expédition militaire de Fortinbras vise surtout le Danemark. C'est bien pourquoi ce prince est déjà sur place, tout prêt à « pick up the pieces », dans les dernières lignes de la pièce.

*Le modèle de comportement humain à l'opposé du principe de la vengeance est la charité chrétienne. Cependant, il n'est pas aisé de définir le rôle de la religion chrétienne dans Hamlet. A certains moments de l'intrigue, la religion semble s'inscrire dans la logique même de la vengeance. L'exemple le plus marquant est la scène III, 3 : Hamlet ne profite pas de l'occasion de tuer Claudius parce que celui-ci est en prière. Il retarde l'heure de la vengeance jusqu'au moment où « he is drunk asleep, or in his rage,/Or in th'incestuous pleasure of his bed,/.../Then trip him that his heels may kick at heaven,/And that his soul may be as damned and black/As hell, whereto it goes » (III, 3, 89-94). Ici l'idéologie chrétienne sert à renforcer la logique terrible de la vengeance. Pouvez-vous commenter le rôle de la religion dans Hamlet ?*

Dans *Hamlet* il y a toute une religion de façade. Je ne sais pas jusqu'à quel point il faut prendre au sérieux le fait que, lorsque Horatio dit à Hamlet quelque

chose comme « Ne suis pas ce fantôme car il pourrait t'entraîner dans des aventures épouvantables », Hamlet répond que son âme est immortelle, comme celle du fantôme, et qu'il n'y a rien à craindre. Il y a des choses comme cela qui sont des références chrétiennes. Il y a notamment une idée du purgatoire : le vieil Hamlet nous dit qu'il est puni jusqu'au jour où il aura purgé ses fautes. On trouve ainsi toutes sortes de notions qui font partie du christianisme officiel de l'époque, mais qui ne vont pas très loin. A mon avis, l'élément le plus chrétien dans *Hamlet* est aussi le plus profond, et c'est la mise en question de la légitimité de la vengeance, de l'identité individuelle fondée sur la vengeance. Mais je ne suis pas sûr que Shakespeare, si intelligent, si génial soit-il, ait compris que c'était fondamentalement un problème chrétien. Je n'ai pas d'opinion vraiment fondée sur l'attitude de Shakespeare vis-à-vis du christianisme. Il se peut que Shakespeare ait été assez anti-chrétien à l'époque. Cela ne m'étonnerait pas. Mais je pense qu'on ne peut pas le savoir, car Shakespeare écrivait dans un milieu où, sur le plan religieux, il ne lui était pas permis de mettre en question certaines choses. Je suis tout à fait en désaccord avec ceux, comme Cornélius Castoriadis, qui affirment que dans Shakespeare il n'y a pas un gramme de christianisme. A mon avis, il y a une pièce chrétienne, qui est *Le Conte d'Hiver*. Je dirais qu'il y a aussi des éléments chrétiens dans *La Tempête*. Autrement dit, dans le dernier Shakespeare. Le thème fondamental du *Conte d'Hiver* est le thème chrétien de la résurrection – je pense évidemment à la « résurrection » d'Hermione, qui ne fait qu'un avec le dépassement de la jalousie par le personnage de Léonte. Dans *Hamlet* nous n'avons rien de tel. Le problème est posé au niveau du théâtre, au niveau de la vie sociale, où la mise en question de la vengeance a quelque chose de subversif par rapport à ce christianisme officiel qui pourtant reste opposé en principe à la vengeance. Il y a cette scène assez comique, au fond, où Laërte propose à Claudius de tuer Hamlet à l'église ; et Claudius, qui pourtant n'a pas froid aux yeux, est terrifié à l'idée d'une action aussi impie. Mais, de même qu'Hamlet, il ne peut s'empêcher d'admirer le fait que Laërte, le contraire d'Hamlet, place la vengeance au-dessus de tout. Donc il est le parfait gentleman. Et je crois que c'est Laërte finalement qui décide Hamlet à se venger, un Hamlet saisi par la rivalité mimétique. Témoin ce *speech* extrêmement comique, mais d'un comique assez macabre, dans la tombe d'Ophélie, où Hamlet dit en substance à Laërte : « Tout ce que tu peux faire, je peux le faire aussi bien que toi, avaler de la ciguë, manger un crocodile » et autres choses de ce genre (V, 1, 257-256). Je crois que finalement, si *Hamlet* réussit à se venger, ce n'est pas parce qu'il se soumet au conformisme de l'époque, c'est parce qu'il est saisi de rivalité mimétique à l'égard de Laërte. Il dit lui-même que l'attitude de Laërte l'exaspère. Et ça, c'est très moderne aussi, car c'est le côté conventionnel de Laërte qui l'exaspère, le fait que Laërte soit, n'est-ce pas ?, une sorte de jeune Polonius, parfaitement capable de massacrer tout le monde à l'instant voulu, et de pleurer pieusement les victimes de son massacre un instant plus tard.

*Dans les « tragédies de la vengeance » traditionnelles le héros-vengeur souffre souvent de ce que certains critiques ont appelé « la folie du vengeur » (the revenger's madness). Cette folie n'est d'abord qu'une stratégie dont le vengeur se sert pour dissimuler ses intentions, mais, au fur et à mesure que l'intrigue évolue, la frontière entre stratégie et folie devient floue. On peut observer cette évolution dans The Spanish Tragedy de Kyd ou dans Titus Andronicus de Shakespeare. La folie de Hamlet s'inscrit bien sûr dans la tradition que nous venons d'évoquer, mais on voit facilement que Shakespeare est allé au-delà de cette tradition. Comment interprétez-vous la folie d'Hamlet ?*

La question se pose en effet, car Shakespeare approfondit tous les thèmes. Hamlet est confronté sans cesse à sa propre hésitation face à la vengeance, mais il ne peut pas admettre la légitimité de son hésitation. Il y a des moments où il paraît sur le point d'affirmer audacieusement : « Il est légitime pour moi de ne pas vouloir me mêler de cette affaire », mais le plus souvent il ne le peut pas. Il éprouve sa propre hésitation à l'égard de vengeance comme une attitude coupable. Il tend alors vers le ressentiment, un ressentiment qui s'exprime sous une forme bouffonne. Il est l'homme qui ne fait pas son devoir. Donc il se moque de lui-même, il s'insulte, il ne se respecte plus. Et sa folie est une façon pour lui de ne pas se prendre au sérieux, de ne pas prendre le monde au sérieux. C'est un effort pour trouver l'attitude existentielle qui corresponde à la complexité de ses sentiments à ce moment-là, à l'inconfort qu'il éprouve à son propre égard. Si Hamlet réussissait vraiment à se dire « la vengeance est une abomination, je n'en veux pas », s'il était véritablement capable de prendre position sur la vengeance, il n'y aurait plus de drame. Le personnage disparaîtrait. Il est tout entier fait de cette hésitation qui ne peut se justifier elle-même. Cette absence de justification, c'est pour Hamlet la perte de l'identité aristocratique et l'impossibilité de la remplacer par l'identité du véritable intellectuel moderne qui assumerait ses responsabilités face au refus de la vengeance – refus qui serait peut-être une nouvelle forme d'héroïsme. Cela est impossible en 1600. Donc la folie, c'est ce qui permet à Hamlet d'aller plus loin dans la critique de son propre univers, sans en même temps jamais trouver la position philosophique, morale, religieuse qui lui permettrait d'accomplir pleinement cette critique. Il faut situer tout cela historiquement.

*Dès le début de la pièce (« O that this too too solid flesh would melt », etc., I, 2, 129) Hamlet songe au suicide parce qu'il voudrait échapper à un monde devenu insupportable. Dans la dernière scène de la tragédie, lieu traditionnel de la vengeance sanglante (Cf. Titus Andronicus), le comportement d'Hamlet, qui laisse l'initiative à ses ennemis, ressemble étrangement à un acte suicidaire. Pourrait-on dès lors considérer le thème du suicide comme un instrument critique servant à dénoncer la vengeance, forme de suicide moral et social ? Dans cette optique, la fin de la tragédie où Hamlet désigne*

*Fortinbras comme successeur de Claudius sur le trône danois serait très pessimiste. En effet, non seulement Fortinbras est norvégien (et donc étranger) mais il représente également, comme Laërte, l'ordre patriarcal, celui de la vengeance. Hamlet a-t-il souffert « pour rien » ? La victoire de Fortinbras fait-elle plus que jamais du Danemark une « prison », pour reprendre la phrase de Hamlet : « Denmark's a prison » (II, 2, 242) ?*

C'est une réponse ! Je suis assez d'accord. Mais alors je dirais que, pour Shakespeare le tragédien, ce suicide est un peu le suicide avant la lettre, car il ne faut pas aller trop loin non plus. Après *Hamlet*, il y a encore des tragédies qui sont très puissantes et plus ou moins classiques. Il y a *Othello*. Il y a *Le Roi Lear*. Il y a *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre*. Je crois que *Hamlet* représente le sommet de la carrière tragique de Shakespeare, et qu'à partir de là, même s'il m'est difficile de justifier cette appréciation, il va vers autre chose que la tragédie. Sa dernière tragédie, *Timon d'Athènes*, n'est plus une tragédie. Elle n'a pas la complexité des pièces antérieures. J'ai l'impression que même *Othello*, *Coriolan*, etc. sont des exercices de style, d'une puissance certes extraordinaire, composés par un homme qui avait besoin de produire des œuvres pour des raisons de toutes sortes, mais il me semble qu'*Othello*, par exemple, est une première mouture, en moins bien, de ce que Shakespeare va réaliser dans *Le Conte d'hiver*, qui constitue vraiment dans son œuvre la pièce de la jalousie suprême. Ces appréciations sont bien sûr liées à ma vision personnelle.

*Mais en quoi le comportement d'Hamlet peut-il être vu comme suicidaire ?*

Je n'en suis pas si sûr. Hamlet ne sait pas, quand même, que les deux épées ont été traficotées, etc. J'ai l'impression qu'il n'a pas envie du pouvoir. Il n'a pas vraiment envie du pouvoir.

*Il n'a pas envie de la vie. C'est peut-être ça, sa dimension suicidaire ?*

C'est peut-être ça. Mais alors, « n'avoir pas envie de la vie », il ne faut quand même pas mettre cela au premier plan et en faire une valeur en soi, ou une anti-valeur, dans la mesure où cela ferait perdre au problème de la pièce un peu de sa substance.

*La tradition de la critique romantique représente Hamlet comme un héros « sicklied o'er with the pale cast of thought » (III, 1, 86), donc comme un intellectuel ou peut-être un poète incapable de faire face aux exigences pratiques et physiques de la vengeance. Mais cette vision du héros occulte le fait qu'Hamlet est capable d'agir et de tuer avec une froideur remarquable. Le cynisme avec lequel il commente les meurtres de Polonius, Rosencrantz et*

*Guiltenstern est assez effrayant. Comment expliquez-vous, sur ce plan, la double personnalité d'Hamlet ?*

Je ne crois pas qu'il soit si « sickly ». Ce qui manque à la vision romantique, c'est une interprétation historique de la vengeance. On est encore à une époque où les hommes sont incapables de mettre en question le devoir de vengeance. Les tenants de la vision romantique se transportent en quelque sorte au XVI<sup>e</sup> siècle et ils ne voient pas qu'Hamlet est beaucoup plus moderne, qu'il est un personnage, comment dirai-je, qui a tout le bon du romantisme sans en avoir le mauvais. Il est physiquement courageux, capable de prendre les risques les plus grands, et donc son problème est vraiment dans son rapport à l'univers qui l'entoure : l'idée que le Danemark est une prison, que c'est un pays pourri lui paraît absolument fondamentale. Elle ne doit pas s'appliquer au seul Danemark ; elle s'applique à toute cette époque, qu'on est obligé de définir comme une époque de transition. La vengeance va cesser d'être le devoir absolu qu'elle a toujours été. Dans l'univers bourgeois elle n'existe plus qu'au niveau collectif de la guerre nationale. Il est intéressant de noter que, si notre univers commence à mettre en cause les guerres nationales de la même manière qu'Hamlet met en cause la vengeance aristocratique, il n'a pas encore produit, sur ce problème, une œuvre comparable à *Hamlet*. Mais Shakespeare est si grand, justement, qu'il anticipe aussi ce problème-là. Lors du passage des troupes de Fortinbras, Hamlet est là, pareil à un homme qui assiste à une revue ou à un défilé militaire pour se donner du courage, et il ne tire absolument rien de ce spectacle. Il considère même Fortinbras comme un personnage un peu grotesque...

*On a souvent fait remarquer qu'Hamlet semble plus horrifié par la trahison de sa mère (devenue sa tante) que par le meurtre de son oncle. Quoi qu'il en soit, « l'inceste » de Gertrude le perturbe profondément. De façon plus générale, la sexualité féminine (celle de Gertrude ou d'Ophélie) semble incarner pour Hamlet un monde peu fiable et abject (« out of joint »). Quelle est votre interprétation de la « sexualisation » du conflit tragique dans Hamlet ?*

Sexualisation par Shakespeare ou sexualisation des mises en scène ? C'est un des thèmes sur lesquels que je suis en réaction contre l'attitude générale. Il est presque impossible aujourd'hui de voir un *Hamlet* où la scène entre Gertrude et Hamlet ne se passe pas sur un lit, où Hamlet ne se précipite pas quarante fois sur sa mère, montrant qu'il a manifestement envie de coucher avec elle, etc. Je trouve cela absurde et insupportable. Je crois qu'Hamlet utilise beaucoup sa mère par rapport au but qu'il poursuit : elle doit, elle aussi, servir à le convaincre qu'il doit accomplir sa vengeance. Il est évidemment horrifié par la trahison de sa mère, cette trahison lui faisant venir à l'esprit l'idée, justement, que sa mère est un être sexué. Il me semble qu'il serait plus raisonnable d'interpréter Hamlet comme un personnage qui a toujours

respecté sa mère, qui donc n'a jamais pensé à elle comme épouse, maîtresse, amante, etc. Que d'un seul coup, comme cela, il y songe, en faisant fi de son âge, de son expérience, non ! Claudius, dès le début, parle d'elle comme si elle avait une importance politique formidable – « Th'imperial jointress to this warlike state » (I, 2, 9) : il est le frère et elle est le lien, au fond. Je trouve, dès lors, qu'il serait raisonnable de voir en Hamlet un personnage scandalisé par sa mère, et je ne dis pas cela dans un sens psychanalytique. Ce qu'il voudrait, selon moi, c'est continuer à faire de sa mère ce qu'il a toujours fait d'elle : il l'a toujours respectée, il l'a toujours perçue comme une force de stabilité dans sa vie, et l'idée qu'elle est toujours là est importante ; elle a sur lui une autorité certaine. Et alors, il est abominablement choqué, il essaie de lui faire dire que son père était très supérieur, mais en même temps il n'en est pas convaincu lui-même. Donc il se trouve dans une situation très difficile. Étant donné qu'il parle à sa mère franchement, il se trouve aussi dans une situation de demi-complicité avec elle, dans la mesure même où il ne se venge pas. C'est une situation qui le choque profondément et dont il ne veut pas. Que cette situation soit pleine d'ambiguïtés sur le plan sexuel, je suis parfaitement d'accord, car elle met Hamlet de plain-pied avec sa mère, ce qui n'était jamais arrivé auparavant. Il y a là aussi une espèce d'abolition des différences qui, à mon avis, est très importante et que j'interprète à ma manière. Mais on fourre toujours des masses de Freud là-dedans. Comme s'il y avait de l'inconscient – mais où est-il, cet inconscient ? La façon dont on interprète la chose aujourd'hui – avec toujours, je le répète, Hamlet se précipitant sur sa mère, farfouillant sous ses jupes, etc. – repose sur une interprétation parfaitement grotesque.

Il y a un passage magnifique de Joyce sur *Hamlet*, qui dit : comment croire qu'Hamlet est amoureux de cette femme qui est tellement plus vieille que lui ? – un passage qui est un appel aujourd'hui nécessaire au bon sens le plus banal, le plus irréfutable, contre ce qu'il faut bien appeler la folie psychanalytique<sup>2</sup>. Si Shakespeare avait voulu donner l'impression qu'il y avait chez Hamlet un désir pour sa mère, il y aurait des vers ambigus, des vers qui nous diraient l'élément incestueux, non de façon conceptuelle, mais par des allusions sexuelles à la mère. Or pas du tout. Gertrude n'a aucune réalité physique. Ophélie, elle, en a une. Il y a des moments de sensualité, par exemple quand elle est entre les jambes d'Hamlet. Rien de tel pour Gertrude, elle n'est pas un personnage sexué, ou si elle le devient, justement, c'est dans la gêne, dans le scandale, mais un scandale qu'on ne peut pas interpréter à mon avis psychanalytiquement. Qui est le fils qui verrait sa grand-mère s'envoyer en l'air sans protester ? (C'est ce que dit un peu Joyce). Ça ne l'exciterait pas du tout ; ça le scandaliserait.

Le théâtre aujourd'hui est si influencé par le freudisme que je me demande ce qu'il faudrait faire pour jouer cette pièce comme il faut. Il faudrait certainement accroître un peu la distance entre Gertrude et Hamlet. Celui-ci est secrètement d'accord avec Gertrude sur le fait qu'il n'y a guère de

différence entre Hamlet père et Claudius. C'est bien pourquoi Gertrude est toujours prête à épouser celui des deux qui est au pouvoir. Elle me donne l'impression de mettre la couronne au-dessus de ses deux maris. C'est ainsi qu'Hamlet, sans doute, l'interprète ou est tenté de l'interpréter, et on a le sentiment qu'il a raison. Tout cela le révolte, il se met en colère contre sa mère. Et en même temps il ne peut pas complètement la blâmer car, secrètement, lui non plus ne voit aucune différence entre son père et Claudius. Donc il est horriblement gêné avec elle, et il réagit par des coups de boutoir, des formules excessives, etc.

*Vous êtes très critique envers Ernest Jones et sa classique étude psychanalytique de Hamlet. Mais peut-être ne devrait-on pas rejeter les interprétations psychologiques de la tragédie trop rapidement. Vous-même abordez par exemple la question des doubles dans la pièce : Hamlet père et Claudius, Hamlet fils et Laërte. L'interprétation psychologique ne se révèle-t-elle pas utile ici ?*

Cette interprétation des doubles a une dimension psychologique, mais, à mon avis, elle n'est pas fondamentalement psychologique. Elle n'est pas sociologique non plus...

*Elle est ... ?*

... anthropologique. Parce que là, on est vraiment dans le classicisme shakespearien, le classicisme des doubles, opposés les uns aux autres. Et ce classicisme shakespearien, c'est un classicisme qui dépasse Shakespeare lui-même, parce qu'il est là aussi chez Sénèque le tragique, qui a certainement servi de modèle à Shakespeare plus que les Grecs. Peu importe au demeurant, car Sénèque le tragique, même si c'est moins parfait que les Grecs de notre point de vue, ou moins bien que Shakespeare, c'est quand même la même théorie, la même vision des doubles. C'est-à-dire la vision d'un monde où les êtres ont le même désir, s'imitent le désir les uns des autres, donc deviennent les uns pour les autres des obstacles aussi bien que des modèles : des rivaux. Et dans le cas de Laërte, c'est très important pour la seconde partie de la tragédie. Dans le cas des deux Hamlet, c'est très important pour la première partie de la tragédie, parce qu'on peut dire que c'est fondamental dans la conscience du fils. Celui-ci a conscience des doubles, une conscience multiple. Hamlet sait tout ce que sait Shakespeare, ou le pressent. Il a le savoir de ces grands personnages que Shakespeare a créés. Donc il a conscience de ses rapports de double avec son père – ainsi qu'avec Claudius. Et avec Laërte, bien sûr. Ce rapport est un rapport auquel on ne peut pas échapper ; c'est quelque chose d'inférieur dans la mesure où on est pris dans toujours plus d'identité, si l'on peut dire. Dans le cas d'Hamlet, c'est très net : car ce qui caractérise

Laërte, c'est sa capacité de vengeance, et c'est à Laërte qu'Hamlet emprunte finalement cette capacité de vengeance, pour la faire sienne.

*Selon vous, quelle est la fonction dramatique de l'intrusion des « comédiens » dans la pièce (II, 2, 402 sq.) et de l'échange qu'Hamlet a alors avec eux ?*

C'est un passage d'une grande richesse et qui joue sur plusieurs registres. Cela joue sur le registre tragique puisqu'Hamlet se compare aux comédiens qu'il fait jouer. D'autre part il leur donne une leçon de théâtre. Il joue le rôle du metteur en scène. Il leur explique comment ils doivent jouer la pièce. La conception hamlétienne du théâtre n'a rien à voir avec l'intérêt que Polonius manifeste pour la littérature, avec son souci extrêmement formaliste de distinction des genres, etc. Ce qui intéresse Hamlet, c'est d'avoir une influence sur son public et une influence très directe puisqu'il s'agit de donner à celui-ci le sentiment de sa culpabilité. C'est là quelque chose qui m'intéresse beaucoup parce que, par l'intermédiaire de la *revenge tragedy*, Hamlet aborde une problématique extrêmement moderne – celle de l'écrivain qui écrit contre ses lecteurs dans le dessein de leur donner mauvaise conscience, comme on dit aujourd'hui. C'est sans doute Sartre qui a le mieux défini le rapport de Hamlet au théâtre, lorsqu'il a affirmé que le véritable écrivain écrit contre tous ses lecteurs. Et ici le véritable homme de théâtre fonctionne contre son public – et son seul public, c'est, bien sûr, Gertrude et Claudius. Là, je pense que Shakespeare nous parle de lui-même. Il nous parle du fait qu'il a écrit toutes ces œuvres où il se moque de la jeunesse de la cour, toute cette satire qui est déjà présente dans le *Songe d'une nuit d'été* mais qui est là aussi dans *Hamlet*, où il y a toute une imitation du langage précieux des courtisans, imitation destinée à ces mêmes courtisans. Exactement comme Molière dans le théâtre français, Shakespeare, ici, écrit contre ses lecteurs. Il le fait par l'intermédiaire d'Hamlet et à partir du désir qu'il a, selon moi, de parler de ce problème. Il y a certes un vague lien avec le problème de la vengeance, mais à ce moment-là Hamlet n'a plus besoin de se convaincre que Claudius a tué son père. Depuis la fin du premier acte, il n'a plus aucun doute. Shakespeare est le premier à avoir inscrit ce thème dans la littérature, et sans doute plusieurs siècles avant ceux qui l'ont suivi. Tous les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, tous les satiristes du XVIII<sup>e</sup> siècle écrivaient certes contre leur public aristocratique, mais ils ne le disaient pas, il n'y avait jamais cette *self-reference* qui est surtout un phénomène du XX<sup>e</sup> siècle, mais qui est déjà présente chez Shakespeare. Je crois que ce qu'il y a de plus extraordinaire dans l'œuvre de cet auteur, c'est que toute la réflexion de la littérature sur elle-même, du théâtre sur lui-même, y est anticipée, et même développée de manière prodigieuse.

*S'adressant à l'un des « comédiens », Hamlet évoque une pièce d'« excellente » qualité mais condamnée à l'insuccès car trop élitiste : « The play I remember pleased not the million, 'twas caviar to the general » (II, 2, 415-416).*

*Peut-on extrapoler et s'interroger sur la nature – élitiste ou non, populaire ou non – du théâtre de Shakespeare et de Hamlet en particulier ? La question semble d'autant plus légitime qu'à l'acte suivant, Hamlet revient à la charge et confie à l'un des « comédiens » que l'avis d'un seul spectateur informé et lucide (« judicious ») vaut plus que tout le reste de la salle (III, 2, 24-26).*

Cela est très intéressant, car là Shakespeare parle certainement de lui-même. Je crois qu'il a un talent extraordinaire, qui est de jouer le double jeu, c'est-à-dire de présenter les choses sous des aspects extrêmement gros – par exemple, la présence du fantôme sur la scène, qui *appeals to the populace, to the mechanicals* – et, en même temps, de développer des thèmes profonds en filigrane. Si on résume *Hamlet*, on peut avoir une pièce de vengeance extrêmement banale, une sorte de polar, et alors rien ne transparaît de la puissance extraordinaire de la pièce. Cela est très important s'agissant de l'art théâtral, évidemment, parce que tous les spectateurs sont rassemblés dans le même théâtre. Ils doivent rire ou pleurer en même temps, ou réagir de la même façon. Cela exige des tours de force absolument gigantesques. Pour bien comprendre *Hamlet*, à mon avis, il faut voir que les effets les plus puissants, de ce point de vue, sont toujours les effets comiques. C'est vrai de toutes les grandes tragédies de Shakespeare, tout autant que des comédies. Mon sentiment est que Shakespeare n'a guère créé de personnages aussi comiques que Polonius. Et Polonius est très moderne, en ce sens qu'à l'évidence la majorité du public ne devait pas percevoir le comique de son personnage et devait trouver injustes les remarques d'*Hamlet*...

*... Seuls quelques uns, derrière le masque qui pleure, percevaient le masque qui rit...*

... Percevaient le masque qui rit. Et d'être arrivé comme cela à créer un meurtre comique au milieu d'une pièce malgré tout tragique, c'est la chose la plus extraordinaire qui soit. Le meurtre de Polonius est cocasse d'un bout à l'autre. Il fait rire. Et on a l'impression que c'est Shakespeare qui dit : « Maintenant ça suffit, j'ai tiré du personnage tout ce que je peux et on va l'embrocher ».

*Dans la scène des « comédiens » de l'Acte II, Hamlet récite si bien la tirade décrivant Pyrrhus en train d'assassiner le vieux roi Priam que Polonius s'étonne d'un tel talent : « Fore God, my lord, well spoken, with good accent and good discretion » (II, 2, 445-446). Comment se fait-il qu'Hamlet soit si bon acteur ? Quel est le ressort dramatique de ce don inattendu ?*

L'art du comédien est un art mimétique et Hamlet est extraordinairement mimétique. Cela ne veut pas dire que tous les personnages hypermimétiques sont nécessairement de bons acteurs. Mais il y a un type de personnage hypermimétique qui l'est et Hamlet joue sans cesse la comédie. Il joue la comédie avec Ophélie, il joue la comédie avec Polonius, il joue la comédie avec

à peu près tout le monde, sauf Horatio. Cet art du comédien et la folie qu'il feint sont deux choses proches l'une de l'autre. Et on peut dire, là aussi, que c'est extrêmement moderne. Voir la vogue de *Hamlet* à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a un *Hamlet* assez prodigieux par certains côtés et très limité par d'autres, mais qui est un texte de génie, qui est le *Hamlet* de Jules Laforgue. C'est une espèce de parodie de *Hamlet*, qui insiste sur ce côté acteur, qui fait d'Hamlet un personnage bouffon. Il est très facile, bien sûr, de pousser cette bouffonnerie, et Hamlet lui-même la pousse au dernier degré, même dans les passages en principe les plus dramatiques, par exemple lorsqu'il se décide à tuer Laërte. Ce qui l'irrite chez Laërte, c'est qu'il soit toujours si disposé à faire les choses qu'exige la société, à tuer le meurtrier de son père d'abord et, trois minutes plus tard, à pleurer à l'enterrement de sa sœur et à réclamer plus de « ceremony ». C'est un homme qui vit entièrement dans la machine sociale, un homme qui appartient complètement à la convention de son époque. Hamlet est, lui, capable de *jouer* cette convention. Son rôle consiste toujours à la jouer, à forcer un peu le ton, donc à mettre les personnages comme Polonius, qui croient en cette convention, dans une situation un peu ridicule. Vis-à-vis de Laërte, Hamlet fait la même chose dans la tombe d'Ophélie. Là, c'est tellement gros qu'il est difficile de ne pas voir la rivalité mimétique. Je pense que c'est la clef du dénouement, je veux dire ce discours adressé à Laërte dans la tombe : « Tout ce que tu peux faire, je le ferai mieux que toi ». C'est l'hypermimétisme d'Hamlet qui fait qu'il retombe dans la vengeance. La vengeance, effectivement, c'est du mimétisme, mais à un niveau beaucoup plus primitif. Il y a là, sans doute, des couches successives de notre histoire culturelle qui sont pour Shakespeare comme un clavier sur lequel il joue. Il peut passer des chroniques relatives aux premiers rois d'Angleterre, c'est-à-dire de choses proches des sagas islandaises, où la vengeance est à son état le plus grossier, pour arriver à des formes de ressentiment d'un modernisme nietzschéen ou post-nietzschéen. Shakespeare peut passer d'un extrême à l'autre en un clin d'œil.

*Bon acteur, Hamlet s'interroge sur son aptitude à être agissant. Il se décrit comme un « John-a-dreams » (II, 2, 545) et ajoute : « am I a coward ? » (II, 2, 549). On a beaucoup glosé sur cette lâcheté. Comment la lire ? Et, surtout, comment lire la conscience qu'il en a et l'aveu qu'il en fait dès lors qu'il est seul, face à lui-même (« Now I am alone », II, 2, 525) ? Plus loin d'ailleurs, dans la tirade « to be or not to be », il dira : « Conscience does make cowards of us all » (III, 1, 83) . Et au quatrième acte, face au courage des soldats de Fortinbras (prêts, eux, à mourir pour rien), il fera une part plus précise des choses, imputant son inertie et aux attermoissements de la raison (« god-like reason », IV, 4, 38) et à sa lâcheté (« one part wisdom [...] three parts coward », IV, 4, 43-44). Pouvons nous y voir plus clair que lui ?*

Non, pas forcément. Je pense que ce qu'il dit est ambigu. C'est toujours cette même question qu'Hamlet se pose : est-ce que mon hésitation, etc. Il ne faut quand même pas oublier qu'Hamlet, ce qu'on lui demande, c'est de détruire sa famille tout entière, de mettre à feu et à sang tout son univers. Alors, il hésite peut-être un peu plus que dans le cas de Rosencrantz et de Guildenstern, mais je pense que l'idée de *cowardice* est une idée qui est liée à l'impossibilité d'exprimer les hésitations, parfaitement légitimes, qu'il éprouve devant la vengeance. Shakespeare, malgré tout, les formule, ces hésitations, il les formule dans sa satire des personnages qui sont autour d'Hamlet – Claudius et les autres. Hamlet, lui-même, ne peut jamais exprimer jusqu'au bout les sentiments réels qu'il éprouve pour son père. Et ces sentiments, à mon avis, il ne faut pas les psychanalyser non plus. La question du rapport entre Claudius et Hamlet nous ramène au problème des doubles. Shakespeare a au plus haut degré le sens du tragique, la conscience de l'auteur tragique, qui sait qu'il n'y a pas de différence entre Penthée et Dionysos, entre Œdipe et Créon, entre tous ces personnages. Dans la tragédie grecque, l'auteur ne nous dit jamais cela ; Shakespeare nous le dit. Il nous le dit à demi ; il le dit parfois complètement. A mon avis il ne le dit guère complètement que dans les romances, et en particulier dans *Le Conte d'hiver*. C'est pourquoi j'ai tendance à mettre *Le Conte d'hiver* tout à fait au sommet de l'œuvre shakespearienne. Mais peut-être que, dramatiquement, ce n'est pas vrai. Parce qu'à partir du moment où l'auteur dit cette vérité-là, il n'y a plus vraiment de drame. Le drame exige cette ambiguïté, cette impossibilité pour Hamlet de se définir. Ou bien c'est un homme de l'avenir, ou bien, s'il n'est pas un homme de l'avenir, s'il ne peut pas formuler cet avenir, il n'est effectivement qu'un poltron, un homme qui n'ose pas. Il ne peut pas s'interpréter autrement. Il est dès lors permis de dire que toute la critique, pendant des siècles, est restée prisonnière de cette fausse évidence qu'est la lâcheté. On a essayé de l'expliquer par des moyens seconds, des inconscients, des choses comme ça. Moi, je préfère l'expliquer par l'illégitimité de la vengeance qui transparaît à toutes les lignes.

« *Purposes mistook/Fall'n on th'inventors'heads* » (V, 2, 366-367). C'est ainsi qu'à la fin de la pièce Horatio résume l'intrigue. Ce résumé vous satisfait-il ?

Il y a aussi « *to have the enginer/Hoist with his own petar* » (III, 4, 216-217). C'est très important pour tout Shakespeare. Parce que c'est un peu ce que les critiques appellent la *poetic justice*, et j'ai un mot à dire là-dessus. *Poetic justice* pour les critiques, cela veut dire une justice seulement poétique, le fait que le malfaiteur voie sa mauvaise action punie se retourner contre lui. Cette justice est considérée par les critiques comme *poetic* parce qu'ils ne la tiennent pas pour réelle : « *Poetic justice = literary justice = which doesn't happen in reality* ». A mon avis, c'est une vision complètement fautive, car on est toujours dans un univers de vengeance, le vengeur va toujours sortir de quelque part, si bien que finalement toutes les situations ont tendance à se retourner contre

ceux qui en ont responsables. Ce que les critiques appellent *poetic justice*, c'est leur refus (exprimé ici par le mot *poetic*) de voir que les mécanismes mimétiques fonctionnent, que les rapports humains sont circulaires, qu'on ne peut pas, lorsqu'on commet certains crimes, d'une certaine façon ne pas les payer. Il arrive qu'on ne les paie pas, aussi, mais le fait qu'on les paie n'est pas dû le moins du monde au respect par l'écrivain d'une certaine convention morale ; il est dû au fait que les actes font surgir les vengeurs sous les pas du criminel – exactement comme dans le mythe de Cadmos, lorsque celui-ci sème les dents du dragon et que les dents du dragon se transforment en guerriers qui se mettent à se tuer les uns des autres. A mon avis, dans l'expression *poetic justice*, c'est-à-dire dans le refus du retour de la vengeance sur le vengeur, il y a simplement un refus de voir. Ce que ces critiques appellent *poetic justice*, c'est précisément la répétition contre laquelle Hamlet se révolte, cette circularité constante où l'on se dit : « Je suis exactement comme un cheval de cirque, je vais faire mon tour de piste : je vais tuer Claudius, puis je serai tué par untel, et ainsi de suite ». C'est dans ce cercle qu'il ne veut pas entrer.

*Un cheval de cirque, faisant son numéro...*

Faisant son numéro, oui.

*La pièce se termine sur un éloge d'Hamlet formulé par un personnage irréprochable (mais norvégien et qui ramasse la mise de toutes les vengeances), Fortinbras : « For he was likely, had he been put on, / To have proved most royal » (V, 2, 379-380). Est-ce là, selon vous, le jugement final de Shakespeare, un jugement plus tendre et plus positif que celui que certains critiques ont porté au fil du temps ?*

D'une certaine manière, oui. Mais il est très shakespearien de terminer sur ce genre de note. C'est particulièrement net dans *Jules César* où Octave et Antoine font un éloge de Brutus qui annule certains aspects de la pièce et qui réconcilie Brutus et César. Cet élément fait partie, chez Shakespeare, de ce sens du théâtre formidable qui est le sien.

*Peut-on parler de happy end ?*

L'élément *happy end* est l'élément cathartique. Hamlet n'est pas mort pour rien, il nous fournit une leçon, etc. C'est peu de chose, car l'allusion est très rapide. Mais il faut voir que cela se situe juste au moment où les gens vont partir. Ils vont donc rester sur cette note, et cela efface un peu tous les mauvais coups multipliés au cours de la pièce. Je crois qu'il y a ce côté-là chez Shakespeare – cet encadré. Il y a un peu la même chose pour *Richard III*, mais à l'envers. Au début il arrive et dit : je suis tout bossu, bancal, méchant, infect,

etc. Et ensuite il dit la vérité de tout le monde, il montre que toutes les femmes autour de lui sont bien pires que lui, avant de redevenir à la fin le personnage infect dont on se débarrasse volontiers. Il y a là cet élément de *scapegoating* qui est, je crois, légitime et nécessaire au bon fonctionnement du théâtre, au plaisir du spectateur qui s'en va en disant : « Justice est faite ».

*Tout comme Laërte (« The rabble call him lord », IV, 5, 100), Hamlet est populaire. Claudius le constate amèrement, deux fois : « he's loved of the distracted multitude » (IV, 3, 4) et « the great love the general gender bear him » (IV, 7, 18). Comment interprétez-vous cette présence, à l'arrière-plan, d'un peuple plutôt protecteur de l'innocence et de la justice ?*

Je pense qu'il y a une vérité psychologique de la chose. D'abord. Hamlet est beau parleur. Il est jeune ; il est décrit comme élégant et beau par Ophélie. Et le peuple vit la succession des rois avec le désir, toujours, de se trouver sa vedette : on sent qu'Hamlet peut fournir cette image. D'autre part, Hamlet est certainement à l'aise avec le peuple ; il a une facilité de contact que son côté théâtral vient même renforcer. Donc, il y a une vérité psychologique de la chose. Mais je pense que sa popularité est un peu nécessaire aussi sur le plan logique pour justifier le niveau d'inquiétude qu'il suscite. Claudius, d'un bout à l'autre de la pièce, est motivé par la peur qu'il a d'Hamlet au regard du peuple. Enfin je pense qu'à l'arrière-plan de la tragédie, il y a toujours la foule, et chez Shakespeare, même si cela se manifeste relativement peu dans *Hamlet* par rapport à *Jules César*, une conscience aiguë du rôle de la multitude.

*Statistiquement, Hamlet est, aujourd'hui comme hier, la plus jouée des pièces de Shakespeare. C'est probablement celle sur laquelle, depuis toujours, on a le plus écrit. C'est aussi celle qui semble s'attacher le plus spontanément au nom de Shakespeare – comme le Misanthrope à celui de Molière ou le Cid à celui de Corneille. Comment expliquer ce statut particulier de Hamlet dans l'œuvre shakespearienne ?*

Ce statut, pour une pièce jouée depuis quatre siècles, ne peut pas être une erreur. Je crois que *Hamlet*, d'une certaine manière, pousse certaines qualités de Shakespeare à leur maximum. Il y a cette puissance de création, ces personnages extraordinairement vivants et complexes, et qui en même temps sont accessibles au public moyen. Shakespeare est capable de réaliser cela à l'intérieur de son texte. Il est capable d'être extraordinairement moderne à l'intérieur d'un cadre qui reste celui de la tragédie classique, qui a la forme essentielle de l'art et du religieux occidentaux, c'est-à-dire la forme de la crise mimétique résolue par le meurtre, la vengeance, au moins temporairement. Il réussit à faire cela. Shakespeare peut faire jouer les ressorts du tragique, du comique, les effets traditionnels les plus classiques et, en même temps, les mettre en question de la façon la plus audacieuse, la plus radicale, la plus

moderne, sans que cette mise en question empêche leur fonctionnement. On pourrait même dire souvent qu'elle le facilite et le rend plus efficace. C'est cela qui me paraît le plus remarquable.

*Oui, mais pourquoi – je reviens à ma question –, pourquoi est-ce que c'est cette pièce, Hamlet, qui s'associe dans l'esprit de l'homme de la rue ou de l'homme cultivé le plus spontanément à Shakespeare ?*

Dans les High Schools, ici en Amérique, ce n'est pas *Hamlet* qu'on étudie le plus, c'est *Jules César* parce que la pièce est plus facile à lire aujourd'hui, peut-être. Il semble cependant que ce que vous dites est vrai au niveau d'une certaine élite shakespearienne qui, de siècle en siècle, trouve des valeurs nouvelles dans *Hamlet*, interprète *Hamlet* différemment. Mais peut-être est-ce une question à laquelle on ne peut pas vraiment répondre. Peut-être que le sujet de la pièce – cette mise en cause fondamentale de la violence – est aujourd'hui particulièrement vivant au point d'être ressenti par le public, même si celui-ci est incapable de formuler explicitement ce qu'il ressent. La pièce a donc une dangereuse *relevance*, une *relevance* ou une actualité plus grande que *Macbeth* par exemple. *Macbeth* est la tragédie d'un roi, un drame archaïque qui a certes des profondeurs remarquables, mais qui n'arrive pas au niveau de *Hamlet*. Si *Hamlet* a toutes les qualités d'une tragédie et nous dépayse complètement, c'est en même temps une pièce qui est au centre de notre destinée. Voilà peut-être ce qu'il faut dire.

*C'est dit. Mais je prolonge ou reprends ma question. Hamlet, Le Misanthrope, Le Cid...*

*Le Cid c'est autre chose.*

*Mais est-ce qu'il n'y a pas entre ces trois héros quelque chose de commun qui se conjugue pour en faire des hommes modernes qui nous parlent ?*

Entre les héros de *Hamlet* et du *Misanthrope* je dirai oui. Parce que ce sont deux figures de l'intellectuel moderne, et qui par certains côtés sont assez proches l'une de l'autre. Le *Misanthrope* est, lui aussi, un homme qui ne peut pas se décider, qui reste là à se ronger les ongles derrière le canapé de Célimène. Il cesse d'être ridicule à partir du moment où il décide de partir. De la même manière qu'*Hamlet* lorsqu'il casse tout. Dans le cas du *Cid*, je vois le succès de la pièce un peu comme celui de *Cyrano de Bergerac*...

*Quand on lit Le Misanthrope, par exemple, on retrouve énormément de vers ou de portions de texte qui sont entrés dans la langue. Est-ce qu'il n'y a pas la même chose dans Hamlet ?*

Oui, certainement. Je citerai l'exemple de cette femme du village de l'Indiana où ma propre épouse est née, et qui disait : « *Hamlet, well, all it is is a bunch of quotations all strung together* ». Je trouve cela absolument admirable. Car cela veut dire qu'elle connaissait tout *Hamlet* sans l'avoir jamais vu, ni lu ! Et lorsqu'elle l'a vu ou lu, elle a eu ce sentiment de déjà vu. Formidable, non ! Il y a un autre grand texte en anglais qui donne cette impression, et c'est la Bible. Très souvent les gens se demandent, ou se demandaient naguère, si telle ou telle expression qu'ils viennent d'utiliser appartient à la bible – la King James Version – ou à Shakespeare. C'est la même époque. Et de ces deux œuvres est née une masse énorme de phrases proverbiales...

*Qui en l'occurrence ont contribué de façon importante à la formation de la langue et de la culture anglaises...*

Oui, c'est pour cela que cette manière qu'on a en France de dire que l'anglais est une langue commerciale est, à mon sens, assez comique quand on pense qu'elle est construite sur Shakespeare et sur la *King James Version* ! Remarque : Shakespeare est très fort en matière de métaphores commerciales, mais il les utilise de façon délibérée et dans un but précis. Il y en a une que je me rappelle avoir citée. C'est dans *Comme il vous plaira*, à propos de la fille narcissique qui se refuse à Silvius, etc. Rosalinde dit à Phébé : « *Sell when you can, you are not for all markets* » (III, 5, 60). Il faut se vendre *when the stock is high* : ce que Shakespeare dit là, c'est que l'univers de la coquetterie et des rivalités mimétiques fonctionne selon les mêmes lois que la spéculation économique et financière. Je trouve cela admirable aussi.



---

1. *Shakespeare ou les feux de l'envie* (Paris : Grasset, 1990, trad. B. Vincent) 32.

2. « If you hold that he, a greying man with two marriageable daughters, with thirty-five years of life, nel mezzo del cammin di nostra vita, with fifty years of experience is the beardless undergraduate from Wittenberg, then you must hold that his seventy-year old mother is the lustful queen. No. » James Joyce, *Ulysses* (New York : The Modern Library, 1946) 205.