

<>

Séminaire VI - Le désir et son interprétation

version rue CB

séance du 4 mars 1959

[note](#)

Hamlet 1 (p 401 à 424)

[graphe](#)[complet](#)

(->p401) Je crois que nous avons poussé assez loin l'analyse structurale du rêve modèle qui se trouve dans le livre d'Ella Sharp pour que vous voyiez au moins à quel point ce travail nous apportait sur la route de ce que nous essayons de faire, à savoir ce que nous devons considérer comme le désir et son interprétation.

Bien que certains aient dit n'avoir pas trouvé la référence à Lewis Carroll que j'avais donnée la dernière fois je suis surpris que vous n'ayiez pas retenu la double règle de trois, puisque c'est la-dessus que j'ai terminé à propos de deux étapes de la relation du sujet à l'objet plus ou moins fétiche, la chose qui s'exprimait finalement comme

$le\left(\frac{i(a)}{} \diamond \frac{A}{}\right)$ grand I, l'identification idéale que
 j'ai laissé ouverte non sans intention pour la première des deux équations,

pour celle des lumières des sandales de la soeur. Celle où à la place du I nous avons i.

Je ne pense pas qu'aucun d'entre vous ne se soit aperçu que cet x, comme de bien entendu, est quelque chose qui était le phallus. Mais l'important c'est la place où était ce phallus. Précisément à la place de I, de l'identification primitive, de l'identification de la mère, précisément à cette place où le phallus le sujet ne veut pas le dénier à la mère. Le sujet veut, comme l'enseigne la doctrine depuis toujours, veut maintenir la phallus de la mère. Le sujet refuse la castration de l'autre.

Le sujet comme je vous le disais, ne veut pas perdre sa dame, puisque c'est du jeu d'échecs qu'il s'agissait. Il ne veut pas, (->p402) dans l'occasion, mettre Ella Sharp dans une autre position que la position de phallus idéalisé qui est celle dont il l'avertit par un petit tour avant d'entrer dans la pièce d'avoir à faire disparaître les (. -) de façon qu'il n'ait point, d'aucune

façon, à les mettre en jeu.

Nous aurons peut-être l'occasion cette année de revenir à Lewis Carroll ; vous verrez qu'il ne s'agit pas littéralement d'autre chose dans les deux grands Alices : Alice in the wonderland et Journey in looking glass. C'est presque un poème des avatars phalliques que ces deux Alices. Vous pouvez d'ores et déjà vous mettre à les bouquiner un petit peu, de façon à vous préparer à certaines choses que je pourrai être amené à en dire.

Une chose a pu vous frapper dans ce que je vous ai dit, qui concerne la position de ce sujet par rapport au phallus, qui est ce que je vous ai souligné : l'opposition entre l'être et l'avoir. Quand je vous ai dit que c'était parce que pour lui c'était la question de l'être qui se posait, qu'il eut fallu l'être sans l'avoir - ce qui est ce par quoi j'ai défini la position féminine - il ne se peut pas qu'à propos de cet être et ne pas l'être le phallus, ne se soit pas élevé en vous l'écho qui véritablement s'impose même à propos de toute cette observation du to be or not to be toujours si énigmatique, devenu presque un canular, qui nous donne le style de la position d'Hamlet et qui, si nous nous engageons dans cette ouverture, ne ferait que nous ramener à un des thèmes les plus (->p403) primitifs de la pensée de Freud, de ce quelque chose où s'organise la position du désir, où s'avère le fait que c'est dès la première édition de la Traumdeutung que le thème de Hamlet a été promu par Freud sur un rang équivalent à celui du thème oedipien qui apparaissait alors pour la première fois dans la traumdeutung. Bien sûr nous savons que Freud y pensait depuis un bout de temps, mais c'est par les lettres qui n'étaient pas destinées à être publiées. La première apparition du complexe d'Oedipe se fait dans la Traumdeutung en 1900. L'Hamlet à ce moment là est publié en 1900 dans la forme où Freud l'a laissé dans la suite, mais en note, et c'est en 1910-1914 que cela passe dans le corps du texte.

Je crois que le thème d'Hamlet peut nous servir à renforcer cette sorte d'élaboration de ce complexe de castration. Comment le complexe s'articule-t-il dans le concret, dans le cheminement de l'analyse ?

Le thème d'Hamlet, après Freud, a été repris maintes fois. Je ne ferai probablement pas le tour de tous les auteurs qui l'ont repris. Vous savez que le premier est Jones. Ella Sharp a également avancé sur Hamlet un certain nombre de choses qui ne sont pas sans intérêt, la pensée de Shakespeare et la pratique de Shakespeare était tout à fait au centre de la formation de cet analyste. Nous aurons peut-être l'occasion d'y revenir.

Il s'agit aujourd'hui de commencer à déchiffrer ce terrain. A nous demander ce que Freud lui-même a voulu dire en introduisant Hamlet, et ce que démontre ce qui a pu s'en dire ultérieurement dans les oeuvres des autres auteurs.

Voici le texte de Freud qui vaut la peine d'être lu au début (->p404) de cette recherche. Je le donne dans la traduction française.

Après avoir parlé du complexe d'Oedipe pour la première fois et il n'est pas

vain de remarquer ici que ce complexe d'Oedipe il l'introduit dans la Science des Rêves à propos des rêves de mort des personnes qui nous sont chères, c'est-à-dire à propos précisément de ce qui nous a servi cette année de départ et de premier guide dans la mise en valeur de quelque chose qui s'est présenté d'abord tout naturellement dans ce rêve que j'ai choisi pour être un des plus simple se rapportant à un mort, ce rêve qui nous a servi à montrer comment s'instituait sur deux lignes d'intersubjectivité superposées, doublées l'une par rapport à l'autre, le fameux "il ne sait pas", que nous avons placé sur une ligne, la ligne de la position du sujet - le sujet paternel dans l'occasion étant ce qui est évoqué par le sujet rêveur - , c'est-à-dire de quelque part où se situe, sous une forme en quelque sorte incarnée par le père lui-même, et à la place du père, sous la forme d'il ne le sait pas, précisément le fait que le père est inconscient et incarne ici l'image, l'inconscient même du sujet, et de quoi ? de son propre voeu, du voeu de mort contre son père.

Bien entendu il en connaît un autre, une sorte de voeu bienveillant, d'appel à une mort consolatrice. Mais justement cette inconscience qui est celle du sujet concernant son voeu de mort oedipien est en quelque sorte incarné dans l'image du rêve sous cette forme que le père ne doit pas savoir même que le fils a fait contre lui ce voeu bienveillant de mort.

(->p405) Il ne sait pas, dit le rêve absurdement, qu'il était mort. C'est là que s'arrête le texte du rêve. Et ce qui est refoulé pour le sujet, qui n'est pas ignoré du père phantasmatique, c'est le " selon son voeu " dont Freud nous dit qu'il est le signifiant que nous devons considérer comme refoulé.

" Une autre de nos grandes oeuvres tragiques - nous dit Freud- l'Hamlet de Shakespeare, a les même racines qu'Oedipe roi. La mise en oeuvre toute différente, d'une manière identique montre quelle différence il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques (citation allemande) , et quels progrès le refoulement a fait dans la vie sentimentale (le mot sentimental est approximatif). Dans Oedipe, les désirs de l'enfant apparaissent et sont réalisés comme dans le rêve " .

Il a en effet beaucoup insisté sur le fait que les rêves oedipiens sont là en quelque sorte comme le rejeton, la source fondamentale de ses désirs inconscients qui réapparaissent toujours, et l'Oedipe (je parle de l'Oedipe de Sophocle ou de la tragédie grecque) comme l'affabulation, l'élaboration de ce qui surgit toujours de ses désirs inconscients . C'est ainsi que textuellement les choses sont articulés dans la Science des rêves.

" Dans Hamlet, ces même désirs de l'enfant sont refoulés, et nous n'apprenons leur existence, tout comme dans les névroses, que par leur action (citation allemande). Fait singulier, tandis que ce drame a toujours exercé une action considérable, on n'a jamais pu se mettre d'accord sur le caractère de son ? (*effet, efficacité - proposition du claviste !*) . La pièce est fondée sur les hésitations d'Hamlet a accomplir la vengeance (->p406) dont il est chargé. Le texte ne dit pas quelles sont les raisons et les motifs de ces hésitations. "

" Les nombreux essais d'explication n'ont pu les découvrir. Selon Goethe, (et c'est encore la conception dominante) Hamlet représenterait l'homme dont l'activité est dominé par un développement excessif de la pensée (citation allemande), dont la force d'action est paralysée (citation allemande) . " Il se ressent de la pâleur de la pensée " . Selon d'autres le poète aurait voulu représenter un caractère maladif, irrésolu et neurasthénique.

Mais nous voyons dans la pièce qu'Hamlet n'est pas incapable d'agir. Il agit par deux fois, d'abord dans un mouvement de passion violente, quand il tue l'homme qui écoute derrière la tapisserie "

Vous savez qu'il s'agit de Polonius, et que c'est au moment où Hamlet a avec sa mère un entretien qui est loin d'être crucial puisque rien dans cette pièce ne l'est jamais, sauf sa terminaison mortelle ou en quelques instants s'accumule sous forme de cadavres tout ce qui est jusqu'alors, des noeuds de l'action, retardé.

" Ensuite d'une manière réfléchie et astucieuse quand avec l'indifférence totale d'un prince de la Renaissance il livre les deux courtisans (il s'agit de Rosencrantz et de Guildenstern qui représentent des sortes de faux-frères) à la mort qu'on lui avait destiné. Qu'est-ce qui l'empêche d'accomplir la tâche que lui a donné le fantôme de son père ? " .

Vous savez que la pièce s'ouvre sur la terrasse d'Elseur par l'apparition de ce fantôme à deux gardes qui en avertiront bientôt Hamlet.

(->p407) " Il faut bien convenir que c'est la nature de cette tâche d'Hamlet. Hamlet peut agir, mais il ne saurait se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère. En réalité c'est l'horreur qui devrait le pousser à la vengeance , mais cela est remplacé par des remords, des scrupules de conscience.

Je viens de traduire en terme conscient ce qui demeure inconscient dans l'âme du héros. "

Ce premier apport de Freud se présente avec un caractère d'une justesse d'équilibre qui, si je puis dire, nous conserve la voie droite pour la situer, pour maintenir Hamlet à la place où il l'a mis. Ici cela est tout à fait clair. Mais c'est aussi par rapport à ce premier jet de la perception de Freud que devront se situer par la suite tout ce qui s'imposera comme excursion autour de cela, et comme broderie - et vous verrez quelquefois assez distantes.

Les auteurs au gré justement de l'avancement de l'exploration analytique centrant l'intérêt sur des points qui d'ailleurs dans Hamlet se retrouvent quelquefois valablement, mais au détriment de cette sorte de rigueur avec laquelle Freud dès le départ le situe. Et je dirai qu'en même temps, et c'est ceci qui est le caractère en somme le moins exploité, le moins interrogé, tout est là quelque chose qui se trouve situé sur le plan des scrupules de conscience. Quelque chose qui de toute façon ne peut être considéré que comme une élaboration.

Si on nous le présente comme étant ce qui se passe, la façon dont on peut exprimer sur le plan conscience ce qui demeure inconscient (->p408) dans l'âme du héros, il semble que c'est à juste titre que nous pourrions tout de même demander comment l'articuler dans l'inconscient ?

Car il y a une chose certaine, c'est qu'une élaboration symptomatique comme un scrupule de conscience n'est tout de même pas dans l'inconscient. S'il est dans le conscient, si c'est construit de quelque façon par les moyens de la défense, il faudrait tout de même nous demander ce qui, répondant dans l'inconscient à la structure consciente.

C'est donc cela que nous sommes en train d'essayer de faire. Je termine le peu qui reste du paragraphe de Freud. Il ne lui en faut pas long pour jeter de toute façon ce qui aura été le pont sur l'abîme d'Hamlet. A la vérité c'est tout à fait frappant en effet qu'Hamlet soit resté une totale énigme littéraire jusqu'à Freud. Cela ne veut pas dire qu'il ne l'est pas encore, mais il y a eu ce pont. Cela est vrai pour d'autres oeuvres. Le Misanthrope est le même genre d'énigme.

" L'aversion pour les actes sexuels concorde avec ce symptôme. Ce dégoût devait grandir toujours d'avantage chez le poète et jusqu'à ce qu'il l'exprime complètement dans Timon d'Athènes ".

Je lis ce passage jusqu'au bout, car il est important, et ouvre la voie en deux lignes pour ceux qui dans la suite ont essayé dans la suite d'ordonner autour du problème d'un refoulement personnel l'ensemble de l'oeuvre de Shakespeare. C'est effectivement ce qu'à essayé de faire Ella Sharp ; ce qui a été indiqué dans ce qui a été publié après sa mort sous la forme de " Unfinished Papers ", (->409) dont son " Hamlet " qui est paru d'abord dans le Journal International de Psychanalyse et qui ressemble à une tentative de prendre dans l'ensemble l'évolution de l'oeuvre de Shakespeare comme significative de quelques chose dont je crois qu'en voulant donner un certain schéma Ella Sharp a fait certainement quelque chose d'imprudent, en tout cas de critiquable du point de vue méthodique, ce qui n'exclut pas qu'elle n'ait trouvé effectivement quelque chose de valable.

" Le poète ne peut avoir exprimé dans Hamlet que ses propres sentiments. George Brandes indique dans son Shakespeare que son drame (c'est en 96) fut écrit aussitôt après la mort du père de Shakespeare en 1601. Et nous pouvons admettre qu'à ce moment les impressions d'enfance qui se rapportaient à son père étaient particulièrement vives. On sait d'ailleurs que le fils de Shakespeare, mort de bonne heure, s'appelait Hamlet. (*Hamnet* ?)

Je crois que nous pouvons ici terminer avec ce passage qui nous montre à quel point Freud déjà, par de simples indications, laisse loin les choses dans lesquelles les auteurs se sont engagés depuis.

Je voudrais ici engager le problème comme nous pouvons le faire à partir des données qui ont été celles que depuis le début de cette année je me trouve

devant vous avoir produites. Car je crois que ces données nous permettent de rassembler d'une façon plus synthétique, plus saisissante les différents ressorts de ce qui se passe dans Hamlet, de simplifier en quelque sorte cette multiplicité d'instance à laquelle nous nous trouvons dans la situation présente souvent confrontés. Je veux dire qui donne je ne sais quel caractère de (->p410) reduplication aux commentaires analytiques sur quelque observation que ce soit quand nous voyons reprise simultanément par exemple dans le registre de l'opposition de l'inconscient et de la défense, puis ensuite du moi et du ça, et je pense tout ce qui peut se produire quand on y ajoute encore l'instance du surmoi, sans que jamais soit unifiés ces différents points de vue qui donnent quelquefois à ces travaux je ne sais quel flou, quelle surcharge qui ne semble pas faite pour être quelque chose qui doive être utilisable pour nous dans notre expérience.

Ce que nous essayons ici de saisir ce dont les guides qui, en nous permettant d'y ressituer ces différents organes, ces différentes étapes des appareils mentaux que nous a donné Freud, nous permettent de les ressituer d'une façon qui tienne compte du fait qu'ils se superposent sémantiquement, mais d'une façon qui tienne compte d'une façon partielle. Ce n'est pas en les additionnant les unes les autres, en en faisant une sorte de réunion et d'ensemble qu'on peut les faire fonctionner normalement.

C'est si vous voulez en les reportant sur un canevas que nous essayons de faire, plus fondamental, de façon, à ce que nous sachions ce que nous faisons avec chacun de ces ordres de référence quand nous les faisons entrer en jeu.

Commençons d'épeler ce grand drame d'Hamlet. Si évocateur qu'ait été le texte de Freud, il faut bien que je rappelle de quoi il s'agit. Il s'agit d'une pièce qui s'ouvre peu après la mort d'un (->p411) roi qui fut, nous dit Hamlet, son fils, un roi très admirable, l'idéal du roi comme père, et qui est mort mystérieusement. La version qui a été donnée de sa mort est qu'il a été piqué par un serpent dans un verger (le orchard qui est ici interprété par les analystes). Puis très vite, quelques mois après sa mort, la mère d'Hamlet a épousé celui qui est son beau-frère, Claudius, ce Claudius objet de toutes les exécutions du héros central, d'Hamlet, et celui sur qui en somme je ferai porter non seulement les motifs de rivalité que peut avoir Hamlet à son égard, Hamlet en somme écarté du trône par cet oncle, mais encore tout ce qu'il entrevoit, tout ce qu'il soupçonne du caractère scandaleux de cette substitution. Bien plus encore, le père qui apparaît comme fantôme (Ghost) pour lui dire dans quelles conditions de trahison dramatique s'est opéré ce qui, le fantôme le lui dit, a été bel et bien un attentat. C'est à savoir - c'est là le texte et il n'a pas manqué non plus d'exercer la curiosité des analystes - qu'on a versé dans son oreille durant son sommeil, un poison nommé mystérieusement Hebenon. Hebenon qui est une sorte de mot formé, forgé - je ne sais s'il se retrouve dans un autre texte. On a essayé de lui donner des équivalents, un mot qui est proche et qui désigne de la façon dont il est ordinairement traduit, par la jusquiame.

Il est bien certain que cet attentat par l'oreille ne saurait de toute façon satisfaire un toxicologue, ce qui donne par ailleurs matière à beaucoup d'interprétations à l'analyste.

Voyons tout de suite quelque chose qui pour nous se présente comme saisissant, je veux dire à partir des critères, des articulations que nous avons mises en valeur. Servons nous de ces clés si (->p412) particulière qu'elles puissent vous apparaître dans leur surgissement . . . Cela a été fait à ce propos très particulier, très déterminé, mais cela n'exclut pas, et c'est là l'une des phases les plus claires de l'expérience analytique, que ce particulier ait ce qui a la valeur la plus universelle.

Il est tout à fait clair que ce que nous avons mis en évidence en écrivant le " Il ne savait pas qu'il était mort " est quelque chose de tout à fait fondamental . Dans le rapport à l'autre A en tant que tel, l'ignorance où est tenu cet autre d'une situation quelconque est quelque chose d'absolument originel vous le savez bien puisqu'on vous apprend même que c'est l'une des révolutions de l'âme enfantine que le moment où l'enfant, après avoir cru que toutes ses pensées - " toutes ses pensées " c'est quelque chose qui doit toujours nous inciter à une grande réserve. (Je veux dire que les pensées c'est nous qui les appelons ainsi. Pour ce qui est vécu par le sujet, les pensées c'est tout ce qui est ,) - est connu de ses parents, ses moindres mouvements intérieurs sont connus, - s'aperçoit que l'autre peut ne pas savoir . Il est indispensable de tenir compte de cette corrélation du : ne pas savoir chez l'autre, avec justement la constitution de l'inconscient . L'un est en quelque sorte l'envers de l'autre. Et peut-être c'est non (*son !*) fondement . Car en effet cette formulation ne suffit pas à les constituer. Mais enfin il y a quelque chose qui est tout à fait clair, et qui nous sert de guide, c'est que dans le drame d'Hamlet nous allons essayer de donner corps à cette notion historique, (->p413) tout de même un petit peu superficielle, dans l'atmosphère, dans le style du temps, qu'il s'agit de je ne sais quelle fabulation moderne ; par rapport à la stature des anciens ce serait de pauvres dégénérés ; nous sommes dans le style du XIXe siècle.

Ce n'est pas pour rien que [Georges Brandes](#) est cité là. Et nous ne saurons jamais si Freud à cette époque, encore que ce soit probable, connaissait Nietzsche. Mais cela, cette référence aux modernes, peut ne pas nous suffire. Pourquoi les modernes seraient-ils plus névrosés que les anciens ? C'est en tout cas une pétition de principe.

Ce que nous essayons de voir, c'est quelque chose qui aille plus loin que cette pétition de principe, ou cette explication par l'explication : cela va mal, parce que cela va mal. Ce que nous avons devant nous, c'est une oeuvre que nous allons essayer de commencer à séparer les fibres, les premières fibres.

Première fibre, le père ici sait très bien qu'il est mort, mort selon le vœu de celui qui voulait prendre sa place, à savoir Claudius qui est son beau frère (ou son frère ?). Le crime est caché assurément par le centre de la

scène, pour le monde de la scène. C'est là un point qui est tout à fait essentiel, sans lequel bien entendu le drame de Hamlet n'aurait même pas lieu de se situer et d'exister. Et c'est ceci que dans cet article de Jones, lui accessible, " The death (?) of Hamlet father ", est mis en relief, à savoir la différence essentielle que Shakespeare a introduite par rapport à la Saga primitive où le massacre de celui qui dans la Saga porte un nom différent, mais qui est le roi, a lieu devant tous au non (->p414) d'un prétexte qui regarde en effet ses relations à son épouse. Ce roi est massacré aussi par son frère, mais tout le monde le sait. Là, dans Hamlet, la chose est cachée, mais c'est le point important, le père lui la connaît, et c'est lui qui vient nous le dire : " There needs no ghost, my lord, to tell us this ". Freud le cite à plusieurs reprises parce que cela fait proverbe. " Il n'y a pas besoin de fantôme pour nous dire cela. Et en effet s'il s'agit du thème Oedipien nous en savons nous déjà assez loin (*long* !). Mais il est clair que dans la construction du thème d'Hamlet nous n'en sommes pas encore à le savoir. Et il y a quelque chose de significatif dans le fait que dans la construction de la fable, ce soit le père qui vienne le dire, que le père lui le sache.

Je crois que c'est là quelque chose de tout à fait essentiel. Et c'est une première différence dans la fibre avec la situation, la construction, l'affabulation fondamentale, première, du drame d'Oedipe. Car Oedipe lui ne sait pas. Quand il sait, tout le drame se déchaîne qui va jusqu'à son auto-châtiment, c'est-à-dire par la liquidation lui-même d'une situation. Mais le crime Oedipien est commis par Oedipe dans l'inconscient. Ici le crime oedipien est su, et il est su de qui ? de l'autre, de celui qui en est la victime, et qui vient surgir pour le porter à la connaissance du sujet.

En sommes vous voyez dans quel chemin nous avançons, dans une méthode si je puis dire de comparaison, de corrélation si je puis dire entre ces différentes fibres de la structure, qui est une méthode classique, celle qui consiste dans un tout articulé - et nulle part il n'y a (->p415) plus d'articulation que dans ce qui est du domaine *du signifiant* . . . La notion même d'articulation, je le souligne sans cesse, lui est en somme consubstantielle. Après tout on ne parle d'articulation dans le monde que parce que le signifiant donne à ce terme un sens. Autrement il n'y a rien que continu ou discontinu, mais non point articulation.

Nous essayons de voir, de saisir par une sorte de comparaison des fibres homologues dans l'une et l'autre phase, de l'Oedipe et de Hamlet, en tant que Freud les a rapprochées, ce qui va nous permettre de concevoir la cohérence des choses. A savoir, comment, dans quelle mesure, pourquoi, il est concevable que dans la mesure même où une des touches du clavier se trouve sous un signe opposé à celui où elle est dans l'autre des deux drames, il se produit une modification strictement corrélatrice. Et cette corrélation est là ce qui doit nous mettre au joint de la sorte de causalité dont il s'agit dans ces drames. C'est partir de l'idée même que ce sont ces modifications corrélatrices qui sont pour nous les plus instructives, qui nous permettent de rassembler les ressorts du signifiant d'une manière qui soit pour nous plus ou moins utilisable. Il doit

y avoir un rapport saisissable et finalement notable d'une façon quasi algébrique entre ces premières modifications du signe de ce qui se passe.

Si vous voulez, sur cette ligne du haut, du qu'il ne le savait pas, là c'est " il savait qu'il était mort ". Il était mort selon le voeu meurtrier qui l'a poussé dans la tombe, celui de son frère.

Nous allons voir quelles sont les relations avec le héros du drame.

(->p416) Mais avant de nous lancer d'une façon un peu précipitée dans la ligne de superposition des identifications, qui est dans la tradition : il y a des concepts, et les plus commodes sont les moins élaborés ; et dieu sait ce qu'on ne fait pas avec les identifications. Et Claudius en fin de compte, ce qu'il a fait, c'est une forme d'Hamlet, c'est le désir d'Hamlet. Cela est vite dit puisque pour situer la position d'Hamlet vis à vis de ce désir nous nous trouvons dans cette position de devoir faire intervenir ici tout d'un coup le scrupule de conscience. C'est à savoir quelque chose qui introduit dans les rapports d'Hamlet à ce Claudius une position double, profondément ambivalente, qui est celle par rapport à un rival, mais dont on sent bien que cette rivalité est singulière, au second degré, celui qui en réalité est celui qui a fait ce que lui n'aurait pas osé faire. Et dans ces conditions il se trouve environné de je ne sais quelle mystérieuse protection qu'il s'agit de définir.

Au nom de scrupules de conscience dit-on ? Par rapport à ce qui s'impose à Hamlet, et ce qui s'impose d'autant plus qu'à partir de la rencontre primitive avec le ghost, c'est-à-dire littéralement le commandement de la venger le fantôme, Hamlet pour agir contre le meurtrier de son père est armé de tous les sentiments. Il a été dépossédé : sentiment d'usurpation ; sentiment de rivalité ; sentiment de vengeance ; et bien plus encore l'ordre express de son père par dessus tout admiré. Sûrement d'Hamlet tout est d'accord pour (->p417) pour qu'il agisse, et il n'agit pas.

C'est évidemment ici que commence le problème, et que la voie de progression doit s'armer de la plus grande simplicité. Je veux dire que toujours ce qui nous perd, ce qui nous égare, c'est de substituer au franchissement de la question, des clés toutes faites. Freud nous le dit : il s'agit là de la représentation consciente de quelque chose qui doit s'articuler dans l'inconscient ; ce que nous essayons d'articuler, de situer quelque part et comme tel dans l'inconscient, c'est ce que veut dire un désir.

En tout cas, disons avec Freud qu'il y a quelque chose qui ne va pas à partir du moment où les choses sont engagées d'une telle sorte. Il y a quelque chose qui ne va pas dans le désir d'Hamlet. C'est ici que nous allons choisir le chemin. Cela n'est pas facile car nous n'en sommes pas beaucoup plus loin que le point où on a toujours été.

Ici il faut prendre Hamlet, sa conduite dans la tragédie, dans son ensemble. Et puisque nous avons parlé du désir d'Hamlet, il faut s'apercevoir de ce qui n'a pas échappé aux analystes naturellement, mais qui n'est peut-être pas du même registre, du même ordre : il s'agit de situer ce qu'il en est d'Hamlet

comme d'un (*point ?*) qui pour nous est (*mot illisible*) l'âme, le centre, la pièce de touche du désir. Ce n'est pas exactement cela. A savoir les rapports d'Hamlet à ce qui peut être l'objet conscient de son désir.

Là dessus rien ne nous est, par l'auteur, refusé. Nous avons dans la pièce comme le baromètre de la position d'Hamlet par rapport (->p418) au désir. Nous l'avons de la façon la plus évidente et la plus claire sous la forme du personnage d'Ophélie.

Ophélie est très évidemment une des créations les plus fascinante qui ait été proposée à l'imagination humaine. Quelque chose que nous pouvons appeler le drame de l'objet féminin, le drame du désir du monde qui apparaît à l'orée d'une civilisation sous la forme d'Hélène. C'est remarquable de la voir dans un point qui est peut-être aussi un point sommet, incarné dans le drame et le malheur d'Ophélie. Vous savez qu'il a été repris sous maintes formes par la création esthétique, artistique, soit par les poètes, soit par les peintres, tout au moins à l'époque préraphaélite, jusqu'à nous donner des tableaux figiolés où les termes mêmes de la description que donne Shakespeare de cette Ophélie flottante dans sa robe au fil de l'eau où elle s'est laissée dans sa folie glisser . . . car le suicide d'Ophélie est ambigu.

Ce qui se passe dans la pièce c'est, tout de suite, corrélativement en somme au drame - c'est Freud qui nous l'indique -, nous voyons cette horreur de la féminité comme telle. Les termes en sont articulés au sens le plus propre du terme. C'est-à-dire, ce qu'il découvre, ce qu'il met en valeur, ce qu'il fait jouer devant les yeux même d'Ophélie comme étant toute les possibilités de dégradation, de variation, de corruption, qui sont liées à l'évolution de la vie même de la femme pour autant qu'elle se laisse entraîner à tous les actes qui peu à peu font d'elle une mère. C'est au nom de ceci qu'Hamlet repousse Ophélie de la façon qui apparaît dans la pièce la plus sarcastique et la plus cruelle.

(->p419) Nous avons ici une première corrélation de quelque chose qui marque bien l'évolution et les . . . une évolution et une corrélation comme essentielles de quelque chose qui porte le cas d'Hamlet sur sa position à l'endroit du désir. Remarquez que nous nous trouvons là tout de suite confrontés au passage avec le psychanalyste sauvage, Polonius, le père d'Ophélie qui lui a tout de suite mis le doigt dessus : la mélancolie d'Hamlet. C'est parce qu'il a écrit des lettres d'amour à sa fille et que lui Polonius, ne manque pas d'accomplir son devoir de père, a fait répondre par sa fille vertement. Autrement dit notre Hamlet est malade d'amour.

Ce personnage caricatural est là pour nous représenter l'accompagnement ironique de ce qui s'offre toujours de pente facile à l'interprétation externe des événements. Les choses se structurent un tout petit peu autrement comme personne n'en doute. Il s'agit bien entendu de quelque chose qui concerne les rapports d'Hamlet avec quoi ? avec son acte essentiellement . Bien sûr le changement profond de sa position sexuelle est tout à fait capital, mais il est à articuler, à organiser un temps soit peu autrement. Il s'agit d'un acte à faire, et il en dépend dans sa position d'ensemble. Et très précisément de ce

quelque chose qui se manifeste tout au long de cette pièce, qui en fait la pièce de cette position fondamentale par rapport à l'acte qui en anglais a un mot d'usage beaucoup plus courant qu'en français, c'est ce qu'on appelle en français, ajournement, retardement, et qui s'exprime en anglais par "*procrastinate*", renvoyer au lendemain.

C'est en effet de cela qu'il s'agit. Notre Hamlet, tout au long (->p420) de la pièce (*procrastinates* ?) . . . de il s'agit de savoir ce que vont vouloir dire les divers renvois qu'il va faire de l'acte chaque fois qu'il va en avoir l'occasion, et ce qui va être déterminant à la fin dans le fait que cet acte à commettre il va le franchir. Je crois qu'ici en tout cas il y a quelque chose à mettre en relief. C'est justement la question qui se pose à propos de ce que signifie l'acte qui se propose à lui.

L'acte qui se propose à lui n'a rien à faire, en fin de compte, et c'est là ce qui est suffisamment indiqué dans ce que je vous ai fait remarquer, avec l'acte oedipien en révolte contre le père. Le conflit avec le père, au sens où il est dans le psychisme du créateur. Ce n'est pas l'acte d'Oedipe, pour autant que l'acte d'Oedipe soutient la vie d'Oedipe, et qu'il en fait cet héros qu'il est avant sa chute, tant qu'il ne sait rien, qui fait l'Oedipe conclure sur le dramatique. Lui Hamlet, c'est qu'il est coupable d'être. Il est insupportable d'être. Avant tout commencement du drame d'Hamlet, Hamlet connaît le crime d'exister. Et c'est à partir de ce commencement qu'il lui faut choisir. Et pour lui le problème d'exister à partir de ce commencement se pose dans des termes qui sont les siens : à savoir le to be or not to be qui est quelque chose qui l'engage irrémédiablement dans l'être comme il l'articule fort bien.

C'est justement parce que pour lui le drame oedipien est ouvert au commencement, et non pas à la fin, que le choix se propose entre l'être et le ne pas être. Et c'est justement parce qu'il y a cet ou bien, ou bien qui s'avère, qu'il est pris de toute façon dans la chaîne du (->p421) du signifiant, dans quelque chose qui fait que de ce choix il est de toute façon la victime.

Je donnerai la traduction de Letourneur qui me semble la meilleur .

" Être ou ne pas être, c'est là la question. C'est une noble alarme de souffrir les traits poignants de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux. (citation du texte anglais) . Mourir, mourir, rien de plus. C'est par ce sommeil dire que nous mettons un terme aux angoisses du coeur et à cette foule de plaies et de douleurs. (citation du texte anglais). Et ces milliers de choses naturelles dont la chair est l'héritière. "

Je pense que ces mots ne sont pas faits pour nous être indifférents.

" . . . mourir, dormir, rêver peut-être, voilà le grand obstacle. Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort après que nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle . . . "

This mortal () n'est pas tout à fait l'enveloppe. C'est une espèce de torsion de quelque chose d'enroulé qu'il y a autour de nous.

" . . . doit nous forcer à faire une chose. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car elles () et les injustices du temps, les injustices d'opresseurs, les outrages de l'orgueilleux méprisé . . . l'insolence des gens en place . . . que le mérite patient () de l'homme sans âme, lorsqu'avec un poinçon il pourrait lui-même se procurer le repos . . .) "

Ce devant quoi se trouve Hamlet dans ce être, ou ne pas être, (->p422) c'est rencontrer la place prise par ce que lui a dit son père. Et ce que son père lui a dit en tant que fantôme, c'est que lui a été surpris par la mort " dans la fleur de ses pêchés " . Il s'agit de rencontrer la place prise par le péché de l'autre, le péché non payé. Celui qui sait, est par contre, contrairement à Oedipe, quelqu'un qui n'a pas payé le crime d'exister. Les conséquences d'ailleurs à la génération suivante ne sont pas légères. Les deux fils d'Oedipe ne songent qu'à se massacrer entre eux avec toute la vigueur et la conviction désirable, alors que pour Hamlet il en est tout autrement. Hamlet ne peut ni payer à sa place, ni laisser la dette ouverte. En fin de compte il doit le faire payer, mais dans les conditions où il est placé le coup passe à travers lui-même. Et c'est de l'arme même à la suite d'un sombre drame sur lequel nous aurons à nous étendre largement, qu'Hamlet se trouve blessé, uniquement après que lui Hamlet soit touché à mort, qu'il peut toucher le criminel qui est là à sa portée, à savoir Claudius.

C'est cette communauté du désillement, du fait que le père et le fils, l'un et l'autre savent ; qui est ici le ressort qui fait toute la difficulté du problème de l'assomption par Hamlet de son acte. Et les voies par lesquelles il pourra le rejoindre, qui rendront possible cet acte en lui même impossible, dans la mesure même où l'autre sait, c'est par les voies de détour qui lui rendront possible finalement d'accomplir ce qui doit être accompli, ce sont ces voies qui doivent faire l'objet de notre intérêt parce que ce sont elles qui vont nous instruire. Puisque c'est cela qui est le véritable problème, qu'il s'agissait aujourd'hui d'introduire. Il faut bien que je vous porte en quelque (->p423) sorte au terme de la chose, je veux dire ce à quoi finalement et par quelles voies, Hamlet arrive à accomplir son acte. N'oublions quand même pas que s'il arrive, si Claudius à la fin tombe frappé, c'est tout de même du boulot bousillé. Cela n'est rien de moins qu'après être passé au travers du corps de quelqu'un qu'il se trouve certainement, vous le verrez, avoir plongé dans l'abîme. A savoir l'ami, le compagnon, Laërte, après que sa mère par la suite d'une méprise se soit empoisonnée avec la coupe même qui devait lui servir d'attentat de sécurité pour le cas où la pointe du fleuret empoisonnée n'aurait pas touché Hamlet, c'est après un certain nombre d'autres victimes, et c'est pas avant lui-même d'avoir frappé à mort qu'il peut porter le coup. Il y aurait pourtant là quelque chose qui pour nous doit faire problème.

Si effectivement quelque chose s'accomplit, s'il y a eu in extremis cette sorte de rectification du désir qui a rendu l'acte possible, comment a-t-il été accompli ? C'est justement là que porte la clé, ce qui fait que cette pièce géniale n'a jamais été remplacée par une autre mieux faite. Car en sommes qu'est-ce que c'est que ces grand thèmes mythiques sur lesquels s'essaient au

cours des ages les créations des poètes si ce n'est une espèce de longue approximation qui fait que le mythe à le serrer au plus près de ses possibilités finit par entrer à proprement parler dans la subjectivité et dans la psychologie. Je soutiens, et je soutiendrai sans ambiguïté - et je pense être dans la ligne de Freud en la faisant - que les créations poétiques engendrent plus qu'elles ne reflètent les créations psychologiques . . . Ce qui est, ce canevas diffus de quelque chose qui vaguement flotte dans ce rapport primordial de la rivalité du fils (->p424) et du père est quelque chose qui ici lui donne tout son relief et qui fait le véritable coeur de la pièce d'Hamlet. C'est dans la mesure où quelque chose vient à équivaloir à ce qui a manqué, - à ce qui a manqué en raison même de cette situation originelle, initiale, distincte par rapport à l'Oedipe - c'est-à-dire la castration, en raison même du fait qu'à l'intérieur de la pièce les choses se présentent comme une espèce de lent cheminement en zig zag, ce lent accouchement et par les voies détournées de la castration nécessaire, dans cette mesure même, et dans cette mesure où ceci est réalisé au dernier terme, qu'Hamlet fait saillir l'action terminale ou il succombe et où les choses étant poussées à ne pouvoir () d'autres, les Fortimbras, toujours prêts à recueillir l'héritage, viendront à lui succéder.

[note](#): bien que relu, si vous découvrez des erreurs manifestes dans ce séminaire, ou si vous souhaitez une précision sur le texte, je vous remercie par avance de m'adresser un [email](#). [Haut de Page](#)
[commentaire](#)