

Le fantôme dans Hamlet

Dr. Eugene J. Mahon

L'une des tâches de l'analyse, selon Loewald, consiste à transformer les fantômes en ancêtres. Si les revenants inconscients, étrangement inquiétants du passé, sont conceptualisés comme « fantômes », ils perdent, dès lors qu'ils sont analysés et portés à la conscience, leur étrange *magnétisme* inconscient pour devenir des ancêtres, des souvenirs du passé, plutôt que des répétitions compulsives et surnaturelles de ce dernier. Les fantômes, dans l'analyse, ne sont pas ici notre sujet. Notre sujet, c'est l'usage que fait Shakespeare des fantômes comme moyens esthétiques afin d'approfondir la dynamique psychologique de ses pièces. S'il y a des fantômes dans cinq des pièces de Shakespeare (*Hamlet*, *Jules César*, *Macbeth*, *Richard III* et *Cymbeline*), le fantôme dans *Hamlet* est celui qui est le plus développé ; un personnage à part entière qui soutient le drame, et pas simplement une présence fugace créée pour secouer puis s'évaporer. Je voudrais suggérer que même sans la présence d'un vrai fantôme, la réalité de l'absence du père d'Hamlet eut été ressentie tout au long de la pièce, « l'absence est la plus haute forme de présence », tel que le proclamait Joyce dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*. J'ai déjà affirmé ailleurs (Mahon 1998) que dans son premier monologue, Hamlet commet un lapsus des plus intrigants : alors qu'il s'imagine tout d'abord que son père est mort depuis deux mois - « Et seulement / Deux mois après sa mort », il se reprend aussitôt après en rectifiant : « Deux mois ? Non, même pas » (*Hamlet*, Acte 1, scène 2). Par cet acte manqué, Shakespeare invite l'esprit inconscient d'Hamlet à jouer un rôle pivot dans la propulsion (ou, en réalité, le retardement) de l'action psychologique tout au long de la pièce. En un sens, l'esprit inconscient est le fantôme de chacun que le refoulement a secrété depuis les enfers psychologiques.

On pourrait argumenter que la présence du fantôme remplit une fonction similaire à celle de cet acte manqué obsédant : en effet, que Shakespeare « croit » ou non aux fantômes, il utilise bien cette représentation du père d'Hamlet comme un moyen de dépeindre les tourments du conflit dramatique et psychologique contre lesquels lutte le héros tragique sur la scène. Dans l'Acte 3, scène 4, quand le fantôme apparaît pour la dernière fois, Hamlet pressent ou, plus exactement, anticipe, la raison de cette visite surnaturelle :

Hamlet : « Venez-vous pour châtier votre fils paresseux (...) ? »

Le fantôme poursuit deux buts. Pas simplement de rappeler à Hamlet : « N'oublie pas, n'oublie pas ! Ma venue n'a pour but / Qu'aiguiser ton dessein presque émoussé », mais également de lui demander d'aider Gertrude :

Spectre : « Mais, vois, le désarroi accable ta mère, / Oh, entre elle et son âme en combat dresse-toi ! / C'est sur les êtres frêles que la pensée / Agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet. »

La visite du fantôme à ce moment précis de la pièce rajoute du drame à un conflit qui avait commencé deux scènes auparavant dans l'Acte 2, scène 2, où Hamlet, ayant mis en scène sa pièce dans la pièce, est convaincu, du fait de la réaction empreinte de culpabilité de Claudius, que le fantôme n'avait pas menti quand il accusait Claudius de l'avoir tué. Hamlet s'exclame alors devant Horatio : « Je gagerais mille livres sur la parole / du spectre... Tu as vu ? » Convaincu à ce moment-là de la culpabilité de son beau-père, il n'en demeure pas moins en proie à un conflit lorsqu'il va voir sa mère qui l'avait sommé de venir. Un Hamlet survolté récite alors un monologue qui capture de façon saisissante son ambivalence :

« Maintenant je pourrais boire le sang chaud
Et faire ce travail funeste que le jour

Frissonnerait de voir... Mais, paix ! D'abord ma mère.
Oh, n'oublie pas, mon cœur, qui elle est. Que jamais
Une âme de Néron ne hante ta vigueur !
Sois féroce mais non dénaturé.
Mes mots seuls la poignarderont »

(Acte 3, scène 2)

Hamlet a suivi le conseil du fantôme, donné dans l'Acte 1, scène 5 :

« Ne souille pas ton âme, ne fais rien
Contre ta mère. C'est l'affaire du Ciel
Et des Ronces qui logent dans son cœur
Pour la percer, pour la déchirer »

(Acte 1, scène 5)

Seuls les mots d'Hamlet la poignarderont. Les poignards de sa propre conscience, « pour la percer, pour la déchirer », sans pitié. Bien sûr, on pourrait dire la même chose du Hamlet coupable qui a imaginé « son suicide » en se « poignardant à mort ». Il doit obéir à son père mais parler franchement à sa mère, une sorte de résolution œdipienne négative, et peut-être une forme de déguisement du drame œdipien cette fois-ci bien plus positif, que l'acte manqué mentionné ci-dessus ne laisse entrevoir. Cet acte manqué révèle un désir inconscient. En effet, si dans l'esprit d'Hamlet, son père avait en fait été tué un mois avant les exactions perpétrées par Claudius, il semble donc que l'unique responsable du crime soit l'esprit inconscient d'Hamlet. En réalité, tout se passe comme si l'action de la pièce avait lieu uniquement dans l'esprit d'Hamlet, la pièce réelle n'étant plus alors qu'un simple déplacement du drame psychologique intérieur. C'est évidemment une surinterprétation, la présence du fantôme constituant une expression nettement plus concrète de la nécessité de voir un conflit intérieur être re-présenté à l'extérieur de la scène de l'esprit, pour ainsi dire, si une mise en scène dramatique d'un dialogue interactif doit effectivement être réalisée. Le génie de Shakespeare trouve un moyen, grâce à l'exploitation de sept monologues et une série d'actes manqués subtiles (Mahon 1998, 2000), de suggérer que l'esprit inconscient d'Hamlet fait partie du casting au même titre que les dramatis personae « qui se pavanent en attendant leur heure » sur la scène.

Quand le fantôme fait signe à Hamlet de le suivre et qu'Horatio et ses camarades tentent de dissuader ce dernier, Hamlet les repousse en disant : « Qui me retiendra, j'en fais un fantôme ! » Cela semble suggérer que ses camarades, une fois tués, deviendront des fantômes. Sans doute est-ce la conscience de l'homme quant à sa propre mortalité qui a rendu l'invention du fantôme à ce point nécessaire tant l'esprit a du mal à comprendre la blessure narcissique que la mortalité sous-tend. Si les humains étaient immortels, les fantômes cesseraient d'être nécessaires. Dans *The Invention of Purgatory* (Mahon 2007) j'ai affirmé que lorsque les protestants ont rejeté la notion catholique de Purgatoire, les fantômes ou les âmes bannis qui avaient peuplés initialement la scène élisabéthaine (Greenblatt 2001) se sont finalement retrouvés sur le divan viennois, convoqués par la clairvoyance de Freud sur la fonction de la culpabilité qui dépassait de loin celle des théories les plus anciennes sur l'Enfer et le Purgatoire. Les âmes n'avaient pas leur place dans la nouvelle définition protestante de l'éternité et de l'au-delà. Pourtant la culpabilité de l'Homme à l'égard de ses vœux de morts inconscients envers ceux qu'il aime ne pouvait pas être complètement écartée par la législation royale ou religieuse. On pouvait bien interdire de commercer publiquement avec les âmes. En revanche, on ne pouvait pas interdire les actes individuels de refoulement et de projection de la culpabilité dans des apparitions étrangement inquiétantes et menaçantes.

Hamlet « croit-il » au fantôme ? Shakespeare semble laisser planer l'ambiguïté. Dans le monologue « être ou n'être pas », il fait parler Hamlet de ce « quelque chose après la mort » comme d'un « pays

inconnu dont nul voyageur / N'a repassé la frontière ». Cela suggère que la mort est définitive : de la mort, « nul voyageur / N'a repassé la frontière ». Dans le même monologue cependant, Hamlet, en guerre contre son self en proie à un conflit philosophique, réfléchit à deux scénarios alternatifs : « Mourir, dormir, / Rien de plus. » Il semble que l'on assiste ici à un affrontement entre l'ordre religieux et l'ordre esthétique. Hamlet s'interroge sur « l'anxiété des rêves qui viendront » dans « ce sommeil

des morts ». « Rêve » est utilisé ici, non au sens freudien d'une hallucination limitée, nocturne, où les « fantômes », à la merci du travail du rêve, envoûtent le dormeur au moyen de supercherie manifestes qui dissimulent le message latent. Non, ce sens de l'au-delà des « rêves qui viendront » est perçu par Hamlet comme un récit surnaturel d'avertissement, « la pâleur de la pensée » « qui dérouta la volonté », « fait de nous des lâches » et force « des projets d'une haute volée » « à perdre / Leur nom même d'action. » Nous aurions affaire ici à une inflexion surnaturelle de l'angoisse de castration, où les « projets d'une haute volée » sont en permanence et inconsciemment l'objet durant toute notre existence de fictions névrotiques « naturelles » et originales. Ce que j'appelle « fictions névrotiques naturelles et originales » sont des questions d'ordre privé que l'ars poetica doit rendre publiques ou sur scène ou dans un livre, en utilisant des fantômes si nécessaire, afin de dramatiser le conflit et ses déplacements et projections dans une « suspension volontaire de l'incroyance... qui constitue la foi poétique » (Coleridge 1817). Dans son monologue, Hamlet invoque les rêves de l'au-delà et conçoit également la mort comme « ce pays inconnu dont nul voyageur / N'a repassé la frontière ». Et pourtant le fantôme de son père, un voyageur venu de « ce pays inconnu », apparaît devant lui ! Dans les tourments humains des affaires psychologiques du cœur et de l'esprit, de telles contradictions doivent être intégrées en tant qu'instinct et raison, illusion et réalité, lesquels, en se combattant mutuellement, entretiennent des conflits manifestement insolubles. Lorsqu'Horacio se confronte pour la première fois au fantôme, il dit : « Reste, parle, parle ! » comme s'il avait le sentiment d'une conversation rationnelle avec l'irrationnel, et qu'il y a effectivement « plus de choses sur la terre et dans le ciel » que la psychologie humaine n'en a jamais rêvé. Ce dialogue entre le naturel et le surnaturel est l'un des moyens dramaturgiques dont se sert Shakespeare afin d'exacerber la mystérieuse et étrangement inquiétante atmosphère de la pièce. Même à la fin de son monologue « Être ou n'être pas », lorsque Hamlet aperçoit Ophelia et qu'il lui dit, « Nymphes, dans tes prières, / Souviens-toi de tous mes péchés », il semble la regarder comme s'il elle était une fée mythologique plutôt que la femme, faite de chair et de sang, qu'il a aimée. Shakespeare une nouvelle fois semble souligner le conflit entre réalité (l'amour comme autant de « projets d'une haute volée ») et fuite de la réalité vers le fantastique dénué d'amour. Il est évident que si un Hamlet freudien agonise en permanence des souhaits parricides et incestueux dont il se sent coupable, une des issues possibles est de se tourner vers le surnaturel (nymphes) dont les oraisons (prières) permettent d'absoudre sa culpabilité (péchés).

Il est tentant d'imaginer les « péchés » de Shakespeare comme l'instance créatrice derrière cette pièce extraordinaire. En 2009, dans un essai sur le deuil et la créativité, j'ai affirmé que la mort d'Hamnet, l'unique fils de Shakespeare qui avait lui-même un frère jumeau, peut être « ressentie » au travers du langage de la pièce où la gémellité (*hendiadys*, une figure rhétorique fondée sur l'utilisation de deux substantifs qui ont une signification unique mais complexe) apparaît plusieurs fois. Tout se passe comme si le fantôme de l'enfant, Hamnet, se tenait sur scène aux côtés d'Hamlet adulte ! Un autre aspect ironique a souvent été commenté depuis que Joyce l'avait souligné pour la première fois dans *Ulysse* : puisqu'il est probable que Shakespeare ait lui-même joué le rôle du fantôme sur scène, tandis que Richard Burbage jouait Hamlet, on pourrait supposer que Shakespeare, qui n'aurait jamais pu parler à son fils après sa mort en 1596, était capable de parler à un fils en tant que père fantôme, via le ministère de l'illusion dramatique. L'ironie est exacerbée dans le texte d'*Hamlet* en raison d'un détail mineur : dans l'Acte 1, scène 5, lorsque Hamlet exige que ses camarades jurent de garder

secrète l'apparition du fantôme, ce dernier s'écrie de dessous la scène : « Jurez ! » Hamlet, dans la même veine d'humour noir, s'exclame : « Ah ! ah ! mon garçon ! C'est donc cela que tu dis ? Tu es là, mon brave ? / Venez, vous entendez le bonhomme à la cave ? / Allons, jurez ! » Ce que je cherche à extraire de cet échange macabre (qui déclenche toujours l'hilarité d'un public nerveux), c'est le fait qu'Hamlet s'adresse au fantôme comme à un enfant. N'est-ce pas une référence en coin à l'enfant Hamnet et à la perte tragique subie par Shakespeare ? Si l'absence est la plus haute forme de présence, l'absence fantomatique de son fils n'était-elle pas une présence permanente dans l'esprit du père endeuillé, William Shakespeare ? Il est impossible de savoir si Shakespeare aura tenté de transformer la présence fantomatique d'Hamnet en un *ancêtre* de la psychanalyse. Cependant, si les sublimations du génie peuvent être rapprochées d'une forme d'analyse personnelle, nous pouvons imaginer que tel fut le cas. Ou bien, que ce fut-là certainement le souhait de générations de lecteurs et d'amateurs de théâtre qui, émerveillés par la pénétration du regard de Shakespeare, sont devenus plus humains grâce à lui !

(Les citations d'Hamlet sont extraites de Hamlet, Le roi Lear, traduction d'Yves Bonnefoy, Gallimard).