

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ACTUALISATION SCÉNIQUE ET ÉTUDE DE DEUX RÉÉCRITURES DE LA FIGURE
SHAKESPEARIENNE D'HAMLET (PAR HEINER MULLER ET ROBERT GURIK)
DANS LEURS RAPPORTS À LA PSYCHANALYSE FREUDIENNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JEAN-MARC NOËL

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
HAMLET DE SHAKESPEARE ET SES PALIMPSESTES.....	3
CHAPITRE I	
WILLIAM SHAKESPEARE : HAMLET ET ŒDIPE	4
1.1 Présentation de Hamlet.....	4
1.1.1 Palimpsestes.....	4
1.1.2 La tragique histoire d'Hamlet.....	5
1.2 Interprétation psychanalytique d'Hamlet	6
1.2.1 Hamlet et Œdipe	6
1.2.2 Outils d'actualisation	9
1.3 Conclusion : Hamlet, Shakespeare et l'Angleterre.....	10
1.3.1 Déclin du catholicisme en Angleterre.....	10
1.3.2 Hamlet et Shakespeare.....	11
CHAPITRE II	
HEINER MÜLLER : DERNIER AUTEUR ALLEMAND.....	13
2.1 Présentation de <i>Hamlet-machine</i>	13
2.1.1 Heiner Müller et William Shakespeare.....	13
2.1.2 <i>Hamlet-machine</i>	14
2.2 Œdipe et <i>Hamlet-machine</i>	16
2.2.1 L'Interprète et son personnage.....	16
2.2.2 La mélancolie d'Hamlet.....	17
2.2.3 L'entrée d'Horatio, l'inconscient d'Hamlet.....	18
2.2.4 Position d'entre-deux du personnage et de l'Interprète	19

2.2.5	Analyse de la scène 2 : L'Europe de la femme.....	20
2.2.6	Mécanisation et désaffection	21
2.3	Müller et l'Allemagne : contexte historique.....	22
2.3.1	Guerre Froide, déstalinisation et Budapest.....	22
2.3.2	Brecht et Biermann	23
2.4	Müller, un auteur engagé : conclusion.....	24
CHAPITRE III		
	ROBERT GURIK : SATIRE.....	26
3.1	Présentation de <i>Hamlet, prince du Québec</i>	26
3.1.1	Ressemblances	26
3.1.2	Sublimation.....	27
3.1.3	Identité de Hamlet (Québec).....	27
3.2	Œdipe et <i>Hamlet, prince du Québec</i>	28
3.2.1	Évolution de la position d'entre-deux.....	28
3.2.2	Objet de convoitise	30
3.3	Conclusion : Gurik, Hamlet et le contexte historique.....	31
3.3.1	Refus Global	31
3.3.2	Révolution tranquille	31
PARTIE II		
	RÉÉCRITURE D'HAMLET À LA LUMIÈRE DE MÜLLER ET GURIK.....	33
CHAPITRE IV		
	ANALYSE DE (<i>HAMLET</i>) <i>SANS TITRE</i>	34
4.1	Présentation de (<i>Hamlet</i>) <i>sans titre</i>	34
4.2	Œdipe et (<i>Hamlet</i>) <i>sans titre</i>	35
4.2.1	Analyse de la Scène I.....	35
4.2.2	Analyse de la scène II	38
4.2.3	Analyse de la scène III.....	41
4.2.4	Analyse de la scène IV.....	43
4.3	Contexte de l'écriture et de la mise en scène.....	45
4.3.1	Pourquoi réécrire la tragédie d'Hamlet.....	45

4.3.2 Pourquoi réécrire <i>Hamlet-machine</i> et <i>Hamlet, prince du Québec</i>	46
CHAPITRE V	
(<i>HAMLET</i>) <i>SANS TITRE</i>	48
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	52

RÉSUMÉ

Le sujet proposé pour ce mémoire création est une étude comparative de la figure shakespearienne d'Hamlet à travers les actualisations textuelles *Hamlet-machine* d'Heiner Müller et *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. Nous montrerons comment les procédés utilisés par Müller et Gurik transforment le modèle œdipien contenu dans la pièce *La Tragique Histoire de Hamlet Prince de Danemark* de Shakespeare. L'approche théorique de cette étude est la psychanalyse freudienne et notamment, les analyses de la pièce *Hamlet* de Shakespeare réalisées par Ernest Jones et André Green. Freud et Jones après lui découvrent dès 1897 que le tragédie de Shakespeare se présente comme une reprise rajeunie et compliquée de la tragédie d'*Œdipe Roi*. Notre hypothèse est que d'une culture à l'autre, de l'Angleterre élisabéthaine à l'Allemagne de la Guerre Froide, en passant par le Québec de la Révolution tranquille, les thèmes fondamentaux du récit œdipien seront accentués différemment. Ce mémoire est la suite de la création (*Hamlet*) sans titre, une mise à l'épreuve théâtrale dont nous avons écrit et mis en scène le texte. Cette actualisation du personnage Hamlet avait comme but la réinterprétation des thèmes œdipiens. Elle confirme le potentiel cathartique du caractère œdipien de la figure de Hamlet.

Mots clés :

Hamlet; Œdipe; *Hamlet-machine*; *Hamlet, prince du Québec*; Psychanalyse ; Grotowski.

INTRODUCTION

Le sujet proposé pour ce mémoire création est une étude comparative de la figure shakespearienne d'Hamlet à travers quelques-unes de ses actualisations textuelles. Seront ainsi étudiées les pièces *Hamlet-machine* d'Heiner Müller et *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. Les auteurs de ces deux palimpsestes de la pièce *La Tragique Histoire de Hamlet Prince de Danemark* de William Shakespeare la réinventent en y introduisant d'autres préoccupations que celles du théâtre élisabéthain. Nous tenterons donc de montrer les effets de ces transformations sur le modèle œdipien qui sert de base à la pièce de Shakespeare. L'approche théorique de cette étude est la psychanalyse freudienne et notamment, les analyses de la pièce *Hamlet* de Shakespeare réalisées par Ernest Jones et André Green.

Freud, et Jones après lui, découvrent dès 1897 que le tragédie de Shakespeare se présente comme une reprise rajeunie et compliquée de la tragédie d'*Œdipe Roi*. Le père trahi demande à son fils de tuer sa mère. C'est ce que la psychanalyse appelle le complexe inversé d'Œdipe (également nommé complexe négatif). Le jeune Hamlet profite d'une représentation théâtrale de son hystérie pour exécuter Polonius, l'amant supposé de la reine, et réalise ainsi la version positive du complexe. Dans sa forme complète, le complexe est double d'où, selon Freud, la bisexualité originelle de l'individu. Les deux formes sont les limites d'un même thème : le complexe négatif est l'inverse de la forme simple qui constitue le modèle initial de l'Œdipe freudien (le garçon désire sa mère et hait son père).

Jones établit trois facteurs qui marquent une actualisation complexifiée d'un récit : « transposition accrue, dû à un refoulement psychologique plus intense, adjonction au thème fondamental de thèmes subsidiaires, enfin répétitions « décoratives » introduites par les divers créateurs » (Jones, 1967 : 132). La formation et la transformation d'un récit originaire résulteraient, selon lui, de mécanismes de déplacement propres aux rêves tels que la décomposition des attributs d'un seul individu afin de créer plusieurs personnages, et,

inversement, la condensation d'attributs de plusieurs personnages vers un seul individu. Nous montrerons comment les procédés utilisés par Müller et Gurik transforment le modèle œdipien contenu dans la pièce *Hamlet* de Shakespeare. Notre hypothèse est que d'une culture à l'autre, de l'Angleterre élisabéthaine à l'Allemagne de la Guerre Froide, en passant par le Québec de la Révolution tranquille, les thèmes fondamentaux du récit œdipien seront accentués différemment.

Ce mémoire est la suite d'une mise à l'épreuve théâtrale. Au cours de celle-ci, nous avons écrit et mis en scène (*Hamlet*) *sans titre*. Cette actualisation du personnage Hamlet avait comme but une réinterprétation des thèmes œdipiens, comme par exemple, le concept de « parent combiné » introduit par Jones. La mise à l'épreuve avait pour but de vérifier si l'actualisation scénique proposée préserve le potentiel cathartique des autres palimpsestes.

Le mémoire est divisé en deux parties. Dans un premier temps, nous verrons les correspondances entre la figure shakespearienne d'Hamlet et le complexe d'Œdipe. Ce chapitre sera suivi d'une analyse psychanalytique des deux palimpsestes *Hamlet-machine* et *Hamlet, prince du Québec* réalisés respectivement par Heiner Müller et Robert Gurik. La deuxième partie sera consacrée à l'analyse psychanalytique de notre création (*Hamlet*) *sans titre*. Elle se conclura par le texte dramatique de cette création.

PREMIÈRE PARTIE

HAMLET DE SHAKESPEARE ET SES PALIMPSESTES

CHAPITRE I

WILLIAM SHAKESPEARE : HAMLET ET ŒDIPE

1.1 Présentation de Hamlet

1.1.1 Palimpsestes

Hamlet est un personnage palimpseste. Son histoire littéraire débute bien avant la drame de Shakespeare (1564 – 1616). Avant lui, Thomas Kyd (1558 – 1594) aurait écrit une pièce de théâtre dont le personnage principal serait Hamlet et que l'histoire littéraire nomme *Ur-Hamlet* ou *Pré-Hamlet*. Cette pièce d'inspiration sénéquénne est aujourd'hui perdue. Environ à la même époque, une autre version de l'histoire d'Hamlet a été écrite. Celle-ci est l'œuvre de François de Belleforest (1530 – 1583), qui écrit *Histoires tragiques* en sept volumes paraissant entre 1559 et 1582. Belleforest avait pris quelques libertés quant à l'organisation du récit original puisqu'il fait une adaptation française d'un récit danois centenaire. L'auteur français transforme en pièce de théâtre le récit de Horwendillus, Amlethus, Fengo et Gerutha originellement paru dans *La geste des Danois* de Saxo Grammaticus (1150 – 1206). Le personnage Amlethus apparaît au troisième volume de *La geste des Danois*. Il meurt au quatrième, dernier volume sur les événements de l'époque préchrétienne du Danemark. Saxo Grammaticus avait lui aussi repris l'histoire d'Amlodi à partir de l'*Edda prosaïque* de l'islandais Snorri Sturluson (vers 1178 – 1241). Les variantes nordiques d'Hamlet proviendraient apparemment de la figure romaine Brutus, un palimpseste de la saga grecque de Bellérophon.

1.1.2 La tragique histoire d'Hamlet

Les deux thèmes fondamentaux de tous les palimpsestes de la figure d'Hamlet sont l'organisation de la vengeance contre le fraticide et la feinte de la folie. Bien que la vengeance et la folie soient présentes dans la version de Saxo Grammaticus et de Belleforest, l'apparition du spectre ne se fait qu'à partir de Shakespeare : « Le secret du meurtre fut-il une invention de Shakespeare ou de Kyd ? La question est liée à l'apparition du Spectre, dont on ne trouve trace ni dans Saxo ni dans Belleforest » (Jones, 1967 : 155). L'originalité de la version de Shakespeare de *La Tragique Histoire de Hamlet Prince de Danemark* est donc la complexification des liens entre les thèmes par l'arrivée du Spectre¹. Une autre transformation importante de Shakespeare est celle de la folie qui, grandement influencée par une traduction des *Essais* de Montaigne, prend une tendance mélancolique. Avec ces changements, voici ce à quoi ressemble l'histoire tragique d'Hamlet selon Shakespeare : le spectre du Roi Hamlet apparaît à son fils et lui demande de venger son assassinat dont son frère Claudius est responsable. Ce dernier, usurpateur du trône, marie Gertrude, veuve du roi et mère d'Hamlet fils. Une suite d'événements malheureux s'enchaînent pour le fils du roi assassiné : deuil de son père suivi très rapidement du mariage incestueux de sa mère avec son oncle et apparition d'un spectre arrivé du purgatoire faisant la révélation de la nature de la mort de son père. Cependant, un doute subsiste chez Hamlet quant à la vraisemblance de la révélation : 1) le spectre est-il un esprit malin ou l'âme de son père, 2) Claudius est-il réellement coupable ? Bien qu'une tendance mélancolique soit percevable chez Hamlet, il décide de feindre la folie afin de piéger le nouveau roi et de confirmer l'identité du spectre. Suite à la scène de la souricière où une troupe de théâtre présente à la demande du prince le meurtre de Gonzague, la culpabilité de Claudius est révélée. Hamlet peut maintenant planifier la vengeance de son père. De son côté, démasqué, le nouveau roi du Danemark élabore le meurtre d'Hamlet, déporté en Angleterre. Les plans de Claudius échouent ; Hamlet est de retour. Les événements s'enchaînent ensuite rapidement ; Hamlet assiste incognito à la

¹ Dans la préface de François Maguin de sa traduction de la pièce de Shakespeare, il dit de ce dernier que : « Avec la Bible, fréquentée depuis l'enfance, trois livres méritent d'être signalés pour la place qu'ils occupent aux côtés des sources de la pièce. Il s'agit d'abord du traité de Lewes (Ludwig) Lavater, *Trois Livres des Apparitions, des esprits, fantômes, prodiges et accidens* (sic) merveilleux [...] l'ouvrage du médecin Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie* [...] la traduction par John Florio des *Essais* de Montaigne » (Shakespeare, 1995 : 24).

cérémonie funèbre d'Ophélie, morte par noyade suite au meurtre de son père Polonius et Laërte, fils de ce dernier, s'oppose en duel avec Hamlet par désir de vengeance au parricide. Claudius y voit un moyen détourné pour accomplir ses plans. Il planifie le duel de sorte que la lame de Laërte soit couverte de poison. Le duel se transforme en hécatombe. La reine, le roi, Laërte puis Hamlet meurent tour à tour.

1.2 Interprétation psychanalytique d'Hamlet

1.2.1 Hamlet et Œdipe

Plusieurs commentateurs de la pièce de Shakespeare, dont Ernest Jones et André Green, font des rapprochements entre les personnages Hamlet et Œdipe. La tragédie d'*Œdipe Roi* de Sophocle est une représentation d'un mythe à la source de l'Œdipe freudien, il en porte d'ailleurs le nom². Freud note la ressemblance entre les deux personnages dans *Die Traumdeutung* : « une autre grande création tragique, l'*Hamlet* de Shakespeare, plonge ses racines dans le même terrain qu'*Œdipe Roi* » (Jones, 1967 : XIII). Bien qu'il existe une filiation thématique entre les deux personnages, une différence majeure marque l'actualisation du complexe.

Le mythe d'abord (celui d'Œdipe tel qu'il a été transcrit dans une tragédie de Sophocle, *Œdipe-Roi*), la littérature ensuite (une tragédie de Shakespeare, *Hamlet*, qui ne dérive cette fois-ci d'aucun mythe) sont appelés à témoigner de l'universalité du double désir, incestueux envers le parent de sexe opposé et homicide envers le parent de même sexe. Œdipe réalise ce double désir, Hamlet le refoule. La littérature se nourrit de mythe; le mythe, celui d'Œdipe du moins, tirerait son origine de « rêves archaïques » : la généalogie des produits culturels à partir de l'inconscient individuel est, pour la première fois au monde, affirmée. (Anzieu, 1975, t. 2 : 606-7)

² Pour Freud, l'emploi de la mythologie est un moyen d'énonciation complémentaire à la formulation scientifique : « Un énoncé est vrai, pour Freud, pour un psychanalyste, s'il est formulable à la fois dans le langage spécialisé et abstrait de la science et dans le langage figuré et concret de la croyance courante » (Anzieu, 1975, T.2 : 640). Il pense également que « les mythes, les légendes et les croyances religieuses sont des projections dans le monde extérieur de notre « obscure perception interne » de l'appareil psychique » (Anzieu, 1975, T.1 : 338).

Le contenu de ce mythe est une exposition d'un désir primordial de l'humain issu de ses fantasmes infantiles. Selon Freud, les désirs inconscients de l'inceste et du parricide du personnage de Shakespeare sont refoulés tout en étant actifs. Aux *quantum* d'affects, manifestation du ça, correspond le degré de refoulement du désir d'Hamlet. Œdipe en est la dramatisation, soit le processus par lequel se transforme une pensée vers une situation, donc une mise en image d'un désir refoulé. À l'acte du parricide et d'inceste commis par Œdipe correspond le désir inconscient d'Hamlet de posséder sa mère - objet de désir - et de supplanter son père. « La formule de Freud est célèbre : « Tout névrosé est un Œdipe, ou, ce qui revient au même, est devenu, par réaction au complexe, un Hamlet. » (Toudoire-Soulapierre, 2004 : 199) En d'autres termes, Œdipe réalise formellement le complexe tandis qu'Hamlet, par refoulement du désir, en ressent les affects.

Œdipe Roi et *Hamlet, prince du Danemark* sont ainsi des variantes d'un même thème universel : désir du parent de sexe opposé et rivalité avec l'autre³. Bien que le thème primaire de ce mythe demeure constant dans ses représentations, le surmoi du personnage, instance inconsciente née de l'intériorisation des interdits familiaux, et les thèmes secondaires du récit tels que la peste et la vengeance ponctuent l'oeuvre différemment.

Nous pouvons supposer qu'il constitue, avec ses dérivés, le *complexe central* de chaque névrose, et nous nous attendons à le trouver non moins actif dans les autres domaines de la vie psychique. Le *mythe du roi Œdipe* qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la *barrière de l'inceste*. Au fond du drame d'*Hamlet*, de Shakespeare, on retrouve cette même idée d'un complexe incestueux, mais mieux voilé. (Freud, 2001 : 69)

Sophocle et Shakespeare écrivent sur le même thème primordial, mais l'addition de thèmes subsidiaires différents marquent l'actualisation. Si on se rapporte à l'ensemble des mythes et légendes dont le thème fondamental ressemble à celui d'Hamlet, deux constantes reviennent : 1) la tentative, heureuse ou malheureuse, d'un héros pour supplanter son père ou

³ « [...] le ressentiment qu'éprouve le garçon envers le père qui inévitablement le frustre de l'affection maternelle... Ce sentiment est à l'origine d'un conflit vieux comme le monde qui oppose père et fils, nouvelle et ancienne génération. C'est un des thèmes favoris des poètes et des écrivains, le motif central de la plupart des mythologies et des religions. » (Jones, 1967 : 75)

un substitut paternel, 2) la relation affectueuse, voire incestueuse, avec la mère⁴. Ces deux constantes forment en partie le complexe d'Œdipe. Dans sa forme complète, le complexe est double d'où la bisexualité originelle de l'individu selon Freud. Les deux formes sont les limites d'un même thème : le complexe négatif est l'inverse de la forme simple qui constitue le modèle initial de l'Œdipe freudien (le garçon désire sa mère et hait son père). « Le « mythe œdipien » (telle est alors l'expression de Freud : c'est Jung qui parlera de « complexe ») articulé, dans leur antagonisme et leur complémentarité, le désir parricide et le désir incestueux. » (Anzieu, 1981 : 32)

Les thèmes fondamentaux du récit œdipien, forme négative et positive, sont accentués différemment selon le récit. Chaque palimpseste mentionné au début de ce chapitre offre une actualisation différente du mythe œdipien selon les mœurs et événements qui ponctuent le quotidien et selon les désirs inconscients de l'auteur. Le mythe d'Hamlet prend ses origines il y a près d'un millénaire. Prenons en exemple les différentes adaptations du vingtième siècle : d'une culture à l'autre, de l'Angleterre élisabéthaine (Shakespeare) à l'Allemagne de la Guerre Froide (Müller), en passant par le Québec pré-référendaire (Gurik), les thèmes fondamentaux du récit œdipien sont accentués différemment. Chacune d'elles teintent l'interprétation de l'auteur dramatique, ce qui complexifie et parfois camoufle le thème primordial.

La création ne crée jamais à partir de rien. Elle a le pouvoir de transformer les fantômes qui habitent la vie intérieure de l'auteur en formes d'art et en êtres de fiction au nom d'une vérité, au-delà du regard de la conscience. Elle se saisit des occasions qui lui sont offertes par d'autres (Belleforest, Marlowe, Kyd, Ben Jonson et d'autres), se nourrit de toute la substance de leur univers spirituel, mais s'abreuve surtout aux sources inconscientes des fantasmes fondamentaux de son auteur dont le travail de création aura pour résultat de les rendre méconnaissables. (Green, 2003 : 28)

⁴ « L'examen détaillé des liens historiques qui rattachent la légende d'Hamlet à une mythologie particulière déborderait notre propos. Aussi me contenterai-je d'indiquer quelques ressemblances psychologiques mises en lumière par les travaux de Jiriczek et Lessmann. Selon eux, les variantes nordiques et irlandaises d'Hamlet descendent de la vieille légende iranienne de Kaikhosrav. L'ancienneté du groupe n'est pas douteuse, et l'on retrouve trace des récits qui le composent jusque dans la plus haute antiquité. On constate des liens de parenté frappants entre la légende iranienne, celle de Cirakarin, qui figure dans le Mahabharata, et la version synthétique des sagas grecque et romaine de Bellérophon et de Brutus. » (Jones, 1967 : 130-131)

1.2.2 Outils d'actualisation

Jones établit trois facteurs qui marquent l'actualisation complexifiée d'un récit : « transposition accrue, due à un « refoulement » psychologique plus intense, adjonction au thème fondamental de thèmes subsidiaires, enfin répétitions « décoratives » introduites par les divers créateurs » (Jones, 1967 : 132). La formation et la transformation d'un récit originaire résulteraient, selon lui, de mécanismes propres aux rêves. Cette filiation du travail du rêve et de la création est confirmée par Didier Anzieu.

Le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (c'est-à-dire mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et mots, figuration symbolique, renversement en son contraire. (Anzieu, 1981 : 19-20)

Ces mécanismes de transformation du récit s'inscrivent dans un processus d'identification entre l'auteur et son personnage. « Ce qui s'offre à nous dans Hamlet ne peut être que la vie psychique du poète lui-même. » (Jones, 1967 : XV) Le personnage est le produit du travail de l'auteur. Il résulte de la transformation du contenu latent (l'image brute du désir) en contenu manifeste (l'image du personnage, substitut voilé du désir). Les événements et actions auxquels l'auteur soumet ses personnages sont des outils de dramatisation. Le travail de l'auteur (transformation d'un contenu latent en manifeste) se compose de plusieurs mécanismes, dont le travail du déplacement et la condensation.

Le travail du déplacement se résume par « l'intensité du travail psychique [qui] passe des pensées et représentations auxquelles elle convient légitimement à d'autres pensées et représentations qui, à mon sens, ne peuvent prétendre à une telle mise en valeur » (Freud, 1988 : 84). Il pourrait être illustré par le désir de vengeance d'Hamlet. Sous la vengeance se cache le désir œdipien du parricide. Hamlet fait preuve de procrastination puisqu'il retarde l'accomplissement de la vengeance, ce qui dévoile son désir réel. Il ne peut pas tuer Claudius puisque celui-ci a réalisé la dramatisation de ses désirs œdipiens. L'identification à son oncle, par déplacement, se confirme à la quatrième scène de l'acte III lorsqu'il dit : « Quant à ce

seigneur là./ Je me repens ; mais il a plu au Ciel/ De me punir par lui, et lui par moi./ Et de me désigner Son fléau et ministre » (Shakespeare, 1995 : 279).

Le mécanisme de la condensation repose sur le processus par lequel un objet de désir s'enrichit de caractéristiques qui ne lui sont pas propres. Ophélie est un parfait exemple de ce mécanisme. La perception qu'a Hamlet de ce personnage se transforme au cours de la pièce de Shakespeare. Elle se conçoit à partir du désir incestueux d'Hamlet envers sa mère. Hamlet contredit les sentiments contenus dans une lettre d'amour qu'il a envoyé autrefois à Ophélie. Le renoncement à ses sentiments est le résultat d'une condensation de la figure féminine de la putain, de Gertrude et d'Ophélie. Le prince dit à Ophélie : « Ou si tu tiens à te marier, marie-toi à un imbécile ; les hommes avisés savent assez quels monstres vous faites d'eux [...] J'ai bien entendu parler de vos peintures : Dieu vous a donné un visage et vous en faites d'autre » (Shakespeare, 1995 : 213). Hamlet adresse des paroles semblables à sa mère : « Il rend les vœux du mariage aussi faux que les serments d'un joueur de dés » (Shakespeare, 1995 : 269).

1.3 Conclusion : Hamlet, Shakespeare et l'Angleterre

1.3.1 Déclin du catholicisme en Angleterre

La reine Elizabeth 1^{ère} d'Angleterre, dernière de la famille des Tudor, naît en 1533 d'un deuxième mariage, illégitime selon la doctrine chrétienne. Son père divorce de sa première épouse puisque celle-ci ne lui a pas donné d'héritier masculin. Avec la réforme luthérienne, Henri VIII, père d'Elizabeth, utilise ses aventures matrimoniales afin de rompre avec Rome : le protestantisme supplante le catholicisme dans les milieux gouvernementaux, les villes universitaires et surtout à Londres. Elizabeth grandit dans un climat de changements, d'équivoques politiques et religieuses. Elle accède à la couronne en 1558, alors que l'état est déchiré par les querelles religieuses entre catholicisme et protestantisme. Elle résout ce conflit en endossant par le parlement l'établissement de l'Église anglicane dont l'Acte de

suprématie lui confère le titre de gouverneur suprême de l'Église. Tout au long de son règne, qui se poursuit jusqu'à sa mort en 1603, les fervents catholiques sont persécutés.

Le père de Shakespeare était un catholique. Il a dû cacher sa foi afin d'éviter les persécutions. William a donc grandi dans une famille de foi chrétienne, dans un état où l'Église anglicane et le parlement sont unifiés. Le premier in-quarto de *La tragédie d'Hamlet* est imprimé en 1603, année du décès d'Elizabeth 1^{ère}. « Pour Carl Schmitt, un texte compliqué et obscurci à dessein pour des raisons politiques, commencé au temps du règne d'Elizabeth, achevé après la prise du pouvoir par le premier Stuart, fils d'une mère qui avait épousé le meurtrier de son mari et qui mourut sous la hache, lui-même une figure d'Hamlet. » (Müller, 2001 : 123) Cette mère est Marie Stuart. Elle a épousé Darnley, un grand seigneur qui fut assassiné par le futur époux de Marie Stuart, Bothwell. Son fils Jacques VI hérite du trône suite à la mort d'Elizabeth.

1.3.2 Hamlet et Shakespeare

Selon Ernest Jones, Hamlet est un autoportrait de Shakespeare. Tel que traité à la section 1.2, une correspondance existe entre un auteur et son personnage. Ce dernier serait une expression camouflée du psychisme de son auteur : « [...] l'œuvre fournit à l'auteur, au public, des représentations communicatives de certains objets psychiques internes, de certaines parties de soi mises en correspondances [...] avec des parties du corps et des parties du monde » (Anzieu, 1981 : 64). Pour ce qui est de Shakespeare, des commentateurs ont noté un changement significatif dans sa personnalité autour de l'année 1601 : « Le dégoût de la sexualité imprègne la presque totalité de l'œuvre de Shakespeare après 1600 ; de même, depuis cette date, retrouvons-nous sans cesse le thème de la jalousie » (Jones, 1967 : 104). Selon Dover Wilson, la pièce *Hamlet* daterait de l'été ou l'automne 1601. La création de celle-ci aurait été l'expression d'une expérience intime de Shakespeare, ou du moins une réponse à cette expérience. Est-ce la perte de son fils unique, baptisé sous le nom Hamnet, mort en 1596 peu après la peste de 1593 ? Bien que nous ne puissions le confirmer, la

variante du nom Hamnet/Hamlet montre que « l'intrigue d'Hamlet était présente à l'esprit de Shakespeare bien avant qu'elle revêtisse la forme d'une nouvelle œuvre » (Jones, 1967 : 109). Un second événement tragique marque la vie de l'auteur : la mort en 1601 de son père, John Shakespeare. Selon la psychanalyse freudienne, la mort d'un père est une épreuve capitale pour son fils : « en succédant à son père (c'est-à-dire en le remplaçant), un fils provoque souvent la résurgence des désirs interdits de sa prime enfance » (Jones, 1967 : 114). Le travail du deuil, comme le travail du rêve et le travail psychique de la création, sont des phases de crise pour l'appareil psychique. Nous pouvons donc affirmer que Shakespeare est dans une période de double crise puisqu'il est inscrit dans un processus de création et qu'il est dans une période de deuil (père et fils). « Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régressions à des ressources inemployées [...] » (Anzieu, 1981 : 19)

CHAPITRE II

HEINER MÜLLER : DERNIER AUTEUR ALLEMAND

2.1 Présentation de *Hamlet-machine*

2.1.1 Heiner Müller et William Shakespeare

Heiner Müller fait une première lecture de la pièce de Shakespeare à l'âge de treize ans. Bien que son professeur l'ait averti de la difficulté du texte, il lit *Hamlet prince du Danemark* dans sa version originale. Les conditions dans lesquelles il a fait sa première lecture ont peut-être eu un effet sur sa future réécriture de la tragédie puisqu'à cet âge, il lui était impossible de déchiffrer toutes les subtilités du texte. Il dit qu'il « devinai[t] plus qu'[il] ne comprenai[t], mais c'est en sautant qu'on expérimente, pas en marchant » (Müller, 2001 : 121). Nous retrouvons ainsi les prémisses de la grande condensation de la pièce de Shakespeare par Müller. L'auteur de *Hamlet-machine* se sert du matériau dramatique de *Hamlet* de Shakespeare puisque cette pièce est selon lui « la tentative de décrire une expérience qui n'a aucune réalité au moment où elle est écrite. Une fin de partie à l'aube d'un jour inconnu » (Müller, 2001 : 121). Il croit que la pièce de Shakespeare est éminemment plus près de lui et de l'état allemand divisé que des Anglais⁵ : « Mais pour nous l'intérêt d'Hamlet tient à ce que Shakespeare tente d'y formuler quelque chose qui n'est pas habituel chez lui, une expérience

⁵ « J'ai bien peur que la pièce la plus importante pour moi soit *Hamlet*. Probablement parce que c'est la première pièce de Shakespeare que j'ai essayé de lire, et parce que c'est celle qui a le plus à voir avec moi-même et avec l'Allemagne. Hamlet n'est probablement pas une pièce si importante pour les anglais qui, comme Eliot, voient peut-être en elle une pièce ratée. » (Müller, 2003 : 19)

qu'il ne parvient pas à concevoir » (Müller, 2003 : 19). Cette chose que Shakespeare ne peut nommer est la position d'entre-deux où l'individu, dans un espace-temps suspendu, vit « le choc de deux époques, l'une déjà obsolète, l'autre, présentant déjà des traits barbares » (Müller, 2003 : 19). Cependant, ce schéma binaire de l'avant et de l'après soulèvement ne fonctionne plus selon Müller puisque la vérité est entre les deux époques : « Le corps à corps de la révolution et de la contre-révolution comme figure de base des catastrophes gigantesques de ce siècle. Shakespeare est un miroir qui traverse les époques, notre espoir un monde qu'il ne reflète plus » (Müller, 2001 : 122). Cet espoir dont il parle est une lutte pour la différenciation contre ce qu'il appelle la machine⁶. Dans une époque de désaffection, les émotions sont remplacées par une mécanisation qui « dévore [...] cette existence sociale et élimine finalement le prolétariat comme sujet de l'histoire » (Müller, 1991 : 191). C'est pour illustrer la révolte contre la machine que l'Hamlet de Müller est une expérience collective. Signe des époques dans un système communiste, l'Hamlet prolétarien est un chœur tandis que le prince du Danemark « n'a pas de partenaire [...] Notre tâche [celle de Müller en premier, par sa réécriture de la figure], ou bien le reste sera purement statistique et affaire d'ordinateurs, est de travailler à la différence. Hamlet le défaillant ne l'a pas rempli, voilà son crime » (Müller, 2001 : 124-125).

2.1.2 *Hamlet-machine*

La pièce d'Heiner Müller est divisée en cinq scènes. Les trois premières scènes – *Album de famille*, *L'Europe de la femme*, *Scherzo* – sont une dramatisation de la quatrième. Cette dernière, *Peste à Buda*, commence par « Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle ». Au cours de cette scène, l'auteur n'utilise plus les personnages shakespeariens qui étaient source de la mise en abyme des premières scènes. L'univers shakespearien est une sublimation de la situation d'entre-deux de l'Interprète d'Hamlet. Notons l'emploi du mot *tragédie* à la première scène comparativement au mot *drame* qui revient quatre fois à la scène Peste à

⁶ « Dans le système de machines, la grande industrie crée un organisme de production complètement objectif ou impersonnel, que l'ouvrier trouve là, dans l'atelier, comme la condition matérielle toute prête de son travail. » (Marx, Karl. 1969. *Le capital*. Paris : Garnier-Flammarion, pages 281)

Buda. Nietzsche associe, par l'entremise des divinités grecques, la tragédie à Apollon et le drame à Dionysos.

[...] *deux* mondes d'art qui diffèrent essentiellement dans la nature et leurs fins respectives. Apollon se dresse [...] comme le génie du principe d'individuation, qui seul peut réellement susciter la félicité libératrice dans l'apparence transfigurée ; tandis qu'au cri d'allégresse mystique de Dionysos, le joug de l'individuation est brisée, et la route ouverte vers les Mères de l'Être, vers le noyau intime des choses. (Nietzsche, 1994 : 124)

Comme nous le verrons à l'analyse des trois premières scènes (au point 2.2 Œdipe et *Hamlet-machine*), une catharsis s'opère entre l'Interprète et son personnage. Ce dernier provient du matériau dramatique de la pièce de Shakespeare. Pour Müller, « c'est encore et toujours Hamlet, le personnage qui depuis longtemps [l']intéresse le plus. Quand on essaie d'intégrer cette affaire criminelle ou cette tragédie privée dans un contexte historique, alors c'est un matériau dramatique » (Müller, 1991 : 18). À la quatrième scène par contre – Peste à Buda –, l'Interprète d'Hamlet ne s'identifie plus aux personnages. Par effet de distanciation, nous passons de la tragédie d'Hamlet au drame de l'Interprète. Comparativement aux premières scènes où les enjeux étaient camouflés par une transfiguration théâtrale, Peste à Buda nous livre la situation concrète et possiblement réelle d'un individu dont « le noyau intime » est coincé entre le soulèvement d'un peuple et son gouvernement. Le mécanisme brechtien de distanciation utilisé par Müller ressemble au travail du rêve. La transformation effectuée par l'Interprète d'Hamlet entre le rêve (matériau dramatique) et le réel (contexte historique) se fait tout d'abord par une condensation de la pièce de Shakespeare, puis par une position d'entre-deux sublimée par la situation politique de la ville de Budapest.

2.2 Œdipe et *Hamlet-machine*

2.2.1 L'Interprète et son personnage

La première scène, dont le monologue n'est assigné à aucun personnage, commence par « J'étais Hamlet ». L'emploi du verbe être à l'imparfait de l'indicatif suppose l'évocation d'un souvenir ou d'un rêve. Ce souvenir est un compte rendu condensé et à peine modifié de la pièce de Shakespeare : sentiments contradictoires d'amour/haine envers la figure autoritaire d'un père mort et mise en dérision de la relation incestueuse de la mère/veuve saillit par l'oncle. La régression de l'Interprète vers le souvenir serait, selon la psychanalyse freudienne, un « retour à l'enfance et [un] rétablissement d'une étape infantile de la vie sexuelle » (Freud, 1966-2001 : 73). L'étape infantile de la vie sexuelle est celle qui suit la réalisation du complexe d'Œdipe. La révélation de cette étape ne se fait qu'à la troisième scène – Scherzo-. Cependant, le complexe d'Œdipe se réalise à la première scène durant laquelle se dresse l'Album de famille. Hamlet supprime son père en ouvrant son cercueil et en distribuant son corps « aux miséreux tout autour ». L'acte de distribution du géniteur possède des similarités avec la fête du repas totémique décrite par Freud dans *Totem et tabou*.

[...] un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. Une fois réunis, ils sont devenus entreprenants et ont pu réaliser ce que chacun d'eux, pris individuellement, aurait été incapable de faire. [...] L'aïeul violent était certainement le modèle envié et redouté de chacun des membres de cette association fraternelle. Or, par l'acte de l'absorption, ils réalisaient leur identification avec lui [...] (Freud, 1965-2001 : 199)

Hamlet s'identifie à son géniteur. En effet, ce dernier est tout comme lui « un grand donateur d'aumônes ». Hamlet dit d'ailleurs : « viande qui se ressemble s'assemble »⁷. La possession de l'objet de désir, quant à lui, se réalise par un renversement en son contraire. Le personnage

⁷ Nous verrons avec l'analyse de la troisième scène que Müller réunit la figure d'Hamlet et du Chœur. Il parle d'expérience collective. Notons que « [...] tout repas en commun, toute participation à la même substance ayant pénétré dans le corps, créaient entre les commensaux un lien sacré, [...] le lien unissant les participant entre eux [...] » (Freud, 1965-2001 : 193-194).

propose son aide à un oncle qui tente de saillir sa mère. Cependant, c'est Hamlet qui demande à sa mère d'écartier les jambes. Bien que cette version n'apparaisse pas dans le texte définitif, nous retrouvons dans les *Manuscrits de Hamlet-machine*, le renversement de cette demande : « Écarte tes cuisses p[our] t[on] fils (femme) » (Müller, 2003 : 49). La réalisation du complexe affecte l'Interprète d'Hamlet et ainsi il pose un jugement grave sur le monde : le monde est en putréfaction. Ce constat est similaire à la deuxième phrase de cette scène où se trouve « dans le dos les ruines de l'Europe ». La mise en parallèle du matériau dramatique et du contexte historique porte l'Interprète vers une identification complète avec le personnage. La régression vers le contenu manifeste du matériau dramatique est imminente. Comparativement à la première phrase de cette scène où il disait « J'étais Hamlet », l'Interprète dit maintenant « I'M GOOD HAMLET ». Le verbe est désormais au présent et de plus, l'annonce se fait dans la langue de Shakespeare.

2.2.2 La mélancolie d'Hamlet

Hamlet a réalisé son complexe d'Œdipe. Selon Freud, l'étape qui suit sa disparition est la création du surmoi à partir d'une identification au père et la mère. Dans *Hamlet-machine*, l'instance naissante apparaît sous la forme du fantôme. Cependant, au lieu d'une double identification, Hamlet rejette l'idéal du moi et le moi idéal. « Tu peux garder ton chapeau, je sais que tu as un trou de trop. J'aurais voulu qu'il en manque un à ma mère, quand tu étais de chair : j'aurais été épargné à moi-même. On devrait coudre les femmes, un monde sans mères. » (Müller, 1985 : 70) Une mélancolie résulterait de ce rejet de l'idéal. La perte de l'objet de désir dans la forme complète d'un complexe d'Œdipe entraîne « une cruelle autodépréciation du moi et d'amers autoreproches. Des analyses ont mis en évidence que cette appréciation et ces reproches concernent au fond l'objet et figurent la vengeance exercée par le moi sur cet objet » (Freud, 1981-2001). Hamlet, après le rejet, prend une attitude négative et défaitiste. Demeurant dans une situation de stagnation, voire de putréfaction, il ne se voit plus d'avenir : « Qu'est-ce que tu attends. Les coqs ont été tués.

L'aube n'aura plus lieu » (Müller, 1985 : 70). La mélancolie atteint son comble lorsque le personnage demande au Seigneur de lui briser la nuque lorsqu'il tombe d'une table de bistrot.

2.2.3 L'entrée d'Horatio, l'inconscient d'Hamlet

La chute de l'idéal rend poreuse la frontière entre la perception du réel (moi) et du psychique (ça). Cette porosité est en fait une perte de résistance et permet une régression plus facile. L'idéal du moi étant évacué, Hamlet retourne à son narcissisme originaire, étape durant laquelle le moi de l'enfant se suffit à lui-même. La manifestation de l'inconscient sur le moi est illustrée clairement dans la pièce de Müller. L'entrée d'Horatio représente le monde intérieur d'Hamlet. Celui-ci le nomme à cet effet « complice de [s]es pensée ». Müller avait écrit une scène au cimetière durant laquelle Hamlet et Horatio, apparu sous la forme d'un ange, discutaient sur l'état du monde. Mais cette scène ne possédait pas assez de « substance historique [...] c'est donc devenu deux monologues séparés pour Hamlet et Ophélie » (Müller, 2003 : 32-33). La scène du cimetière est devenue une danse qui prend place seulement à la troisième scène, Scherzo. Mais avant de parvenir à cette danse, Hamlet doit résoudre le conflit issu de sa mélancolie. Selon Freud, les mélancolies « nous montrent le moi partagé, coupé en deux, une des parties se déchaînant contre l'autre. Cet autre est la partie modifiée par l'introjection, celle qui inclut l'objet perdu » (Freud, 1981-2001 : 193). Ces deux parties prennent place dans les personnages d'Ophélie et d'Hamlet. Ils sont l'expression de l'ambivalence bisexuelle d'Hamlet formée par une inversion du complexe d'Œdipe⁸. L'objet perdu d'Hamlet est retrouvé grâce à Ophélie, d'où le refoulement d'Horatio : « Tu arrives trop tard l'ami pour ton cachet/ Pas de place pour toi dans ma tragédie ». Par mécanisme de défense, Hamlet offre à Horatio de jouer l'objet retrouvé, Polonius, père d'Ophélie. La description de Polonius confirme sa fonction de surmoi : « Polonius qui veut dormir auprès de sa fille, la charmante Ophélie, qui entre à la réplique prévue, regarde

⁸ « Une investigation plus poussée découvre la plupart du temps le complexe d'*Œdipe* dans sa forme plus complète, complexe qui est double, positif et négatif, sous la dépendance de la bisexualité originaire de l'enfant : le garçon n'a pas seulement une position ambivalente envers le père et un choix d'objet tendre pour la mère, mais il se comporte en même temps comme une fille en maintenant la position féminine tendre envers le père et la position correspondante d'hostilité jalouse à l'encontre de la mère. » (Freud, 1981-2001 : 273)

comme elle dandine le derrière, un rôle tragique, Horatiopolonius ». Par sa juxtaposition à Horatio (ça), Polonius (surmoi) se pose comme mandataire du monde intérieur d'Hamlet (moi).

2.2.4 Position d'entre-deux du personnage et de l'Interprète

La fin de cette première scène est marquée par une transformation où, pour la première fois, l'Interprète d'Hamlet utilise un mécanisme de distanciation et affirme être avant tout un comédien qui joue un personnage. L'identification reposait sur la ressemblance de la situation d'entre-deux que vit chacun d'eux ; jouer Hamlet est un acte de sublimation pour l'Interprète. Lors de la scène Peste à Buda, ce dernier parle de sa situation ainsi : « Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus » (Müller, 1985 : 75). Les fronts sont d'une part la population, de l'autre, le chef interchangeable du gouvernement. On retrouve par deux fois ces fronts à la scène Album de famille. Le premier front est une version camouflée de la position d'entre-deux et survient au moment où l'Interprète ne s'identifie pas encore complètement au personnage. Il est d'ailleurs une description du monde extérieur, du contexte historique : « Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe ». La présentation du second front se fait à partir du matériau dramatique de l'univers shakespearien, donc de l'intérieur, à l'exemple d'un rêve : « Le Danemark est une prison, entre nous surgit un paravent. Regarde ce qui surgit de ce paravent. Exit Polonius. Ma mère, la jeune mariée » (Müller, 1985 : 71). Le retour de la figure maternelle est mise en parallèle avec l'idée insistante du renouvellement : « Tu as oublié ton texte, maman. Je souffle. [...] FAIS LES DOUX YEUX AU NOUVEAU DANEMARK. Je te rendrai à nouveau vierge [...] LE VENTRE D'UNE MÈRE N'EST PAS À SENS UNIQUE ». La mère, surgissant du paravent, représente ici un des deux pôles. Elle symbolise les ruines de l'Europe, continent duquel se répète la figure paternelle du gouvernement par le renouvellement de son chef d'état. Ceci est confirmé à la scène Peste à Buda lorsque l'Interprète dit : « Derrière moi plantent le décor des gens qu'il ne concerne pas [...] Le décor est un monument [...] La pétrification d'une

espérance. Son nom est interchangeable. Le monument gît sur le sol, renversé [...] par ses successeurs au pouvoir» (Müller, 1985 : 75). La fin de la première scène démontre par une surenchère d'actions le caractère putride du pôle mère/gouvernement « [...] que le palais étouffe dans la merde royale ». Ce pôle ne peut être l'issue de sa situation d'entre-deux. Lorsqu'il dit que « le soleil danois [...] brille sur ce est qui vivant et ce qui est mort », il indique clairement ses options. Sa mère symbolise la mort par la répétition, la stagnation puis la putréfaction. L'autre option, celle qu'il qualifie de vivante, est représentée par « la charmante Ophélie, celle qui entre à la réplique prévue ».

2.2.5 Analyse de la scène 2 : L'Europe de la femme

Le ressac de la première scène refait surface lorsqu'Ophélie (Chœur/Hamlet) dit : « Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardé ». Ophélie (Chœur/Hamlet) est l'autre front. L'élément entre parenthèse est expliqué par Müller dans une entrevue avec Sylvère Lotringer.

[...] *Hamlet-machine* est un texte pour chœur, c'est une expérience collective, pas une expérience individuelle. Quand j'écris « Chœur/Hamlet », les gens ne le voient pas, parce qu'ils ne veulent pas le voir. A l'ouest, ils ont peur des *expériences collectives*, ils pensent tout en termes d'individualité. Mais il n'y a pas qu'un seul Hamlet dans *Hamlet-machine*. (Müller, 1991 : 92)

Hamlet et Ophélie forment ensemble un chœur, une expérience collective. Cette ambivalence est la dramatisation de la « population pauvre » de la quatrième scène. Ophélie est une vague symbolisant le soulèvement du peuple envers son gouvernement. Son monologue de la deuxième scène en est un de révolte. Chaque action qu'elle entreprend fait appel à un désir de se libérer d'une situation inconfortable : « Hier j'ai cessé de me tuer [...] Je démolis les instruments de ma captivité » (Müller, 1985 : 72). L'expression de la bisexualité d'Hamlet se confirme lorsque celui-ci dit à la dernière phrase de la première scène : « Ensuite laisse-moi manger ton cœur qui pleure mes larmes, Ophélie ». L'affirmation de cette ambivalence se poursuit aux deux premières répliques de la troisième scène. Hamlet dit vouloir être une

femme. Il se travestit, portant les vêtements d'une Ophélie maquillée en putain. Elle fait un masque à son image sur le visage d'Hamlet. Ce travestissement du personnage se clôt par cette réplique : « Tu aimeras ce que tu as tué ». Celle-ci fait référence à la fin de la première scène où Hamlet traitait sa mère de putain, de morte. Nous pouvons conclure qu'au travestissement d'Hamlet fait écho sa position d'entre-deux exposée à la première scène : « Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe ». Le ressac représente l'Hamlet travestie (Hamlet dérivé d'Ophélie). D'un côté comme de l'autre, les deux fronts mènent au même résultat : le renversement du gouvernement se conclut inévitablement par une nouvelle soumission puisque celui-ci est interchangeable par son chef. En d'autres mots, l'Interprète d'Hamlet dit que « [s]on drame, s'il avait encore lieu, aurait lieu dans le temps du soulèvement [...] [s]a place, si [s]on drame avait encore lieu, serait des deux côtés du fronts, entre les fronts, au-dessus » (Müller, 1985 : 76). D'un Hamlet dont le choix est divisé par l'image putride et interchangeable de sa mère et d'un Hamlet dérivé d'Ophélie, correspond l'Interprète coincé entre un peuple qui, suite à au soulèvement, demeure sous la gouverne d'un nouveau chef d'état similaire à son prédécesseur. Pour Müller, le soulèvement d'un peuple contre son gouvernement le ramène inévitablement dans une position semblable à celle qui précède ce soulèvement. La mécanisation est donc sans issue.

2.2.6 Mécanisation et désaffection

La situation dans laquelle se trouve l'Interprète est sans issue. Peu importe ses options, chaque front mène vers ce qu'il appelle sa nausée. Il prend donc une position passive, il « rentre à la maison et tue le temps ne faisant qu'un / Avec [s]on moi non divisé » (Müller, 1985 : 77). Cette position passive d'entre-deux est une explication du titre de la pièce d'Heiner Müller. *Hamlet-machine* est une pièce sur la désaffection : « C'est là qu'interviennent les charmes de la mécanisation. Les émotions ou le travail émotionnel sont remplacés par la mécanisation » (Müller, 1991 : 119). À cet effet, une didascalie de l'auteur à

la scène de *L'Europe de la femme* nous révèle que le cœur d'Ophélie est une horloge, symbole de cette mécanisation. Elle réalise à la fin de cette scène le soulèvement espéré lorsqu'elle dit « Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur ». Ce geste est celui par lequel Ophélie dramatise la tragédie d'Ophélie (Chœur/Hamlet). Sa position de révolte contre la mécanisation reprend à la dernière scène *FURIEUSE ATTENTE/ DANS L'ARMURE TERRIBLE/ DES MILLÉNAIRES*. Ophélie identifie son soulèvement à la tragique vengeance d'Électre : « C'est Électre qui parle ». Cependant, suite au ressac du soulèvement et à la chute du gouvernement, une nouvelle autorité confine à nouveau Ophélie dans un temps de mécanisation. Son internement prend maintenant une forme clinique : elle est assise sur une chaise roulante immobile « pendant que deux hommes en blouses de médecins enroulent autour d'elle [...] des bandelettes de gaze ». Bien que l'Interprète dise que « [s]on drame n'a plus lieu », le drame interne d'Ophélie reprend.

2.3 Müller et l'Allemagne : contexte historique

L'écriture de la pièce *Hamlet-machine* prend ses racines dans les années 1950. Il écrit entre 1953 et 1956 deux lettres dont certains vers se retrouveront dans *Hamlet-machine*. Cette période est marquée également par la mort de Bertold Brecht en 1956, par une déstalinisation et par le soulèvement populaire de Budapest.

2.3.1 Guerre Froide, déstalinisation et Budapest

Joseph Staline, chef d'état socialiste, prend le pouvoir trois ans après la mort de Lénine en 1924. Avant de mourir, Lénine dira que le camarade Staline, devenu secrétaire général, a concentré un pouvoir illimité qu'il n'utiliser pas avec circonspection. Le règne dictatorial de Staline se termine en 1953. Au cours de celui-ci, notons la deuxième Guerre Mondiale qui prend fin avec l'Accord de Yalta le 11 février 1945. Une opposition entre l'Occident capitaliste et l'Orient socialiste s'installe et en 1947, Winston Churchill parle déjà d'un

Rideau de Fer séparant les deux régimes. Cette année marque également l'émergence de la Guerre Froide. Entre 1948 et 1949, l'état allemand est divisé en deux : la République Fédérale d'Allemagne sur la zone d'occupation des Alliés et la République Démocratique d'Allemagne sur la zone d'occupation de l'URSS. Ces deux états précisent cependant dans leur constitution que l'Allemagne est une république indivisible et que le peuple allemand devra parachever son unité. Avec la mort de Staline en 1953 s'éteint l'image d'un père autoritaire et le déclin du culte de sa personnalité. Entre 1953 et 1956 s'installe une période de déstalinisation, ou processus de libéralisation, durant laquelle Lazlo Rajk, ministre des affaires étrangères de Hongrie qui fut condamné et exécuté en 1952, est réhabilité et reçoit des funérailles nationales durant lesquelles sa veuve et son jeune fils suivent son cercueil.

Quinze jours plus tard avait lieu l'insurrection de Budapest (octobre-novembre 1956). Les revendications du soulèvement de Budapest sont essentiellement sur les libertés individuelles et collectives, la réhabilitation des prisonniers politiques, la liberté d'information et l'abrogation de la censure, les réformes économique et l'indépendance nationale. Lorsque Heiner Müller déclare avoir été intrigué par ce que pourrait être un Hamlet dans le soulèvement hongrois de 1956 il associe ces deux événements. (Müller, 2003 : 20)

Ces deux événements sont à la source du projet *Hamlet in Budapest* (HiB). Heiner Müller élabore cette transposition de l'histoire d'Hamlet à Budapest suite à l'érection du Mur de Berlin en 1961. La géographie de la capitale hongroise révèle certains aspects de la pièce *Hamlet-machine*. La ville s'étend sur les deux rives du Danube. Sur la rive droite, Buda, verdoyante avec ses châteaux, ses forteresses et ses quartiers médiévaux représentant une époque obsolète. Sur la rive gauche, Pest, où s'alignent les palais, les églises et les grands hôtels représentant une époque avec des traits barbares.

2.3.2 Brecht et Biermann

Le projet d'une réécriture de la figure shakespearienne Hamlet devait tout d'abord s'inscrire sous une perspective brechtienne. Müller voulait écrire un drame historique ou une pièce

épique. La première scène a été écrite en même temps que l'érection du Mur de Berlin en 1961. Elle est construite à partir des funérailles de Rajk, de la scène au cimetière avec Horatio et de l'insurrection de Budapest superposés aux funérailles d'Hamlet père, à la scène de l'enterrement d'Ophélie et au le soulèvement de Laërte. Cependant, le processus d'écriture de HiB est un échec puisqu'en 1977, Müller considère que les deux genres –le drame historique et la pièce épique- sont des structures dramatiques périmées. Du projet HiB prend naissance celui de *Hamlet-machine*. Celui-ci sera construit à partir d'une « [...] démarche littéraire singulière : faire l'expérience de l'échec à écrire un drame historique avec fable, personnage et dialogues, surmonter cet échec en échafaudant une dramaturgie sérielle [...] et finalement inscrire cet échec dans le processus d'écriture lui-même (Peste à Buda) » (Müller, 2001 : 21). Il remet donc en doute le réel pouvoir d'un poète face aux événements politiques. Cette remise en question proviendrait de deux facteurs historiques. Le premier est le dégel culturel de 1971. L'arrivée au pouvoir d'Honecker permet la mise en scène de plusieurs pièces de théâtre autrefois mises à l'index. Les textes dramatiques de Müller auraient très peu profité de ce dégel culturel. Le second événement est la dénationalisation du chanteur est-allemand Wolf Biermann à la fin de l'année 1976. Ceci entraîne une division entre artistes et intellectuels qui affecte Müller. « Plusieurs d'entre eux verront dans les pressions bureaucratiques, les sanctions administratives et politiques [...] une cassure tragique et le début d'une révision des relations privilégiées qui unissaient dans un même combat pour un humanisme socialiste artistes et pouvoir politique. » (Klein, 1989 :119)

2.4 Müller, un auteur engagé : conclusion

Müller décrit son travail de réécriture par une comparaison imagée entre la pièce de Shakespeare et son palimpseste. Rappelons qu'il voit en Shakespeare un miroir par lequel se reflète le monde contemporain. De Shakespeare à Müller :

VOYEZ LE JOUR EN MANTEAU ROUGE QUI VA/PAR LA ROSÉE DE LA COLLINE À L'ORIENT LÀ-BAS. Près de quatre cents ans plus tard, cette autre version : EN MANTEAU ROUGE LE MATIN/LA ROSÉE QUI SUR SON PASSAGE PARAÎT DU SANG (Müller, 2001 : 121-122).

Müller est certes un poète engagé dans l'histoire d'une division géographique et idéologique. Par *Hamlet-machine*, il nous livre une description figée de l'opposition des fronts de la Guerre Froide. Telles les deux premières cartes d'un château, l'une appuyée sur l'autre, ces fronts obscurcissent les frontières ; l'humanisme socialiste renversé par la vapeur de la machine. La cinquième scène nommée FURIEUSE ATTENTE/DANS L'ARMURE TERRIBLE/DES MILLÉNAIRES nous présente Ophélie/Électre emmurée par de nouvelles cartes, jusqu'à l'érection du château et de sa Tour de Babel. Bien que « La rosée de sang » de Müller soit une figure comparative, elle démontre la résignation individuelle par la réflexion d'une machine qui reprend « DEMAIN ET DEMAIN ET DEMAIN » à l'exemple de Sisyphe. Selon Müller, « L'accent porte sur le ET, la vérité voyage dans l'entrepont, c'est l'abîme qui est l'espoir » (Müller, 2001 : 125). L'entre-deux, ce ET, n'est pas un acte d'engagement ni de résignation. Müller y voit un moment d'arrêt, exempt de politique ; un moment de respiration entre deux dents de l'engrenage.

CHAPITRE III

ROBERT GURIK : SATIRE

3.1. Présentation de *Hamlet, prince du Québec*

3.1.1 Ressemblances

La pièce de Guik est, parmi celles à l'étude, la plus proche de l'œuvre de Shakespeare. Plusieurs éléments sont pratiquement calqués sur *Hamlet, prince du Danemark*. Bien que le palimpseste de Gurik soit une adaptation québécoise politisée, certaines scènes et le style prosaïque prennent référence directement à l'œuvre de Shakespeare ; ce n'est pas une traduction de l'anglais au français mais la ressemblance est tout de même marquante. L'auteur se sert donc de la pièce élisabéthaine comme sublimation à la situation politique du Québec. Il utilise d'ailleurs une figuration en son contraire sur Shakespeare dans une réplique d'Hamlet (Québec) : « Mariée avec mon oncle mais qui ne ressemble pas plus à mon père que moi avec Shakespearé. Criminelle précipitation. Mais à quoi bon, je suis forcé d'enchaîner ma langue » (Gurik, 1999 : 33). Ce qui finalement différencie l'œuvre de Gurik de celle de Shakespeare et qui marque l'adaptation est la langue de l'écriture. Sinon, au point de vue de la structure des actions dramatique des scènes, une ressemblance assez frappante les unit.

3.1.2 Sublimation

L'élément illustrant le mieux la sublimation dans la pièce de théâtre de Robert Gurik est la condensation entre les personnages shakespeariens et les personnalités historiques de la politique du Canada. L'auteur fait des associations par un travail de condensation : « Il s'agit des *individus collectifs* et *composites*, ainsi que des singulières *formations composites*, créations [...] qui, dans notre pensée, se sont déjà figées en unités distinctes » (Freud, 1988 : 78). Les équations personnelles réalisées par Gurik permettent donc d'établir des liens directs entre le matériau dramaturgique et le contexte historique de la politique québécoise et canadienne : Laertes (P.E. Trudeau), Polonius (Pearson), Ophélie (J. Lesage), etc. Bien que cette double constitution de certains personnages soit une analyse satirique engagée⁹, les personnalités historiques associées aux personnages marquent temporellement le palimpseste. La dramatisation du personnage vers une personnalité historique indique clairement son contenu essentiel. Selon Freud, et ceci se confirme avec la pièce à l'étude, « Ce qui dans le rêve, était posé fortement et clairement comme son contenu essentiel doit se contenter, après analyse, d'un rôle tout à fait subalterne parmi les pensées du rêve » (Freud, 1988 : 84). D'un autre côté, lorsque l'auteur accouple un personnage avec une figure allégorique -par exemple le Roi (l'Anglophonie), la Reine (l'Église), Hamlet (Québec)-, celui-ci s'ouvre sur un enrichissement analytique.

3.1.3 Identité de Hamlet (Québec)

Nous retrouvons également dans *Hamlet, prince du Québec* le phénomène inverse de la condensation. La décomposition d'un caractère en plusieurs personnages se remarque entre autre par les deux fossoyeurs et leurs alter ego Horatio (R. Lévesque) et L'officier du Rhin (P. Bourgault). Le 1^{er} fossoyeur possède tout comme L'officier du Rhin une attitude prudente face à l'autorité. Le 2^e fossoyeur, quant à lui, ressemble beaucoup à Horatio par son côté

⁹ « Le *Hamlet, prince du Québec* n'a rien de métaphysique, ni de psychologique. Mais il est plus qu'une revue de presse ou un montage d'actualité(s). Et il est autre chose qu'une parodie littéraire. Il s'agit plutôt d'un pastiche historique, d'une satire et, sur certains points, d'une politique-fiction prophétique. » (Gurik, 1999 : 12)

fonceur. Les deux fossoyeurs offrent une représentation divisée du peuple québécois tandis que L'officier du Rhin et Horatio sont leur correspondance politique. Ces quatre personnages ont « comme fonctions l'auto-observation, la conscience morale, la censure onirique et l'exercice de l'influence essentielle lors du refoulement [...] héritière du narcissisme originaire » (Freud, 1981-2001: 193). Bref, ils forment l'idéal du moi de Hamlet (Québec).

Une autre décomposition de personnages prend une place importante dans le récit. Elle comprend les figures du Roi (L'Anglophonie) et du premier ministre Polonius (Pearson). A eux, s'ajoutent d'autres personnages secondaires tels que Laërtes (Trudeau), Ophélie (J. Lesage), Guildenstern (Marchand) et Rosencrantz (Pelletier). Hamlet parle de cet ensemble décomposé comme étant « Une vraie confédération ». Cependant, le prince fait également parti de cette « confédération ». Celle-ci est pour lui « un pays d'un océan à l'autre [qui est] [e]ncore une chimère ». Pour lui, comparativement aux autres personnages, la confédération fait du Québec une prison. Ainsi, pour le personnage de Hamlet (Québec) se confirme une position d'internement d'où un tiraillement entre passif et actif, entre Horatio et L'officier du Rhin, entre le premier et le deuxième fossoyeur.

3.2 Œdipe et *Hamlet, prince du Québec*

3.2.1 Évolution de la position d'entre-deux

Le questionnement de Hamlet (Québec) le place entre ces deux pôles : « être ou ne pas être libre [...] souffrir les morsures de l'injuste fortune ou se révolter contre cette multitude de maux et d'en finir avec eux : se battre ou dormir » (Gurik, 1999 : 73). Cette fameuse tirade du « Être ou ne pas être » décrit la position d'Hamlet. Cette réplique survient environ au milieu de la pièce, tout juste avant la scène du « piège ». Le questionnement sur la liberté mène à deux choix : le premier est passivement de dormir et supporter l'internement ; le second, menant possiblement à la mort, est de lutter activement contre l'opresseur. Cependant, ces

deux choix se recourent. D'une part dormir avilie l'identité distincte jusqu'à une assimilation totale, d'autre part, se battre pour « l'espoir de quelque avenir » peut, « puisque la conscience fait de nous des peureux », retourner « dans le néant de l'imagination ».

Au cours de la pièce, Gurik nous fait une démonstration concrète de ces deux choix divisés par la tirade du « être ou ne pas être libre ». Le premier acte de la pièce nous présente un Hamlet (Québec) passif et obéissant qui se résout aux lois : la Reine lui demande « Résous-toi à cette loi commune que tout ce qui vit meurt » et Hamlet lui répond : « Oui, Madame, c'est une loi commune [...] Aujourd'hui, encore, je vous écoute et vous obéis ». Cette résignation se confirme à la cinquième scène du premier acte lorsque Hamlet, suite à une rencontre avec Le Spectre, dit : « [...] tout ce que je sentais sans oser me l'avouer ouvertement [...] Oui, toute cette angoisse, ce ressentiment d'oppression, d'esclavage, d'abaissement [...] ». Mené par la prudence, et ce, jusqu'à la révélation du Spectre, Hamlet (Québec) est dans une phase orale : « L'objet de l'une de ces activités est aussi celui de l'autre, le but sexuel réside dans l'*incorporation* de l'objet, prototype de ce qui jouera plus tard, en tant qu'*identification*, un rôle psychique important. » (Freud, 1987 : 128).

L'objet dont il est question ici est ce que Gurik nomme le cœur. Celui-ci est présent tout au long de la pièce. Le cœur paraît d'abord sous le nom de la « dame de cœur », puis, se définit lorsque la Reine (L'Église) dit à Hamlet : « [...] que ta mère trouve le chemin de ton cœur ». Ce dernier répond : « [...] je vous écoute et vous obéis ». L'incorporation de l'objet chez Hamlet (Québec) mène effectivement vers une identification lorsque Hamlet, à la fin de la cinquième scène du premier acte, dit à Horatio : « [...] chacun de son côté, nous allons, toi prendre un repos salutaire et moi pour prier et prendre du salut sans repos [...] Allez et que Dieu vous garde ». L'incorporation de la prière et de l'appel à Dieu, bases dogmatiques de l'Église, suggèrent l'identification d'Hamlet à la Reine.

3.2.2 Objet de convoitise

Le point tournant dans la pièce de Gurik est l'apparition du Spectre. Avec la révélation de ce dernier sur la nature de sa mort, la position d'internement d'Hamlet évolue de la phase orale à la phase sadique-anale. Hamlet, toujours emprisonné, perçoit désormais une différenciation de courants opposés entre deux éléments : l'un actif, et l'autre, passif. L'élément passif est la Terre (ou territoire du Québec) et a présentement le Spectre comme représentant. Lorsque le complexe d'Œdipe prendra forme, l'élément passif – la Terre – deviendra l'objet de désir, ou, comme le nomme Gurik, l'objet de convoitise¹⁰. L'élément actif quant à lui est une « activité [qui] est entraînée par la pulsion d'emprise » (Freud, 1987 : 129). Nous savons déjà que cet élément est une figure d'incorporation de la Reine au cœur d'Hamlet. Cependant, s'ajoute à cette bipolarité un objet étranger. Celui-ci prend dans la pièce les traits du personnage du Roi (L'Anglophonie). La Reine subit un déplacement dans cette nouvelle organisation. Par son aspect autoritaire, Hamlet l'identifie maintenant au Roi : « Mon oncle qui est mon père, et ma mère, qui est ma tante ». La prudence du prince se change donc en désir de vengeance : il veut supplanter son oncle, roi et tyran fratricide. L'objet étranger est clairement identifié lorsque Hamlet dit : « [...] tout ce que je sentais sans oser me l'avouer ouvertement. Mon oncle a tué mon père et usurpé son trône, sa couche, et foule cette terre où il est étranger » (Gurik, 1999 : 49-50). À la dixième scène de l'acte II, Hamlet annonce enfin la rivalité œdipienne entre lui et le Roi¹¹.

¹⁰ « HAMLET (Québec)

[...] mais il semble qu'il manque le personnage principal [...] L'objet de convoitise. Il doit être à la fois important et de bien basse extraction [...].

.....
L'ACTEUR [représentant le Roi]

Sombres pensées, heure propice. Toi, objet doux et juteux, symbole de mes désirs les plus profonds, va, ouvre le chemin à la mort, brise les obstacles qui me séparent de mon destin et déclenche sur moi les mannes du ciel.

HAMLET (Québec)

Il le tue pour usurper ses terres. » (Gurik, 1999 : 82-86)

¹¹ « Ma conscience ne se reproche rien. Il est dangereux de venir se jeter entre des épées croisées et furieuses de deux puissants adversaires. » (Gurik, 1999 : 111)

3.3 Conclusion : Gùrik, Hamlet et le contexte historique

3.3.1 Refus Global

Le manifeste du Refus Global, publié le 9 août 1948, est l'œuvre de quinze signataires menés par le peintre Paul-Émile Borduas. Se revendiquant d'un mouvement artistique automatiste, issue québécoise du surréalisme français des années 1920, les signataires plaident la laïcisation de l'enseignement et contestent, par ce manifeste, le conservatisme culturel du Québec instauré par le régime politique de Maurice Duplessis (premier ministre de 1936 à 1939 puis, de 1944 à 1959). Ce régime, qualifié de Grande Noirceur, est associé à une hégémonie cléricale et une période de stagnation. Bien que la publication du manifeste soit mal reçue, il porte la responsabilité d'une rupture sociale et artistique progressive menant la province du Québec vers une crise identitaire. Nous retrouvons une noirceur similaire au premier acte de *Hamlet, prince du Québec*. Hamlet (Québec) est sous l'hégémonie de sa mère La Reine (L'Église). Ceci le confit dans un rôle d'obéissance jusqu'au moment où, suite au monologue du « Être ou ne pas être libre », la culpabilité du Roi (L'anglophonie) est révélée.

3.3.2 Révolution tranquille

La Révolution tranquille du Québec couvre la décennie des années 1960. Suite à la mort de Maurice Duplessis en 1959, le Québec change en profondeur au niveau politique et social: baisse de la fécondité, exode rural, urbanisation, industrialisation, tentative de laïcisation de la société et de l'état. De cette révolution culturelle se forge une identité québécoise dont le principal élément est la langue. L'écrivain est donc appelé à jouer un rôle majeur d'où la prolifération des revues, des productions poétiques et romanesques. L'expression de la littérature québécoise s'impose et remplace la littérature canadienne-française. Peu à peu s'affirme un désir d'indépendance face à la confédération canadienne. La venue du Général De Gaulle au Québec en juillet 1967, portera à son comble la volonté d'affirmation des

québécois francophone suite à sa déclaration « Vive le Québec libre ! ». La pièce de Gurik s'inscrit dans cet esprit de se libérer du Canada envahissant ; elle est une réponse enthousiasme au Général de Gaule. En effet, Gurik écrit *Hamlet, prince du Québec* durant l'année qui suit la venue du Général. La première représentation de cette pièce a eu lieu à Montréal le 17 janvier 1968 au théâtre de L'Escale.

PARTIE II

RÉÉCRITURE D'HAMLET À LA LUMIÈRE DE MÜLLER ET GURIK

CHAPITRE IV

ANALYSE DE *(HAMLET) SANS TITRE*

4.1 Présentation de *(Hamlet) sans titre*

Hamlet de Shakespeare se termine avec la mort de plusieurs personnages dont Gertrude, Claudius et Hamlet. Cette tuerie, qui se déroule au château d'Elſeneur, est décrite par Horatio comme étant des « actes charnels, sanglants, contre nature ». Il reprend et dit : « une scène comme celle-ci sied au champs de bataille, sa place n'est pas ici ». *(Hamlet) sans titre* s'inspire de cette réplique tout en la mettant en parallèle avec les massacres qui ont eu lieu dernièrement dans des institutions scolaires. D'autres palimpsestes de la pièce de Shakespeare influencent l'écriture de la pièce. La première est la pièce *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. La seconde est *Hamlet-Machine* d'Heiner Müller. Bien que ces deux pièces utilisent le personnage Hamlet, elles possèdent des qualités dramatiques différentes. La pièce de Gurik est une satire de la politique québécoise des années soixante tandis que celle de Müller est une observation critique de la situation politique divisée de l'Allemagne d'après guerre. Les liens entre la réplique d'Horatio au geste terroriste, la politique nationaliste québécoise et l'observation critique d'une division politique sont à la base du synopsis de ce mémoire création. Hamlet est mort suite à une tuerie. Assied sur la scène d'un double crime camouflé sous une couche de sable, son spectre prend graduellement conscience de son état. Tout au long de la pièce, Hamlet essaie de se remémorer la suite des événements qui l'on mené à cette condition fantomatique. Il remarque qu'une condition semblable obscurcit la culture franco-québécoise actuelle. Sans jamais nommer précisément les acteurs de sa tragédie, Hamlet se remémore le meurtre de ses parents par une mise en

parallèle avec les deux référendums sur la question constitutionnelle du Québec : « [...] les souvenirs oubliés ne sont pas perdus, ils restent en la possession du malade, prêts à surgir, associés à ce qu'il sait encore. Mais il existe une force qui les empêche de devenir conscients » (Freud, 1966-2001 : 31). Réfléchissant à haute voix, découvrant peu à peu les traces de ses origines, Hamlet, héraut d'Hamlet, régresse jusqu'à l'éveil de son désir initial. Voici une réplique de Amlethus dans *La Geste des Danois* qui pourrait définir ce désir : « Je suis l'artisan de la tuerie qui s'offre à vos regard. Je déclare avoir vengé mon père et mon pays. Cette tâche vous revenait autant qu'à moi. Je l'ai accomplie seul quand nous aurions dû agir ensemble » (Saxo Grammaticus, 1995 : 134).

4.2 Œdipe et (*Hamlet*) sans titre

4.2.1 Analyse de la Scène I

La première phrase prononcée par Hamlet nous révèle une mère impure : « Je suis Hamlet, fils de la très maculée Gertrude ». Gertrude n'est donc pas un modèle sans tache, elle représente plutôt un désir à la portée de quiconque. La phrase suivante le confirme par l'énumération de nombreux conquérants possibles : « Je suis Hamlet, fils d'Hamlet, de Claudius, de Polonius, de Yorick ou d'Allah peut-être ». De plus, un doute se pose quant à l'identité du père, ce qui diminue l'angoisse inconsciente d'Hamlet d'avoir à subir ses représailles. Une mère jugée sans vertu et une paternité inconnue créent un vide à l'idéal d'Hamlet. L'identification demeurant impossible, il suppose ainsi qu'il est « Hamlet, fils d'Hamlet, fils incréé ». Il n'est pas la progéniture d'un père, mais bien fils autogène. Est-ce là, par l'affirmation soutenue de son nom¹² et le reniement de ses parents, un moyen de lutter contre la mort ? Jumelé à son état spectral, un constat d'« in-conception » marque davantage les affects de sa crise. Celle-ci est le manifeste d'un deuil.

¹² Les trois premières phrases dites par Hamlet commencent par « Je suis Hamlet ».

Pourquoi l'homme [...] se sent-il obligé de créer quelque chose à partir de lui-même, et non plus des autres, avec l'impression de jouer son va-tout, dans une lutte contre la perte du plaisir et contre l'approche du néant, laissant croître et s'affirmer des certitudes nouvelles et s'essayant à les communiquer ? [...] les caractéristiques propres du deuil [...] demandent à être prises en considération pour comprendre le processus de la crise créatrice. La reviviscence et le dépassement du conflit ambivalentiel envers l'image paternelle ainsi que de la dépendance ou de la contre-dépendance concomitante à l'autorité permettent au survivant, s'il a par ailleurs l'étoffe d'un créateur, de ne plus se considérer seulement comme l'enfant de quelqu'un mais de s'affirmer comme le père de ses propres œuvres. (Anzieu, 1975 : 28-29)

Portées par un souvenir violent retrouvé, les prochaines phrases d'Hamlet décrivent une position d'ambivalence expliquant son état de crise. Il est toujours dans le ventre de sa mère car son père obstrue la voie d'accouchement : « Un homme s'étendait sur Gertrude. Leurs deux corps allongés l'un contre l'autre et mon père qui refusait de se retirer. Il insistait pour qu'aucun enfant ne sorte du ventre de Gertrude bouchant toute sortie avec son membre. Tuer l'enfance avant même qu'elle naisse, demeurer un patriarche insurpassable ». Cette référence directe à Ouranos étendu sur Gaïa¹³, empêchant tout enfant de sortir de son ventre et la pénétrant sans relâche avec son membre, se veut une reconstitution du coït initial¹⁴. L'image proviendrait du concept psychanalytique des parents combinés qui, pour l'enfant, réunit les chairs de ses parents pour ne faire plus qu'un. La position d'internement d'Hamlet, coincé entre une mère charnelle et des pères incertains, empêche son développement constitutionnel. Il est dans un entre-deux, phase prégénitale que Freud nomme sadique-anale. « Ici, l'opposition entre deux pôles qui se trouve partout dans la vie sexuelle est déjà développée ; cependant, il ne mérite pas encore les noms de *masculin* et de *féminin*, mais doivent être désignés comme *actif* et *passif*. » (Freud, 1987 : 129) Hamlet constate la polarité sexuelle père/mère et il identifie son père comme un objet étranger. Cependant, la fonction de reproduction fait encore défaut. « Il présente alors deux liens psychologiques différents, avec

¹³ « Tous les enfants qui étaient nés/de Terre et de Ciel/enfants à faire peur,/avaient de toujours grande haine/pour leur père. Lui,/dès le premier moment où ils naissaient,/il les faisait tous disparaître/- leur fermant tout chemin vers le jour -/dans les replis de Terre. » (Hésiode. 2001. *Théogonie et autres poèmes*. Paris : Gallimard, p. 42)

¹⁴ On retrouve ce concept dans la pièce de Shakespeare. Hamlet adresse ces paroles à Claudius à la scène 3 de l'acte IV : « Car père et mère, c'est mari et femme/Et mari et femme, c'est même chair, vous êtes donc ma mère. »

la mère un investissement objectal nettement sexuel, avec le père une identification exemplaire. Les deux coexistent un temps sans s'influencer ni se perturber réciproquement.» (Freud, 1981-2001 : 187) Interné, dans une position passive, Hamlet prend le pôle actif comme idéal. Bien qu'il ne puisse s'identifier conformément à un certain père, le personnage subit les affects d'une contagion psychique. Celle-ci résulte du mécanisme « d'une identification fondée sur la capacité ou la volonté de se mettre dans une situation identique » (Freud, 1981-2001 : 190).

Le spectre d'Hamlet nomme son père inconnu «Criminel puant » tandis que son action est décrite comme un « Acte fou ». Le geste du père, primitif de ses désirs, lui donne des indications sur son moi. « Acte fou. Aussi triste que mon jugement, mon poulx accordé au sien respecte sa démesure ». Un investissement d'objet se développe, calqué sur l'activité du père ; la conquête de Gertrude devient l'objet de désir d'Hamlet. Suite à une unification de l'investissement objectal et de l'identification, une rencontre progressive développera les prémices du complexe d'Édipe. L'association que fait le spectre entre l'acte du père et son jugement révèle cependant une volonté d'accomplissement similaire. Similaire puisque l'objet de désir d'Hamlet lui est prohibé. L'acte du père était un acte fou alors qu'Hamlet croit narcissiquement que le sien sera plus noble, d'où l'impossibilité d'une relation identique à l'objet. Hamlet ne veut pas s'ajouter à la liste des hommes qui ont fait de Gertrude un territoire maculé. Il souhaite la restauration de l'image maternelle. L'objet de désir demeure identique tandis qu'un acte symbiotique créatif est le substitut de l'acte d'appropriation archaïque.

La prohibition doit sa force, son caractère obsédant précisément aux rapports qui existent entre elle et sa contrepartie, c'est-à-dire le désir non satisfait, mais dissimulé [...] La tendance-désir se déplace constamment, pour échapper à l'interdiction dont elle est frappée et elle cherche à remplacer ce qui lui est défendu par des substitutions : objet ou actes de substitution. (Freud, 1965-2001 : 51)

Les divers conquérants de Gertrude symbolisent les tentatives de colonisateurs du territoire québécois. Sous un modèle multiethnique, la filiation paternelle incertaine produit chez Hamlet un désir fusionnel avec Gertrude – retour à la terre et à ses produits -. L'objet

étranger, l'élément actif de la phase sadique-anal, force le personnage vers un désir d'incorporation avec l'objet passif. La réalisation de son désir pourrait être le seul moyen pour lui d'affirmer son identité. Celle-ci serait par sublimation une réalisation du complexe œdipien : renversement du père inconnu et rétablissement par mimétisme de l'image souillée de Gertrude. Ainsi, le désir de fusion passe à un autre niveau puisque le résultat symbiotique est un état passif. Hamlet veut une « participation narcissique archaïque à la toute puissance maternelle » (Anzieu, 1975 : 279). Cette participation active, substitut de l'élément étranger actif, lui donnerait accès à la création et lui permettrait l'affirmer de son identité.

La symbiose dans laquelle se meut le génie est précisément une symbiose dans laquelle il se meut, c'est-à-dire que, sur un fond symbiotique important qui lui donne une grande capacité d'*insight* (ou empathie), l'affirmation de soi sur le mode œdipien comme père de ses œuvres lui permet d'élaborer, à partir de ses *insights*, des produits culturels. (Anzieu, 1975 : 279)

Cette situation est également décrite par Hésiode dans la *Théogonie*. Kronos, fils d'Ouranos et de Gaïa, est interné dans le ventre de sa mère. Kronos renverse son père en lui coupant les testicules à l'aide d'une serpe. Par la suite, reprenant similairement le geste de son père, Kronos avale tous les enfants issus de ses relations avec Gaïa. L'histoire reprend et Zeus, fruit de leur union, tue son père.

La première scène de (*Hamlet*) *sans titre* se conclue par la phrase suivante : « Je suis Hamlet, fils d'Hamlet dernier humain de la terre, au centre de l'univers ». Cette phrase narcissique exprime d'une part le désir de fusion et de création avec Gertrude, d'autre part, une conscience extravertie défiant toute concurrence. Jusqu'à maintenant, il n'y a eu aucune manifestation d'opposition au désir d'Hamlet puisque la paternité est incertaine.

4.2.2 Analyse de la scène II

Hamlet révèle l'acte de substitution au début de la deuxième scène : « J'ai tué, j'ai tué, puis me suis tué ». Son père empêchait l'accouchement, tandis que lui, à l'exemple de Kronos, tue

par deux fois les enfants naissant. Bien qu'il considère son acte de substitution plus noble, celui-ci aboutit en suicide. Les motivations de son acte vont au-delà de la spiritualité archaïque désuète du père : mourir pour une cause comparativement à demeurer dans la croyance. « Il ne suffit plus simplement d'être ou d'avoir foi. Qui voudrait de ce fardeau ? Se mettre sur les genoux face contre nord demander la bénédiction ou tutoyer notre père ». Il se dissocie complètement des modèles spirituels allant jusqu'à rejeter leurs noms. « Je ne me réclame plus de son nom. Lui remet. » Hamlet réalise par le détour des mots une partie du complexe d'Édipe. La tentative de supplanter le modèle paternel n'est en fait qu'un fantasme. Il le confirme avec la phrase suivante : « Grogner puis suer sous le poids de la vie de la terreur de ce qui suit la mort et précède la naissance pays inexploré d'où nul voyageur ne revient. » Le retour sur son état spectral d'entre-deux, entre ce qui suit la mort et précède la naissance, dévoile un accomplissement souhaité, c'est-à-dire un pays. Gertrude représente un territoire à partir duquel Hamlet désire élaborer des objets culturels. « J'ai tué, j'ai tué, puis me suis tué » est un retournement en son contraire : l'expression mélancolique d'un renversement de son état spectral en un désir de création. Créer serait un moyen de lutter contre la mort.

La suite de la deuxième scène est une mise en parallèle entre la situation politique québécoise et l'état spectral d'Hamlet. L'auteur utilise des symboles québécois afin de mieux définir les caractéristiques de l'objet de création issu d'une fusion avec Gertrude : « Langue morte et gueule de bois. Autrefois d'une terre de lys en jachère grandit un bouleau jaune quidéboi qui, déboisé aujourd'hui, demeure une souche sans saveur ». Hamlet utilise donc le lys et le bouleau jaune, symboles québécois, afin d'identifier le québécois de « souche ». Le lapsus confirme la volonté d'Hamlet : *quidéboi* à une phonétique semblable à Québécois. Ici la terre n'est pas une forêt vierge, mais plutôt une terre déboisée à l'image de la Gertrude maculée de la première scène. La souche du bouleau jaune fait inévitablement référence à l'échec identitaire du référendum de 1980 sur la question constitutionnelle : « Je suis Hamlet, fils orphelin d'Amérique, fils incréé entre deux non isolé par sa solitude. » Au cours des cinquante premières années du XX^e siècle, le Québec subissait l'autorité de l'Église catholique. Les années soixante marque le rejet de ce modèle, remplacé par une valeur identitaire. Le référendum sur la question nationale de 1980 est un échec identitaire. Suit un

nouveau modèle imposé par un régime fédéral à saveur multiculturelle qui perdure encore aujourd'hui, d'où le questionnement sur les « accommodements raisonnables ». Hamlet rejette ces modèles auxquels il ne peut s'identifier. Remettre le nom du père, c'est rejeter le modèle autoritaire multiethnique fédéral. Tels Ouranos, Kronos puis Zeus, l'histoire reprend, d'où un retour à la valeur identitaire. Ce rejet entraîne par conséquent un conflit œdipien : une rupture filiale avec un père hybride et un désir de fusion à tendance créatif avec la terre-mère.

Hamlet reformule consciemment son état, auquel il ne trouve aucun moyen de remédier : « toute entreprise est avortée ou détournée de son cours et perd le nom d'action ». Le désir de symbiose avec l'élément passif (mère), ne pourra se concrétiser que lorsqu'il supplantera l'actif (père). L'impossibilité d'être actif résulte de l'Œdipe négatif. « Je suis un enfant divisé. » Le complexe d'Œdipe est double : la forme négative est l'inverse de la forme passive jusqu'à maintenant analysée dans la pièce (*Hamlet*) *sans titre*. Bien qu'Hamlet ressente le besoin de supplanter l'acte conquérant du père, une partie de lui, tel qu'exprimé par le personnage spectral, craint sa perte. « Une part déteste Our father, and the other, which let thy wisdom fear, grow in him. » Hamlet exprime donc envers son père des sentiments haine/amour qui l'empêchent d'agir.

La description qu'il fait des armoiries du Québec décrit sa propre constitution tout en définissant la multiplicité des pères conquérants : « Tiercé en fasce ». Hamlet est le résultat de trois lègues. Le premier est représenté par un symbole culturel français : « d'azur à trois fleurs de lys d'or ». Le deuxième est un symbole guerrier de l'Angleterre : « De gueules, à un lion doré, armé et lampassé ». Le dernier, résumant les deux lègues précédents, est l'emblème du modèle du régime multiculturel fédérateur : « d'or, à une branche d'érable à sucre à triple feuilles de sinople, aux nervures du champ ». Une devise oubliée est sous le tiercé à l'image d'un Hamlet interné entre l'actif et le passif.

La devise oubliée est en fait une figuration par son contraire. La vraie devise sous le tiercé est « Je me souviens ». Cette figuration en son contraire marque une rupture dans le ton. Le souvenir relié au père en est un de chagrin supposant un verbe de douleur, une langue morte

et une gueule de bois. Les sentiments éprouvés par Hamlet envers le père sont divisés : amour/haine, français/anglais. Hamlet ne s'identifie pas au modèle multiethnique condensé du père. L'affect qui résulte de cette confrontation est le manifeste d'une crise de son propre deuil créé lors d'un échec identitaire. Subséquemment, Hamlet ne peut s'identifier à la fédération des pères d'où la question « Qui est-il celui dont le chagrin parle avec cette emphase dont le verbe de douleur envoûte les étoiles vagabondes? ». Il offre une réponse ironique avec une figuration par son contraire : « C'est moi, Hamlet, Hamlet, Fiston du laitier ». Le contraire de celui qui livre le lait à la maison serait la maison qui livre le lait. Pour Hamlet, Gertrude est sa maison. Il fait donc référence au sein nourricier, ce qui nous ramène au désir fusionnel entre le moi et l'objet passif.

4.2.3 Analyse de la scène III

La dramatisation du désir d'Hamlet nous est présentée à la scène III. Il fait une description de l'acte de substitution à la troisième personne. Malgré sa volonté de supplanter un père incertain, Hamlet demeure dans une position de contemplation. Il n'est pas l'auteur de l'action, mais plutôt le spectateur : « Une journée de grande tragédie à l'image d'un drapeau lacéré ou vieilli, Hamlet, tel père tel fils [...] ». Il poursuit son discours en s'identifiant complètement à l'auteur de son désir. Le geste qu'il décrit est une dramatisation du souvenir du coït primordial de la première scène. « [...] du bout de son canon, fait pénétrer la Voie Lactée de plomb ». Comparativement à la scène I, le coït est décrit de l'intérieur. L'élément actif de la phase sadique-anal n'est plus un simple refus de se retirer, mais bien, par surcroît, une éjaculation. L'image du canon/pénis et de la Voie Lactée/sperme trouve une connotation terroriste avec la phrase suivante : « Hamlet poseur de bombes ». L'obstruction du pénis puis la décharge du père apportent un effet de distanciation qui permet à Hamlet de prendre conscience de son état. Son identification à l'élément actif, tel que nous l'avons vu dans l'analyse de la première scène, effectue un déplacement causé par la dramatisation. L'intériorisation de l'image du coït transforme le souvenir en un geste sadique du père. L'opposition manifestée par ce dernier provoque cette distanciation ; Hamlet concentre son

attention sur sa situation et sur ses perceptions du monde extérieur : « Hamlet, sans lumières... Hamlet, terrorisé, entouré de 50 vierges... ». Il constate qu'il est toujours enfermé dans le ventre de sa mère, sans espoir d'en sortir et de réaliser son désir. L'opposition du père force Hamlet vers l'abandon de son objet de désir. « Lors de la destruction du complexe d'Œdipe, l'investissement objectal de la mère doit être abandonné. Il peut être remplacé de deux manières, soit par une identification à la mère, soit par un renforcement de l'identification du père. » (Freud, 1981-2001 : 272) Autour de lui, 50 vierges, issues du père, représentent des possibilités de créations infécondes dans lesquelles le personnage spectral reconnaît une réflexion de son état.

Hamlet voit dans cette réflexion la naissance du surmoi. De l'opposition manifestée par le père résulte un déplacement d'identification vers la mère. Cette situation tripartite, inconfortable pour Hamlet, est représentée par les qualificatifs « Isolés, pauvres et fiers étrangers. » Hamlet est isolé par son internement. Gertrude est pauvre dans sa passivité tandis que le fier étranger est l'élément actif de la phase sadique-anal. Hamlet adopte donc une position passive et confie à son double la réalisation négative du complexe d'Œdipe : « Et toi, mon seul ami, toi qui me regardes par le miroir, [...], parle de ta mère morte. » Hamlet devient l'élément passif tandis que son double devient l'élément actif. Ceci correspond à une condensation de la situation tripartite. Nous assistons au développement du surmoi en biais avec les caractéristiques bisexuelles découvertes par Hamlet ; il intègre en lui la figure tripartite. « Lors de la disparition du complexe d'Œdipe, les quatre tendances qu'il comporte se grouperont de telle sorte qu'une identification au père et une identification à la mère en résultent. » (Freud, 1981-2001 : 274) Cette identification à la passivité de la mère se manifeste dans la seconde partie de la scène III. Hamlet demande à son double : « Raconte la à sa manière ». Cette dernière phrase modifiera le reste de la scène par un renversement en son contraire. Ce n'est pas Gertrude, objet de désir, qui est « captive, à l'intérieur, en moi [Hamlet] », mais bien l'idéal de Gertrude qui, par identification, forme chez Hamlet une conscience morale avec ses idéaux et ses interdits.

4.2.4 Analyse de la scène IV

« Déjà vu, déjà vaincu, mais oublié. » La première phrase de la dernière scène rappelle par sa structure la situation tripartite tout en faisant référence aux armoiries du Québec. Elle parle également du coït initial qui est tout d'abord décrit de l'extérieur à la première scène, puis, à la troisième, de l'intérieur. Le coït de la scène I - « Un homme s'étendait sur Gertrude. [...] et mon père qui refusait de se retirer » - est un souvenir violent retrouvé, d'où l'impression de déjà-vu. Bien que le souvenir d'Hamlet ne soit pas encore précis, nous pouvons supposer qu'il est dans un état spectral situé entre une mère charnelle et des pères incertains. Cette analyse se confirme à la scène trois. Le coït y est décrit cette fois de l'intérieur : « Hamlet, tel père tel fils, du bout de son canon fait pénétrer la Voie Lactée de plomb ». Il est interné entre sa mère et le canon/pénis d'un père non identifiable. Ce dernier éjacule /plomb devant Hamlet. L'activité du père est un nouvel élément au souvenir. Ce geste représente les représailles du père face au désir œdipien d'Hamlet. Celui-ci s'avoue donc vaincu. La troisième partie de la phrase parle de ce souvenir comme étant oublié. La devise oubliée des armoiries était un renversement en son contraire. Cette fois-ci, Hamlet fait référence à une véritable disparition de son complexe d'Œdipe. L'identification à son père et à sa mère forme le surmoi que le personnage illustre par « une mémoire fantôme [qui] le poursuit en hurlant ». Cette instance permet au personnage de mettre en perspective le monde intérieur et le monde extérieur. Cette évolution lui permet d'entreprendre une action. Hamlet disait à la deuxième scène que « toute entreprise [...] perd le nom d'action » tandis qu'ici, l'action est accessible « pour tous ceux qui regardent à l'intérieur d'eux-mêmes et franchissent ainsi les frontières du visible ». La régression d'Hamlet et la compréhension de son souvenir lui permettent afin d'affirmer son identité : « Où est-il ce passé? Je suis ce poème ».

Cette scène est marquée par une dernière description transformée du coït primitif : « Une journée de grande tragédie à l'image d'un drapeau lacéré et vieilli, Hamlet, tel père, tel fils, prend son canon et le décharge de son contenu. Hamlet ne quitte pas son édifice. Hamlet reste à l'intérieur bloquant toute issue au bout de son arme ». Tout comme Ouranos, Kronos puis Zeus, « l'histoire reprend son souffle de jour en jour. [...] en train de me dire à la prochaine

fois ». De génération en génération, le désir incestueux et la volonté d'un fils pour supplanter son père sont présents. Le spectre l'avait déjà figuré par la phrase « J'ai tué, j'ai tué, puis me suis tué ». Hamlet fait une description répétitive du coït primitif afin d'exprimer un désir constamment reporté. Ce désir a été précisé à l'analyse de la deuxième scène où un parallèle est fait entre Hamlet et le Québec. À chacune des descriptions du coït primitif, le père et la mère se transforment progressivement. Le nom de Gertrude est remplacé par la Voie Lactée et par l'édifice à la deuxième et troisième description. Le père est illustré par un drapeau lacéré *ou* vieilli et il prend le nom d'Hamlet à la troisième scène. Il porte également ce nom à la scène IV, mais cette fois-ci le drapeau est lacéré *et* vieilli. L'état du drapeau se détériore afin de symboliser le temps et les générations qui passent, le désir toujours reporté sur la génération suivante. À tel point que l'identité s'effrite et devient un « poème vicié, volé, dévoué aux mots secoués de viduité ».

Le désir de fusion avec la terre-mère suppose la création d'un pays. Au niveau de l'identité, la langue tient une place importante à la réalisation de ce désir. Cependant, Hamlet fait un constat pessimiste de son état : « Ce crâne avait une langue et savait chanter jadis ». Il dit également que bien qu'il soit dévoué aux mots de cette langue, ils sont « secoués de viduité », « les voyelles sont tordues, la reliure faussée mise en chair, le verbe désossé ». Lui-même, ne parvenant plus à parler, souffre d'aphasie : « Mémé mémoire, m'échoir, mâchoire décrochée, ne peux plus parler ». Ce constat met en doute la réalisation de son désir et Hamlet va jusqu'à se demander quel était son projet (de société). Aucune réponse ne lui vient puisqu'« on ne sait plus la fin, on ne sait plus où on en est, vraiment ». Les quatre dernières phrases d'Hamlet ne répondent pas à la question d'une définition du projet identitaire : « Âge sans faire de bruit, serré par ses serres, vers d'autres terres, ne dis jamais qui je suis ». Elles s'ouvrent cependant sur une finale optimiste. Bien que les tentatives de réalisation du désir furent jusqu'à maintenant des échecs, Hamlet suppose que son tour viendra. « Qui a commis le premier meurtre? En voilà un deuxième. Est-ce le dernier? Reste le mien. »

4.3 Contexte de l'écriture et de la mise en scène

4.3.1 Pourquoi réécrire la tragédie d'Hamlet

Mettre en scène le texte de Shakespeare, de Müller ou de Gurik serait un travail hors contexte dans un mémoire création. Bien que l'idée soit audacieuse, elle ne révèle en soi aucun lien avec le ici et maintenant. Bien qu'il existe des liens entre les palimpsestes, forcer leurs correspondances entre le Québec d'aujourd'hui et l'Angleterre élisabéthaine, l'Allemagne de la Guerre Froide ou le Québec de la Révolution tranquille est, selon Dieter Lesage, un projet qui relève de l'absurde ou du travail muséologique. Shakespeare n'est pas de notre époque et il en est de même pour les deux autres palimpsestes. La situation politique et sociale n'est plus la même.

Qui qualifie Shakespeare de « furieusement actuel » témoigne d'un mépris insolite pour l'histoire et les lignes de rupture qui la caractérisent, et ceci sous le couvert d'une soi-disant conscience historique (« Au temps de Shakespeare, déjà... »). Monter Shakespeare aujourd'hui ne peut se faire que pour montrer à quel point les temps ont changé, ou dans quelle mesure Shakespeare est daté. Le meilleur argument pour l'intérêt porté à Hamlet est l'intérêt pour le non-contemporain, le non-actuel, le spécifique, et non pour le supposé caractère contemporain, actuel et universel de la pièce. (Lesage, 2002: 43)

Alors pourquoi réécrire *La tragique histoire de Hamlet prince du Danemark* d'après Shakespeare, *Hamlet-machine* de Müller et *Hamlet, prince du Québec* de Gurik? Derrière le palimpseste (*Hamlet*) sans titre, se cache le désir de comprendre le travail théâtral de Jerzy Grotowski. D'où vient le lien entre Grotowski et Hamlet? Grotowski a monté *Hamlet* en 1964, mais ce projet fut un échec. Il se tourna alors vers Calderon et créa le *Prince Constant*¹⁵.

¹⁵ « Entre *Hamlet* et le *Prince constant*, comment s'établit le passage? On sait que le *Prince constant* a pour ressort l'inflexibilité de la conscience individuelle contre laquelle se brise la pression sociale, mais c'est Fernand qui en meurt. C'est également de n'être pas comme les autres que meurt Hamlet. Car Grotowski a vu en lui une « tête d'œuf », l'intellectuel ridiculisé et rejeté par les bons pragmatiques de cour. Mais le lien n'est pas là. C'est dans la technique qu'il faut chercher la relation. *Hamlet* constitue la première approche de l'orientation actuelle du travail au Théâtre-Laboratoire. À l'occasion de ce spectacle, Grotowski a fait l'essai de sa méthode associative, incitant ses acteurs à une attitude créative au cours de l'élaboration. Ils avaient à lui présenter des esquisses de jeu,

En fait, selon Raymonde Temkine, Grotowski a réalisé « un travail sur Hamlet considéré comme un exercice et qui n'a donné lieu qu'à peu de représentation ». La présence d'Hamlet dans le travail théâtral de Grotowski est bien réelle. Pour lui, « il n'y a pas d'Hamlet objectif. L'œuvre est trop grande pour cela. La force des grands œuvres consiste réellement dans leur effet catalyseur : elles nous ouvrent les portes, elles mettent en branle le mécanisme de notre propre inconscient » (Grotowski, 1971 :55). Grotowski avait donc compris, tout comme Freud, que derrière la figure d'Hamlet se cache quelque chose de plus primitif chez l'homme, un désir œdipien par exemple.

Ce complexe œdipien est donc inévitablement à la source de la réécriture du palimpseste (*Hamlet*) *sans titre* et ceci, de deux manières. Nous retrouvons premièrement ce désir sous la réécriture québécoise d'un texte dramatique de l'Angleterre coloniale, texte qui est souvent décrit comme étant le plus grand de ce pays. La réécriture francophone serait symboliquement une supplantation de la culture anglophone. Shakespeare et la couronne britannique sont perçus conjointement (culture et politique) comme étant un père autoritaire. La possession et l'envahissement du territoire québécois par l'anglophonie (comme l'emploi Gurik) devient, par rivalité, l'objet de désir des habitants francophones. Ainsi le désir de supplanter le père autoritaire et de posséder sa terre forme la base de la réécriture.

4.3.2 Pourquoi réécrire *Hamlet-machine* et *Hamlet, prince du Québec*

En second lieu, le désir œdipien est une remise en question de l'esthétique de Grotowski. Comme nous l'avons dit plus haut, sous ce mémoire création se cache le désir de comprendre le travail théâtral de Jerzy Grotowski. « Créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu. Sans cette filiation, et sans son reniement ultérieur, pas de paternité possible d'une œuvre. Icare doit toujours ses ailes à quelque Dédale. » (Anzieu, 1981 : 16) C'est notamment le traitement des textes classiques qui est à la

de scènes. Il en résulta d'abord un grand chaos. L'impression donnée fut longtemps celle de désordre.» (Temkine, 1970 : 167).

source de ce travail. À la question « Quelle est la tâche du théâtre à l'égard de la littérature ? » Grotowski répond que :

L'essence du théâtre est une rencontre [...] Au théâtre, si vous voulez, le texte a la même fonction que le mythe avait pour le poète des temps anciens. L'auteur de Prométhée a trouvé dans le mythe de Prométhée à la fois un acte de défi et un tremplin, peut-être même la source de sa propre création [...] Pour moi, créateur de théâtre, l'important ce ne sont pas les mots, mais ce que nous faisons avec ces mots, ce qui prête vie à des mots inanimés du texte, qui les transforme en « verbe ». (Grotowski, 1971 : 55-56)

L'actualisation de la figure shakespearienne d'Hamlet naît d'une rencontre entre tous les avatars du personnage. Le personnage ne peut être le fruit d'un seul auteur puisqu'il est la représentation du complexe central de chaque névrose. (Edipe est la dramatisation d'Hamlet ; l'un concrétise par des actions le complexe tandis que l'autre, en subit les affects. (*Hamlet*) *sans titre* est une réécriture palimpseste de toutes les actualisations du personnage complexé : l'époque actuelle ne correspond pas nécessairement à celle de Müller, de Gurik, de Shakespeare, de Belleforest, de Kyd, de Saxo Grammaticus ou encore de Sturlusson, mais elle en conserve les traces par accumulation historique. Le Spectre, par exemple, apparaît avec Shakespeare. Gurik le conserve et en fait le représentant de l'objet de convoitise tandis que Müller parle d'un fantôme qui est un monument renouvelable. Que reste-t-il de ce Spectre dans (*Hamlet*) *sans titre*? « Un poème vicié, volé, dévoué aux mots secoués de viduité. Sous ses ... sous ses... sous ses pas, un sol ulcéreux aux cadavres voûtés. Hamlet fils voyou d'Hamlet marche en pleurant, pendant qu'une mémoire fantôme le poursuit en hurlant. » Le Spectre/fantôme est « l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire » comme dirait Baudelaire. Hamlet fils est un spectre ; non pas l'apparition effrayante d'un mort, mais plutôt une image juxtaposée des palimpsestes d'Hamlet se décomposant à travers lui. Pourquoi la réécriture? Grotowski y répond « Prenez Hamlet [...] Des professeurs nous diront, chacun de son côté, qu'ils ont découvert un Hamlet objectif. Ils nous suggèrent des Hamlets révolutionnaires, des Hamlets rebelles et impuissants, Hamlet l'outsider, etc. Mais il n'y a pas d'Hamlet objectif. L'œuvre est trop grande pour cela » (Grotowski, 1971 : 55).

CHAPITRE V

(HAMLET) SANS TITRE

SCÈNE 1

Je suis Hamlet, fils de la très maculée Gertrude. Je suis Hamlet, fils d'Hamlet, de Claudius, de Polonius, de Yorick ou d'Allah peut-être. Je suis Hamlet fils d'Hamlet, fils incréé. Pourtant il n'y a pas de lumière sans ombre tout comme la terre n'existe pas sans ciel. Un homme s'étendait sur Gertrude. Leurs deux corps allongés l'un contre l'autre et mon père qui refusait de se retirer. Il insistait pour qu'aucun enfant ne sorte du ventre de Gertrude bouchant toute sortie avec son membre. Tuer l'enfance avant même qu'elle naisse, demeurer un patriarche insurpassable. Criminel puant. Acte fou aussi triste que mon jugement, mon poulx accordé au sien respecte sa démesure. JE SUIS HAMLET FILS D'HAMLET, FILS INCRÉÉ FILS DE PUTE SANS PÈRE NI MÈRE. Je suis Hamlet, fils d'Hamlet dernier humain de la terre, au centre de l'univers.

SCÈNE 2

J'ai tué, j'ai tué, puis me suis tué. Il ne suffit plus simplement d'être ou d'avoir foi. Qui voudrait de ce fardeau ? Se mettre sur les genoux face contre nord demander la bénédiction ou tutoyer notre père. Je ne me réclame plus de son nom. Lui remet. Grogner puis suer sous le poids de la vie de la terreur de ce qui suit la mort et précède la naissance pays inexploré d'où nul voyageur ne revient. Avec une seule vérité. J'ai tué, j'ai tué, avec une seule vérité. Prendre la fuite vers d'autres champs qui nous sont tout aussi inconnus qu'elle. Langue morte

et gueule de bois. Autrefois d'une terre de lys en jachère grandit un bouleau jaune quidéboi qui, déboisé aujourd'hui, demeure une souche sans saveur. Tuer ou crier vengeance. Prier ? Je suis Hamlet, fils orphelin d'Amérique, fils incréé entre deux non isolé par sa solitude. Je dis que la conscience fait de nous des peureux, toute entreprise est avortée ou détournée de son cours et perd le nom d'action. Je suis un enfant divisé. Une part déteste Our father, and the other, which let thy wisdom fear, grow in him. Tiercé en fasce d'azur à trois fleurs de lys d'or. De gueules, à un lion doré, armé et lampassé, d'or, à une branche d'érable à sucre à triple feuilles de sinople, aux nervures du champ. Timbré de la couronne royale. Sous l'écu un listel d'argent bordé d'azur portant la devise oubliée du même. Qui est-il celui dont le chagrin parle avec cette emphase dont le verbe de douleur envoûte les étoiles vagabondes ? C'est moi, Hamlet, Hamlet, Fiston du laitier.

SCÈNE 3

Une journée de grande tragédie à l'image d'un drapeau lacéré ou vieilli, Hamlet, tel père tel fils, du bout de son canon, fait pénétrer la Voie Lactée de plomb. Hamlet poseur de bombes... Hamlet, sans lumières... Hamlet, terrorisé, entouré de 50 vierges... Et toi, mon seul ami, toi qui me regardes par le miroir, réprime tes sanglots secs et, puisqu'il te faut le faire, parle de ta mère morte avec un faux cœur suri, parle calmement, feins de l'être. Parle de ta mère en cachette de ton père sévère. Raconte la à sa manière, siffle un peu pour montrer que tout ne va pas si mal que ça. Elle dit : « Rappelle-toi mon fils, ne te met pas en colère s'il dit un mot de trop, supporte un peu son ignorance. Supporte un peu l'ignorance. Que veux-tu, nous devons supporter nous autres. Isolés, pauvres et fiers étrangers. Souris, n'oublie surtout pas de sourire. » Elle me scrutait tendrement, imaginait ma vie passionnelle, craignait pour moi quelques coups de revolver. Si belle, jalouse et hardie, elle avait la manie, Gertrude, emportée par la passion, de vous tuer un fils pour un oui ou un non. C'est elle qui est morte maintenant. Silencieuse sous la terre, terrorisée dans son tombeau terreux, avec une interdiction d'en sortir. Prisonnière et muette dans sa solitude de terre, suffocante et lourde. Tes petites menottes, maman, jamais plus ne bougeront. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi les morts. Pleurer sa mère morte, c'est pleurer son enfance. Je veux

l'être à nouveau pour la revoir puisqu'elle est mon enfance. Pulsions destructrices, angoisses primitives, Gertrude. Gertrude. La situation est inconfortable. Tu as eu tort de prêter attention à ces détails qui n'étaient peut-être pas vrais ; de toute évidence, ce n'était seulement que des pièges de comédien et maintenant, souris puisque tu es bel et bien captive à l'intérieur, en moi, là où il fait si chaud, si noir.

SCÈNE 4

Déjà vu, déjà vaincu, mais oublié. À tue-tête sans cervelle. Sans cervelle. Sans cervelle. Un poème vicié, volé, dévoué aux mots secoués de viduité. Sous ses ... sous ses... sous ses pas, un sol ulcéreux aux cadavres voûtés. Hamlet fils voyou d'Hamlet marche en pleurant, pendant qu'une mémoire fantôme le poursuit en hurlant. Les vieux douaniers agitant leurs revolvers, et l'enfant vulnérable, les yeux tachés d'encre, pointe à nouveau son arme. Vendetta? Suicide? Volontaire. L'effeuillage des Amériques passe sur le fils et l'histoire s'inscrit en reprenant son souffle de jour en jour, contemplant le noir ensanglanté et l'enfant sur papier, n'en croyant plus ses yeux. Jour titré noir, grande tragédie titulaire d'Hamlet. Action, pour tous ceux qui regardent à l'intérieur d'eux-mêmes et franchissent ainsi les frontières du visible. Les voyelles sont tordues, la reliure faussée mise en chair, le verbe désossé. Où est-il ce passé? Je suis ce poème. Quel projet avait l'Hamlet, premier de novembre? Vraiment, on ne sait plus à quel saint se vouer. On ne sait plus qui lire. On ne sait plus comment le relire aux jours suivants. On ne sait plus la fin, on ne sait plus où on en est, vraiment. Et la douzième heure tombe soudain comme la tête d'un condamné. Lorsqu'elle tombe, ces pauvres et chétives annexes l'ont déjà accompagné dans sa vaste chute. Pas une fois sans que tous gémissent ne soupire Hamlet-Roi, fils d'Hamlet-Roi sans père ni mère. Une journée de grande tragédie à l'image d'un drapeau lacéré et vieilli, Hamlet, tel père, tel fils, prend son canon et le décharge de son contenu. Hamlet ne quitte pas son édifice. Hamlet reste à l'intérieur bloquant toute issue au bout de son arme. Hamlet, fils aux origines troubles, Hamlet fils orphelin, Hamlet tue puis se tue. Ce crâne avait une langue et savait chanter jadis. Jeter au sol en train de me dire avec espoir à la prochaine fois. MéMé Mémoire, M'échoir, Mâchoire décrochée, ne peux plus parler. Âge sans faire de bruit, serré par ses serres, vers

d'autres terres, ne dis jamais qui je suis. Qui a commis le premier meurtre? En voilà un deuxième. Est-ce le dernier? Reste le mien.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Anzieu, Didier. 1975. *L'auto-analyse de Freud*. Paris : P.U.F., 2 tomes, 854 p.
_____. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 377 p.
- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 215 p.
_____. 1988. *Sur le rêve*. Paris : Gallimard, 144 p.
_____. 1965-2001. *Totem et tabou*. Paris : Payot & Rivages, 226 p.
_____. 1966-2001. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris; Payot & Rivages, 188 p.
_____. 1981-2001. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot & Rivages, 308 p.
- Green, André. 2003. *Hamlet et Hamlet*. Paris : Bayard, 285 p.
_____. 2004. *Le discours vivant*. Paris : P.U.F., 364 p.
- Grammaticus, Saxo. 1995. *La Geste des Danois*. Paris : Gallimard, 444 p.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'homme, 222 p.
- Gurik, Robert. 1999. *Hamlet prince du Québec*. Montréal : Leméac, 125 p.
- Jones, Ernest. 1967. *Hamlet et Œdipe*. Paris : Gallimard, 188 p.
- Klein, Christian (dir. publ.). 1989. *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Paris : P.U.F., 186 p.
- Lesage, Dieter. 2002. *Peut-on encore jouer Hamlet?*. Paris : Les impressions nouvelles, 47 p.
- Müller, Heiner. 1985. *Hamlet-machine et autres pièces*. Paris : Minuit, 102 p.
_____. 1991. *Fautes d'impression*. Paris : L'Arche, 210 p.
_____. 2001. *Anatomie Titus Fall of Rome* suivi de *Shakespeare une différence*. Paris : Minuit, 125 p.
_____. 2003. *Manuscrits de Hamlet-machine*. Paris : Minuit, 157 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *La naissance de la tragédie*. Paris : L.G.F., 219 p.
- Shakespeare, William. 1995. *Hamlet*. Trad. de l'anglais par François Maguin. Paris : Flammarion, 543 p.
- Temkine, Raymonde. 1970. *Grotowski*. Lausanne : L'Age d'Homme, 249 p.
- Toudoire-Surlapierre, Frédérique. 2004. *Hamlet, l'ombre et la mémoire*. Monaco : Du Rocher, 255 p.