

Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires

Parler le corps, incarner le texte : dramaturgies croisées

Argument

Les contributions de ce numéro des Cahiers du SIRL s'inscrivent dans le cadre d'un séminaire organisé par le Groupe de recherches en esthétique théâtrale (GRESTH) en collaboration avec le Centre d'Etudes Théâtrales (UCL). Le séminaire mobilise des thématiques qui se sont révélées axiales pour les recherches du GRESTH depuis plusieurs années : le potentiel épistémique propre à une mise en corps et en voix des significations ; les fonctions herméneutiques, rituelles, politiques, pédagogiques et cathartiques du théâtre ; le théâtre comme action (praxis) et/ou représentation (mimèsis) ; les jeux sur le réel et le virtuel de la spatio-temporalité textuelle et scénique. Ces thématiques conduisent à élargir la réflexion à la danse, au cinéma et aux nouveaux média, compte tenu de leur utilisation de plus en plus fréquente au théâtre et de l'intérêt d'une étude comparative pour dégager ce qui ferait malgré tout la spécificité irréductible de l'art théâtral.

Les recherches du séminaire s'articulent sur deux référentiels : le corps et le texte, enjeux « dramaturgiques » s'il en est, à repenser de manière croisée, afin de recréer et de retrouver, bref d'inventer, le travail du drame et la production de l'action. Parler le corps : masqué, dévoilé, souffrant, triomphant, mutilé en un « event » qui serait la seule action désormais possible sur scène, sublimé et codifié dans les diverses formes de théâtres et de danses traditionnelles, etc. Qu'est-ce que le travail, l'action et la production des corps, nous racontent, au théâtre, sur scène et dans le texte, qu'est-ce qu'ils nous disent de la société dans laquelle nous vivons, de la société qu'ils sont censés représenter, de notre imaginaire collectif, de nos aspirations poétiques et politiques ?

Parler le corps, c'est aussi indissociablement penser l'espace : quelles actions, quelles représentations, quels rapports entre les personnages sont

rendus possibles par les multiples jeux sur la proximité et le lointain, le réel et le virtuel, le cadrage et la déstructuration de l'espace scénique ?

Incarner le texte : trouver le corps dans le langage, réfléchir l'inconscient comme pensée du corps, ré-apprendre à entendre le rythme, la respiration, le souffle, les gestes, bref, l'incarnation propre à chaque texte de théâtre, dans la construction d'une spatialité spécifique, dans le phrasé de sa ponctuation, dans le dénuement ou la luxuriance de sa réinvention du langage... Penser le corps d'une oeuvre, toujours déjà inscrit au coeur de son texte, et ainsi retrouver la continuité du politique et du poétique, la dramaturgie practico-poétique.

Table des matières

Argument	1
Entre folie et raison dramatique : <i>l'en-jeu</i> du signifiant par Isabelle Ost	4
De Kleist à Hitchcock. Théâtre et cinéma en espace comparés par Laurent Van Eynde	27
Du dispositif à la « structure » : ironie et Réel chez Koltès par Cécile Lefèvre.....	46
La crise de l'incorporation du Corps Mystique dans <i>Hamlet</i> : Des Deux Corps disjoints vers la représentation politique par Natacha Israël	79

Entre folie et raison dramatique : *l'en-jeu* du signifiant

par

Isabelle Ost

Avertissement : ce texte est celui d'une communication pour une séance du Groupe de recherches en esthétique théâtrale (GRESTH). Il a donc un caractère oral et une visée expérimentale, de façon à se prêter à la discussion dans le cadre des travaux du groupe.

La question que je vais poser aujourd'hui me semble être une question fondamentale pour le théâtre occidental, posée maintes et maintes fois, mais qui n'en est pas résolue pour autant. Il s'agit de la problématique du tragique et du comique. Comment les définir, les déterminer ? Comment les articuler ? Sont-ils intemporels, tout à fait désuets aujourd'hui, ou en évolution constante ? Je vais donc en tenter une approche théorique, avec une hypothèse personnelle, qu'il faudra vérifier dans un corpus dramatique : ce corpus devait être au départ un duo entre Molière (son *Don Juan*) et Beckett (quelques-uns de ses petits « dramaticules ») ; en réalité, le duo va se déséquilibrer au profit de Molière. Je ne parlerai en effet de Beckett que sur la fin, en guise de conclusion¹.

Mon point de départ est la question suivante : *au-delà de la tragédie et de la comédie comme genres théâtraux, peut-on discerner un noyau tragique et un noyau comique qui ne seraient pas liés à l'évolution historique de ces genres (« transcendants » à ceux-ci ?) ? En d'autres termes, « tragique » serait-il différent de « tragédie » et « comique » de « comédie » ?*

¹ Pour information, je traite la question, concernant Beckett, de manière bien plus détaillée dans un ouvrage récemment publié, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze. Cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2008.

Si la tragédie et la comédie sont (ou ont été) des genres, codifiés par différents arts poétiques, il en résulte que l'on doit nécessairement les considérer comme historiques. On connaît la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi (parue en 1956 en allemand, puis traduit en français en 1983), laquelle se penche sur des textes dramatiques écrits entre 1880 et 1950, et propose une théorie du changement stylistique qui contredit toute conception anhistorique de l'esthétique – anhistoricité des formes *versus* contenus changeants. A contrario, Szondi, étudiant le drame moderne comme *genre*, établit une relation dialectique entre les formes et le contenu – lequel serait de part en part historique : le drame mettrait en scène des relations intersubjectives, qui nécessiteraient donc la forme du dialogue. En outre, lorsque le contenu évolue (les thèmes se renouvellent petit à petit), la forme doit nécessairement se *trans-former* également – l'un rentrant en contradiction avec l'autre. Le drame moderne a donc une origine, connaît une évolution puis une crise, au moment où la forme dramatique est contredite par son contenu qui finit par devenir obsolète, ce qui entraîne inévitablement un changement stylistique. De là, on peut conclure à l'historicité des formes et donc des genres dramatiques.

En tant que genres, comédie et tragédie seraient dès lors transitoires, susceptibles de *trans-formations* au sens propre. On connaît de nombreux ouvrages traitant du thème de la « mort de la tragédie » – ce titre de Georges Steiner. Il se peut donc que les genres de la tragédie et de la comédie soient liés au théâtre occidental jusqu'à l'époque de la représentation – si l'on en croit la théorie des révolutions épistémiques de Foucault, mise à mal avec le tournant de la modernité.

Toutefois, les genres de la tragédie et de la comédie m'intéressent moins ici que quelque chose qui s'en distingue, ce que j'ai appelé, provisoirement du moins, des « noyaux tragiques et comiques ». Cette distinction n'est cependant pas pertinente tant que ces genres ne sont pas devenus problématiques, au sens où l'entendrait Szondi. Dans sa *Poétique*, Aristote n'a pas de raison de dissocier les deux : il me semble que les deux versants se trouvent constamment entrelacés. Par exemple, lorsque Aristote établit que la différence entre tragédie et comédie tient à la teneur du « sujet représenté », et plus précisément aux qualités sociales et personnelles des sujets de l'action, il nous parle des codes de genres dramatiques ; mais quand il expose que le dramatique, qu'il tient pour le chef de file de toute la poétique, est *représentation d'action*, qu'il livre sa théorie de la *mimèsis poétique* opérant par le biais de la catharsis, il se situe plutôt dans le registre d'une essence de l'écriture dramatique, du type d'Emil Staiger (dont nous allons avoir à reparler).

La grande époque de la tragédie classique va assez massivement hériter des règles aristotéliennes, bien que la séparation entre comédie et tragédie ne repose plus prioritairement sur la distinction entre « sujets nobles » et « sujets populaires », ni entre vers et prose (chez Molière, par exemple, comédies en vers et personnages de haut rang) : l'attention se déplace donc vers le fonctionnement particulier du tragique et du comique qui détermine alors les genres de la tragédie et de la comédie, ainsi que vers l'élaboration de véritables lois de la représentation – on parlera d'une légalité naturelle –, visant le plaisir du spectateur (principe aristotélien), atteint grâce au respect de certaines règles de poétique qui permettent de remplir l'attente du spectateur – « plaire selon les règles », dira Corneille, résumant ainsi toute l'assise de la représentation classique².

Ainsi, la tragédie et la comédie, en tant que genres, donc historiques et nécessairement susceptibles de *trans-formations*, sont liés principalement à l'époque antique, donc à l'époque de ce que Foucault appelle *l'épistémè* de la représentation. Par contre, la modernité, opérant ce qu'on a pu appeler « la crise de la représentation », semble se débarrasser des règles de la tragédie et de la comédie classiques, et même romantiques.

Et pourtant, la mort de la tragédie entraîne-t-elle à sa suite la mort du tragique ? La mort de la comédie, celle du comique ? La réponse paraît assez évidente : non, puisque sous diverses formes, le tragique et le comique subsistent dans des œuvres qui ne sont pas tragédies ni comédies au sens strict – qui ne sont d'ailleurs pas forcément des œuvres dramatiques, voire même des œuvres littéraires. C'est donc qu'il y aurait résurgence, voire persistance, de ce que j'ai appelé des « noyaux tragiques et comiques » - Lacan ne dit-il pas, dans le séminaire VII, « plus originellement encore que par son lien au complexe d'Œdipe, la tragédie est à la racine de notre expérience [...] »³ –, et qu'il est temps de chercher à caractériser de façon plus adéquate. Pour lever tout de suite le suspense (!), je dévoile l'appellation sous laquelle j'entends désigner le tragique et le comique, celle de « logiques de discours » : appellation à connotation lacanienne, mais aussi foucaldienne – du moins en ce qui concerne le terme de « discours ». Pris dans un discours latent, le sujet en subit les effets, de même qu'il a la possibilité d'y répondre. Les deux

² Je songe ici à deux très bonnes études et références en la matière, celle de C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, éd. Minerve, 1991 ; ainsi que celle de Fr. REGNAULT, *La doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Paris, éd. Hatier, 1996.

³ J. LACAN, *Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986, p. 286.

termes, « logiques » et « discours », devant s'entendre dans leur sens le plus général, une « logique de discours » se définirait comme *une certaine modalité, unifiée et cohérente, bien que problématique, de déploiement de la structure langagière qui constitue le sujet* (cette définition de travail est la mienne). En termes plus phénoménologiques, tragique et comique désigneraient donc une certaine manière d'être-au-monde, une structure particulière de la *praxis* humaine.

De manière très générale, cela montre que tragique et comique doivent être traités ensemble, eu égard à leur proximité non moins essentielle que paradoxale, du moins à première vue. A ce sujet, un ouvrage d'orientation phénoménologique sur le dramatique reste très éclairant et opératoire : *Les concepts fondamentaux de la poétique* d'Emil Staiger⁴. On sait que Staiger développe une vision essentialiste du style dramatique, essence déterminée par un mode défini de la temporalité, en l'occurrence celui du futur : par là, Staiger entend « ce qui doit être » pour le sujet dramatique, une problématisation du présent qui engendre une tension vers l'advenir (« protension »), et au niveau de l'action dramatique, une forme de précipitation vers l'issue finale. Toutefois, tandis que le tragique s'engage dans une dynamique de précipitation qui aboutit au vide, à la chute, que, tendu vers le futur et l'au-delà de soi, le héros tragique se précipite vers sa perte en érigeant en absolu une « orientation de sens » (un cadre de valeur) au-delà de toute limite, jusqu'à mépriser sa finitude, à l'inverse, le héros comique, s'il flirte également avec la possibilité d'outrepasser une certaine limite, celle de la juste mesure, par l'instigation d'un absolu, ce héros-là ne côtoie pas l'ubris et reconnaît la limite, retrouve le monde partagé en « retombant hors du cadre du monde », à savoir hors du sublime. Et le rire de jaillir de cette retombée, alors que l'on croyait le héros perdu par la démesure – forme *d'in-humanité* –, ce rire qui célèbre le droit de la vie à triompher de la pulsion tragique, pulsion de mort⁵.

Cet théorie générale du dramatique élaborée par Staiger nous intéresse ici dans la mesure où elle montre une forme de nouage singulier entre tragique et comique : ces deux notions auraient des points de départ communs pour des retombées divergentes. Considérés comme des logiques de discours, tragique et comique peuvent ainsi se baser sur des structures comparables.

⁴ E. STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. par R. Célis, éd. Lebeer-Hossmann, 1990.

⁵ Un rire qui a d'ailleurs lui-même rapport au collectif, au sens où le public forme une collectivité lui aussi qui favorise le rire, parfois dit à juste titre « communicatif ».

Si l'on tient cela pour acquis – tragique et comique fonctionnent comme deux logiques de discours ayant un fondement structural commun –, je peux à présent avancer une hypothèse sur ce qui les relie et les oppose à la fois. Je formulerais cette hypothèse de la façon suivante : *le tragique est la folie du vide, le comique, la raison du rien*. Hypothèse elle-même fondée sur cette sous-hypothèse : *le tragique noue un processus dialectique intersubjectif sur l'exclusion du sujet tragique, tandis que le comique crée une certaine forme de dialectique intersubjective incluant le sujet*. Là où le héros tragique se perd, « l'ubristès » est exclu du « vivre ensemble » par le caractère non-dialectique de son choix d'absolu, tandis que la collectivité autour de lui se ressoude sur une politique commune ; *a contrario*, le héros tragique, par sa *phronèsis* (sagesse pratique, inverse de l'*ubris*) retrouvée, participe au rétablissement d'une intersubjectivité, un instant menacée, et fondée sur ce « bon sens » partagé.

Ainsi dans les deux cas, l'intersubjectivité soudée sur la base de l'exclusion ou de l'intégration du héros, la dialectique se noue par la résolution d'un temps négatif de *déséquilibre* causé par le héros dramatique, par son refus – définitif ou provisoire – de la finitude humaine. Déséquilibre qui traverse ces logiques de discours et qui affecte la communauté, de même que le sujet tragique ou comique lui-même, dans sa structure d'être-au-monde. On peut penser ici aux travaux d'anthropologie psychiatrique de Ludwig Binswanger, lequel étudie précisément ces modalités de « déséquilibre anthropologique » affectant la spatialité essentielle à la structure de l'existence humaine⁶. En très bref, en effet, selon Binswanger, la structure de l'existence humaine est fondée sur deux « *directions de sens* », deux axes qui se croisent, l'un horizontal, l'autre vertical. Chacun de ces deux axes représente une modalité particulière de notre expérience du monde, une certaine façon d'expérimenter le monde : la direction horizontale est celle de l'étendue (de l'horizon) et figure la vie pratique, à savoir un sol ferme grâce auquel le sujet prendra progressivement possession du monde de façon claire et lucide ; la direction verticale relie la hauteur et la profondeur, et doit être conquise au prix d'un effort douloureux, d'une ascension, d'une élévation qui figure l'auto-dépassement, l'*au-delà de soi*. Le rapport de complémentarité de ces deux directions de sens définit la « proportion anthropologique » ; *a contrario*, la « disproportion anthropologique »

⁶ Voir notamment L. BINSWANGER, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad. par M. Dupuis, Bruxelles, De Boeck Université, 1996 et *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. par J. Verdeaux et R. Khun, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.

signifie la rupture de cet équilibre. La « présomption » (= *l'ubris*) désigne ainsi la disproportion qui consiste à valoriser à l'excès la dimension verticale : elle constitue donc le risque de « s'égarer en montant », la possibilité qui conduit le sujet à sa perte, puisque, aveuglé par l'éclat de l'absolu, il se coupe radicalement de l'assise horizontale, donc de l'expérience du monde commun, et chute « hors-cadre », hors de la limite, dans l'abîme.

Je propose ce rapport aux études psychiatrique de Binswanger, qui nous éclaire une dimension de l'existence humaine qu'est l'expérience de ce déséquilibre structurel fondamental, pour nous remettre sur la voie de mon hypothèse principale, dans laquelle j'ai utilisé le terme de « folie » pour caractériser le tragique. Pour la psychanalyse, la « folie », hors de tout jugement péjoratif évidemment, caractérise bien un certain type de discours dont le sujet peut être à la fois produit et producteur – selon la dialectique de l'aliénation et de la séparation lacanienne, le sujet est assujéti à l'Autre, mais possède également une capacité de réponse face à celui-ci. Dans cette optique, Deleuze et Guattari, en critiquant dès *l'Anti-Œdipe* la réduction de la cure analytique à l'application stricte de la structure triangulaire enfant-papa-maman, inventent pour la contrer la méthode de la schizo-analyse, qui met l'accent sur la dimension créatrice de la « folie » – en particulier cette logique de discours pathologique qu'est la schizophrénie –, et, partant, la nécessité d'écoute de ce discours innovant du sujet.

On voit là dans quel sens il faut comprendre ce terme de « folie » : il ne s'agit pas d'un irrationnel total, d'un discours sombrant dans le chaos absolu et l'informe radical – ce qui supprimerait toute possibilité de dimension créatrice –, mais au contraire un discours sous-tendu par une logique qui, pour se couper d'un sens commun, partagé, n'en porte pas moins une forme de cohérence autorisant un langage créateur. En outre, l'allusion au travail psychiatrique de Binswanger, mais aussi anthropologique dans l'acception la plus large du terme, ne doit pas faire penser qu'il s'agit d'identifier, au sens de « diagnostiquer », dans le discours tragique, tel ou tel type de pathologie mentale – le détour par la clinique, comme dans la métaphore freudienne du cristal brisé, sert plutôt à éclairer, en creux, ce dont il s'agit dans le tragique. Enfin, troisième précaution, il ne s'agit évidemment pas du type de folie intellectuelle et satyrique qu'incarne magistralement le protagoniste de *L'éloge de la folie* d'Erasmus, folie qui caractérise, aux dires de Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique*), le discours du personnage du fou de la Renaissance à la Modernité, totalement exempt d'une vision tragique de l'existence.

Au-delà de Deleuze (et Guattari), ce sens du terme de « folie », en lien avec le tragique, nous renvoie bien entendu à Nietzsche et aux origines dionysiaques de la tragédie. Si l'on passe outre le caractère contestable et un peu réducteur de cette thèse nietzschéenne, avec son dualisme fort tranché – Nietzsche voit dans la tragédie le conflit toujours renouvelé entre la figure d'Apollon et la figure de Dionysos, « le dualisme de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysiaque » –, on peut soutenir que le dieu de l'ivresse, de la musique et de la démesure entre pour une part dans la naissance de la tragédie et du tragique, incarnant la folie créatrice qui donne l'impulsion à l'art – et ce d'autant mieux que le chœur, élément dionysiaque de la tragédie par excellence, occupait la place principale de la représentation. Cette origine sacrée et dionysiaque, par ailleurs, correspond à ce que Deleuze et Guattari, encore une fois, appelleraient le « chaos », origine informe d'où émergent les « Chaoïdes » (la philosophie, l'art et la science), telles des « coupes sur le Chaos »⁷ : on retrouve là, semble-t-il, l'idée nietzschéenne d'un fondement lui-même sans fond, dionysiaque.

De cette origine du discours tragique, il résulte donc nettement le noyau d'une certaine folie, d'une certaine démesure, dont le rapport à la raison, à la mesure, est sans doute plus complexe qu'il n'y paraîtrait – l'ambivalence d'Apollon et Dionysos, encore une fois, tend à le prouver. Si la bipolarité entre comique et tragique indique autant leur proximité que leur opposition, il en va de même pour celle de la folie et de la raison : envers et avers l'une de l'autre, la folie conserve une forme de rationalité, tandis que la raison, celle du discours comique, frise la folie parce qu'elle passe, comme on l'a vu, par un moment de déséquilibre – moment négatif de la dialectique. « Raison », pas plus que « folie », n'est donc pas à entendre dans un sens moral, mais plutôt comme « sens commun », bon sens, c'est-à-dire « juste mesure » – la fameuse *phronêsis* grecque.

Quant à la polarité du vide et du rien, elle devrait s'éclairer au fil du travail que l'on va faire maintenant, travail de confrontation de l'hypothèse aux textes. Un mot préliminaire simplement. Entendu dans son sens positif, étymologique, « rien » (*rem* en latin) signifie « tout de même qqch » : ainsi il fonctionne pour moi comme corrélat du vide. Quant au vide, s'il se confond avec le Chaos dont il a été question – chaos deleuzien qui est le fond indifférencié, l'indistinct –, il ne doit cependant pas être assimilé au néant ni au manque : *ce vide ne manque de rien*,

⁷ Cf. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.

littéralement, au sens même où Deleuze dit dans *Logique du sens* que le non-sens n'est pas manque de sens, mais au contraire un excès de sens, parce qu'il forme le « point aveugle » qui produit ce sens. De la même manière, le vide constitue « l'œil du cyclone » de la création, la tache aveugle ou la concentration d'énergie pure d'où est produit la matière ou le signifiant – à savoir la multiplicité du « rien », un ensemble de « presque rien », restes qui tendent à leur désagrégation ou leur abolition, tendent vers le vide comme leur limite asymptotique qu'ils n'atteignent jamais. Vide qui se pose au centre de la tragédie telle cette figure d'Antigone, dont Lacan nous dit que, fascinante de beauté, elle aveugle chœur et spectateur, point focal et indicible de la tension dramatique, incarnant le désir pur, le désir vide de n'être rien – l'éclat rayonnant du désir à l'état brut, force dionysiaque rendue visible mais qu'on ne peut contempler sans se brûler les yeux⁸.

J'entame à présent la seconde partie de ma communication, en me consacrant à vérifier cette hypothèse – « *le tragique est la folie du vide, le comique, la raison du rien* ». Je commence par la vérifier dans le *Don Juan* de Molière, dont la nature mixte, entre tragédie et comédie, se prête bien à l'hypothèse : comme on le verra, dans cette pièce, le pôle comique contrebalance le pôle tragique, les deux étant fort dissociés, puisque incarnés dans un personnage chaque fois, Don Juan et Sganarelle – ce qui rend le terme de « tragi-comédie » fort approprié. Inutile de présenter ici la pièce et ses origines mythiques, ses invariants, que tout un chacun connaît certainement. Un mot toutefois d'une première lecture que l'on peut faire de la pièce de Molière, lecture très superficielle et essentiellement thématique celle-ci suffirait à montrer que la pièce gagne à être creusée au moyen de quelques outils théoriques, et – c'est ce que j'entends défendre – de l'hypothèse présentée. La lecture « traditionnelle », ce que l'on pourrait appeler la « doxa » sur ce *Don Juan* – que je tiens pour tout à fait insuffisante sinon quasi inexacte –, montre comment les trois invariants du mythe (la figure du séducteur, le groupe des femmes et la statue du commandeur incarnant la transcendance divine) sont reliés entre eux par un thème global tournant autour de la culpabilité de Don Juan (non pas le sentiment de culpabilité, mais celle que lui prête le reste de la société, jusqu'à Sganarelle), de ses péchés de tous ordres (non seulement la séduction et l'abus des femmes, mais aussi d'autres types de promesses non tenues, de serments engagés et rompus et d'autres lois sociales foulées aux pieds) et de son refus du

⁸ Voir à ce sujet le *Séminaire Livre VII*, *op. cit.*

repentir, qui appellent en réponse le châtement exact de Dieu – sa chute aux Enfers. Cette lecture que je dirais « moralisante » serait donc centrée sur les fautes de Don Juan, heurtant deux justices, celle du Ciel et celle des hommes, et la punition divine qui suit nécessairement l’incapacité du tribunal social à punir cette immoralité. De ce point de vue, les ressorts du héros seraient l’orgueil et le vice (débauche sexuelle), tandis que Sganarelle apparaîtrait comme un contre-point au héros, un censeur – parfois trop complaisant – de ses fautes, chargé des avertissements du Ciel⁹. Quant à eux, les spectateurs/lecteurs de la pièce seront supposés désapprouver le personnage et tirer de son châtement une leçon morale relative au péché et à la punition divine.

Pourtant, la fin de Don Juan, cette chute dans l’abîme entraîné par la main du Commandeur, suite à la double invitation à souper, tend à montrer que se scelle dans cet engloutissement un véritable destin *tragique* : cet anéantissement confère à la mort du héros une dimension de sublime inversé, de sacré. En percevant l’*ubris* donjuanesque comme une « faute morale », la démesure comme un « péché » au sens chrétien, on tronque certainement cette dimension tragique du personnage, rétablissant le *Don Juan* dans le groupe des comédies de Molière qui connaissent un « happy end ». Sans même parler de l’aspect évidemment réducteur de cette vision chrétienne de la fin de Don Juan, en étudiant de plus près le fonctionnement de la pièce, dans son écriture singulière, on repère assez vite un certain nombre de points où cette lecture se révèle totalement insuffisante, voire inadéquate, et témoigne de son incapacité opératoire pour « expérimenter » la pièce. Par exemple, les célèbres derniers mots de Sganarelle qui clôturent la scène finale sur sa plainte, « mes gages » répété trois fois : cette ultime tirade, passant en revue tous ceux à qui la mort du coupable règle enfin leurs dettes (l’ensemble de la société), ne laissant insatisfait que le seul Sganarelle. Ainsi l’ordre social se rétablit avec la suppression de son élément perturbateur, le personnage tragique et anti-dialectique, dont la chute – sur intervention de la transcendance – permet à la société de se souder contre lui, de réaffirmer ses valeurs partagées – contre lui qui apparaît comme son *envers négatif*. Ce qui permet à la pièce de se clore sur une note comique, prononcée par Sganarelle, lui que l’histoire laisse *en reste* – un reste, un petit résidu n’a pas été payé. Or, en replongeant dans la pièce à partir de ces gages non réglés, on s’aperçoit que *la logique du comique dans son ensemble*

⁹ Il est intéressant de noter déjà que Sganarelle, en fidèle serviteur, est systématiquement présent aux côtés de Don Juan, comme le montre un synopsis de la pièce. On pense évidemment à l’étude d’O. Rank, *Don Juan et Le Double*, trad. par S. Lautman, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973.

s'articule sur fond d'un discours non-dit de la dette impayée et d'une économie de l'échange faussé. Or c'est précisément sur cette économie que je voudrais appuyer, pour cette pièce, la logique du discours comique comme raison du rien.

On sait que Michel Serres achève son *Hermès I. La communication* par une lecture assez subtile du *Don Juan* de Molière, laquelle prend appui sur la fameuse étude sociologique et anthropologique de Marcel Mauss, l'*Essai sur le don* : cette forme d'« archéologie des transactions humaines » étudie les mécanismes d'échanges, ancêtre du commerce dans les sociétés dites « primitives », grâce à la codification des dons et contre-dons. On sait que Mauss insiste particulièrement sur le caractère gratuit et volontaire *en apparence* des dons échangés (entre individus ou collectivités), alors qu'en réalité, loin d'être gratuits et désintéressés, ils mettent en œuvre des codes strictement réglés de l'échange – avec non seulement obligation du don, mais aussi et surtout obligation d'accepter et de rendre. En outre, ces échanges, dons et contre-dons, se produisent très souvent lors de festins ou banquets, qui à la fois prennent part dans le jeu des dons/contre-dons, mais constituent de plus le cadre de l'échange – comme dit M Serres, ils sont des *représentations dramatiques* de la loi de l'échange¹⁰. Dramatisation de la loi qui – cela n'aura échappé à personne – est mise en scène dans le *Don Juan* grâce au double souper, moment où se conclut le contrat par l'échange de poignées de mains, dans une sorte de dernière Cène négative – c'est encore d'alliance, de pacte qu'il s'agit.

Aussi la promesse faite par Don Juan au Commandeur de se rendre chez lui, promesse faite à la Mort, est-elle en définitive la seule tenue ; l'échange d'invitation avec la statue, le seul échange qui ne soit pas biaisé – échange qui correspond, sans hasard, au moment où Don Juan peut enfin se mettre à table, même si en définitive le festin s'avérera être « festin de pierre », où seul le convive lui-même sera dévoré. Toutefois, outre cet échange final, pacte volontaire et résolu de la part du héros tragique, la pièce est structurée par une série d'échanges tronqués, systématiquement court-circuités par Don Juan. De manière structurelle, on peut dire que celui-ci ne paie jamais ses dettes que par du *vide*, en

¹⁰ Cf. M. SERRES, *Hermès I. La communication*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 244 ; il s'appuie sur M. MAUSS, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

monnaie, justement, symbolique. On observe deux domaines en particulier où ceci se produit : celui de l'argent et celui des femmes.

Dans le registre du commerce financier, d'une part, deux scènes illustrent parfaitement les rapports de Don Juan à l'argent (scènes que je ne ferai que présenter de façon succincte). La première est celle de Monsieur Dimanche, créancier de Don Juan, que celui-ci, par une stratégie langagière, finira par payer de *quelque chose* – comme il l'annonce d'emblée à Sganarelle : « il est bon de les payer de quelque chose » –, c'est-à-dire, très exactement, *de rien*. Car ce « quelque chose » n'est autre qu'un flot de mots : mots d'amitié, d'estime, de civilité, qui pour ce bourgeois, venant d'un personnage de la noblesse, n'ont, à la lettre, *pas de prix*. En d'autres termes, ils constituent un capital d'honneur et d'honorabilité inespéré, de telle sorte que c'est finalement – comble de l'ironie donjuanesque – Dimanche qui lui sera redevable. Empêchant que le mot « argent » soit prononcé une seule fois dans la conversation, le héros parvient donc à échanger, contre monnaie sonnante et trébuchante, une monnaie purement symbolique – puisque chacun sait que tel est le meurtre du symbolique, le mot tue la chose. Remarquons d'ailleurs, au passage, combien Sganarelle est tenté d'imiter son maître en jouant pour son propre compte le même tour à Dimanche : ainsi à la fin de la pièce, au moment d'apurer les comptes, ses gages ne seront pas honorés, de telle façon que continue à circuler, de manière illimitée, une chaîne de dettes impayées.

La seconde scène où intervient l'argent est celle qui oppose Don Juan à l'ermite. En échange d'un renseignement, celui-ci demande à Don Juan l'aumône : soit l'exception par excellence à la règle du don/contre-don, l'aumône étant par nature gratuite – sinon remboursable par des prières au ciel. Pourtant Don Juan pervertit la valeur symbolique de la prière en la faisant rentrer dans le registre marchand, feignant de déplorer son absence de rentabilité – rapport à la situation misérable de l'ermite – et allant jusqu'à proposer un louis d'or contre un blasphème – ce que le pauvre refusera, tenant tête à Don Juan. Argent contre mot, à nouveau, mot dont la valeur symbolique est cette fois détruite, récusée par le héros : celui-ci clôt l'échange en position de maître, une fois de plus, en lui imposant ce louis d'or, symbole de la logique marchande, « pour l'amour de l'humanité ». Ainsi tout un chacun se retrouve contraint de subir sa loi, laquelle biaise systématiquement la loi commune.

D'autre part, voyons ce qu'il en est du registre du commerce amoureux – qui fait la quasi exclusivité des *Don Juan* précédant celui de Molière. Il s'agit bel et bien d'un « commerce » au sens propre, puisque Don Juan, dans ses relations avec ses conquêtes féminines, parvient à

instaurer une véritable *économie du désir*, jaugeant et convertissant les femmes en valeurs marchandes¹¹. Si l'on prend par exemple la deuxième scène du premier acte – c'est-à-dire la première apparition de Don Juan et sa première tirade très célèbre sur les femmes –, on constate que ce qui fouette le désir du héros n'est pas la femme en elle-même – pur autant que cela ait un sens –, mais que ce désir augmente au prorata de la difficulté du combat à livrer contre la résistance des femmes – le champ sémantique de cette tirade est d'ailleurs de part en part militaire. Don Juan n'aime aucune femme au sens où, dans l'amour, on prélève des traits singuliers d'une personne qui prennent pour nous une valeur absolue – fussent des défauts : or aux yeux de Don Juan, les femmes sont des marchandises équivalentes, n'était-ce leur valeur relative, dépendante de l'opposition à vaincre – tels des produits dont la valeur vient du temps de production. Elvire est, de ce point de vue, celle qui acquiert le plus de valeur, à l'opposé des deux paysannes (Charlotte et Mathurine), séduites en quelques mots – et Don Juan de commenter « l'on vous aime autant en un quart d'heure qu'on ferait d'une autre en six mois », ce qui ne manque pas de piquant. Si seule importe la difficulté du triomphe, Don Juan abolit *l'être* – position sociale, qualités, traits singuliers de chacune – au profit *de l'avoir*, la volonté de possession. Or la stratégie de séduction de Don Juan s'articule sur un double langage : les femmes sont séduites non par sa personne à lui mais par l'image idéale qu'il leur renvoie d'elles-mêmes dans le miroir aux alouettes, en même temps que, dans une autre couche du discours, il les traite en marchandise – détaillant par exemple Charlotte comme un objet à vendre, avant d'exiger d'elle, comble d'ironie, « un petit baiser pour *gage* de votre parole » ; le tout face à Sganarelle, fidèle valet placé en position de témoin et garant de la valeur fixée.

Ces femmes-marchandises apparaissent dès lors comme des numéros dans une série infinie, attribués par l'ordre de leur conquête ; numéros que Don Juan n'a aucun état d'âme à abandonner pour mieux passer au numéro suivant, comme de Mathurine à Charlotte : les deux paysannes ayant une valeur strictement égale, elles sont tout simplement interchangeables à ses yeux (II, 2, p.48, apercevant Charlotte : « celle-ci vaut bien l'autre »). Dans cet échange permanent de l'une à l'autre, seul importe à Don Juan, en définitive, de mettre – ou de remettre – en circulation les biens à échanger. Aussi Don Juan ne cesse-t-il de s'interposer dans des couples existants, de séparer les amants, rompant

¹¹ Je renvoie à ce sujet au livre de J-M Apostolidès qui m'a inspirée : J.-M. APOSTOLIDES, *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

ainsi la relation à deux pour en faire une relation triangulaire – y compris et surtout Elvire promise à Dieu –, introduire du jeu dans le couple, relancer la dynamique du désir. À condition qu’aucun rapport ne se fixe définitivement, que ne se noue aucun lien éternel, la loi du libre échange amoureux peut régner sur tous. Une loi de la *circulation universelle du désir*, dès lors que le maître ne garde rien pour lui-même : après avoir fixé un prix, attribué une valeur d’usage aux femmes, par le jeu de la séduction, Don Juan les abandonne, n’épuisant en rien leur valeur, ne « consommant » aucune marchandise – et, partant, ne « consumant » pas son désir. Ainsi, tel un financier prêtant puis retirant son capital, il peut acquérir indéfiniment en reprenant toujours, tirer sans cesse une « plus-value de jouissance » des femmes : il promet à l’infini mais retire systématiquement sa promesse, il *n’engage* sa main qu’à très court terme – sinon avec le Commandeur, lors du pacte final¹². Au jeu du « qui perd gagne », il n’est jamais la dupe, mais traverse le monde en en faussant le pacte du don/contre-don, en payant les autres de mots.

Si l’on pourrait retrouver cette loi de l’échange faussé dans s’autres registres encore – notamment la circulation d’une *dette de vie* (prise, reçue, donnée, reprise) et d’une *dette d’honneur* (mise en balance avec la vie) –, ce premier parcours de la pièce (appelons-le sa « lecture socio-économique »), parcours qui tente d’expérimenter non plus le niveau thématique mais le niveau du *discours* – les « inter-dits » du langage et ses effets –, suffit déjà à nous dévoiler une cohérence qui pourrait passer inaperçue : un logique du comique que le personnage de Don Juan nous révèle en creux (par contraste), lui-même s’en exceptant sans cesse – mais, de par cette position d’exception même, faisant fonctionner cette logique. En suivant J.-M. Apostolidès, on peut dire que si le héros rentre en opposition constante avec l’ensemble des autres personnages, c’est parce qu’il s’excepte de leur éthique : tous le condamnent au nom de valeurs traditionnelles et chrétiennes, tandis que Don Juan, moteur de la modernité naissante et des mutations d’une société en train de développer le commerce au sens contemporain du terme, impose à tous de rentrer dans un système de valeurs modernes – valeurs économiques, où toute relation devient marchandage. Par là, le héros tragique opère un constant déplacement dans l’espace social, déplacement de tout un chacun (Charlotte rêve de devenir noble, Dimanche cède à la tentation de monter dans l’échelle social, *etc.*). Ainsi Don Juan apparaît comme une force de

¹² On pourrait ainsi montrer comment se crée chez Molière toute une circulation de la main dans la pièce, donnée (en mariage par exemple), tendue, prise, rendue, retirée,... La main apparaîtrait alors comme une sorte de dénominateur commun de toutes ces règles que le héros enfreint.

transformation, le principe d'une circulation illimitée des valeurs : pour paraphraser les structuralistes, on pourrait dire qu'il fonctionne comme case vide de la structure sociale, forçant les éléments des séries à se mouvoir, lui-même étant seul à ne pas être chiffré par une valeur, ne s'attachant à rien, ne s'incarnant dans rien.

Toutefois, il y a, on l'a vu, un seul échange que le héros tragique ne fausse pas, une seule main dans laquelle Don Juan accepte de mettre la sienne, sans hésitation – celle de la statue. Unique pacte tenu qui a lieu, remarquons-le, au cours du seul festin de la pièce, donc d'une « représentation dramatique de la loi de l'échange » – que le sous-titre de la pièce de Molière, *Le festin de pierre*, met en abyme : or cette loi est placée, selon M. Serres, sous le patronage du dieu Hermès, dieu du commerce et... de la comédie. Ainsi comique et commerce, comique et économie seraient indéfectiblement liés, avec Hermès comme garant du bon sens de l'échange, de la bonne foi dans les relations intersubjectives. Et le sous-titre de la pièce, se référant au cadre dramatique de cette loi, désignerait donc, du même coup, sa propre logique comique. Logique que fait fonctionner Don Juan, qui s'en excepte lui-même, circulateur universel ou « *Grand Mobile ou objet = x* », comme le dit Deleuze dans *Logique du sens*.

Pourtant, cette lecture « socio-économique », si elle fait la part belle au dieu de l'échange, et, du même coup, au comique, lequel se joue dans une dialectique intersubjective, cette lecture laisse encore dans l'ombre certains ressorts essentiels à la tragi-comédie, en premier lieu le fonctionnement du couple Don Juan -Sganarelle – ce couple dans son désir insu. Et, partant, elle tait la confrontation du discours tragique au discours comique – leur antagonisme comme leur mutuelle intrication. Une lecture supplémentaire m'apparaît donc nécessaire... celle-ci sera basée cette fois sur des hypothèses psychanalytiques et largement inspirée du travail d'Henri Rey-Flaud sur *Don Juan*¹³.

Je repars cette fois non plus de la fin mais de l'ouverture de la pièce : car si Sganarelle clôt la pièce avec son cri de « mes gages », il est également celui qui l'ouvre, par cette petite tirade aussi célèbre qu'anodine dans l'intrigue, si l'on n'y prête garde. Je veux parler de « l'éloge du tabac », bien entendu, petit morceau de prose qui se glisse en intrus à l'ouverture d'une scène d'exposition, laquelle se poursuit, malgré

¹³ Cf. H. REY-FLAUD, *L'éloge du rien. Pourquoi L'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1996.

cette intrusion, de manière on ne peut plus classique. Pourtant, dans ce petit morceau d'anthologie, est condensée toute la loi de l'échange qui structure la pièce : le tabac, nous dit en substance Sganarelle, petit objet que l'on donne et que l'on reçoit facilement, sans y penser, cimente le lien social, en rendant tout un chacun « vertueux » et « honnête homme ». N'est-ce pas exactement ce que dira Mauss – qui prend d'ailleurs le tabac en exemple, celui du calumet de la paix notamment –, montrant que la *valeur symbolique* dont est investi le don éclipse sa valeur réelle, que *n'importe quoi* – entendez « trois fois *rien* » ferait l'affaire ? Du moment que *quelque chose* circule, donné et reçu, un médiateur à la violence latente, voilà les conflits désamorçés – quand bien même cet objet n'a jamais eu pour fonction de combler un manque, mais bien plutôt de le susciter et de le faire circuler. Sganarelle vise juste, en bon ethnologue qu'il est, en faisant remarquer « ...de quelle manière *obligeante* on en use avec tout le monde... » : le petit rien soi-disant gratuit et spontané vient « obliger » mon semblable, d'autant qu'« on n'attend même pas qu'on en demande, et l'on court au-devant du souhait des gens » – façon de forcer l'autre à la loi de l'échange dictée, non par son besoin, mais par le désir de celui qui donne.

Or il ne faut être ni grand dix-septiémiste ni fumeur invétéré pour s'apercevoir que Don Juan, dans cette affaire, est le « non-fumeur » par excellence ; et partant, à en croire Sganarelle, le non-vertueux, le contraire de l'honnête homme. Puisque « qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre », Don Juan, exclu d'emblée de communauté du tabac, meurt – CQFD en fin de pièce. Car le héros, circulateur universel, fausse l'échange, retire sa main, récuse la loi du tabac. Il donne, certes – mais uniquement du *vide*, jamais ce petit *rien*, éminemment symbolique, que représente une prise de tabac. Ainsi, contre le don de vide du maître, le valet propose le don de rien ; opposée à la mécréance de l'un, la bonne foi partagée de l'autre.

Ce qui nous permet d'avancer encore d'un pas : un peu de philologie élémentaire nous apprend qu'au XVII^e siècle, le même mot de « créance » désigne tout à la fois « dette » et « croyance » – le second sens étant encore attesté dans le mot « mécréance », et dans la quasi homonymie entre « Credo » et « crédit ». Ce qui immédiatement noue la question de la dette et de l'échange avec celle de la croyance religieuse. Ainsi la « bonne foi » dont fait preuve Sganarelle en matière de code social apparaît dès lors étroitement liée avec sa foi, de même que le refus systématique de Don Juan de rembourser ses « dettes » – honorer ses promesses – ne fait qu'un avec son attitude de défi à l'égard du Ciel – revers et avers de la « mécréance » du héros.

Un détour par la psychanalyse freudo-lacanienne (sur laquelle s'appuie H. Rey-Flaud) éclaire cette articulation entre le tabac et le Ciel, l'objet de l'échange et l'objet de la croyance. On sait que, très schématiquement, la condition d'accès du sujet au langage se produit en deux temps, ce que Lacan appelle la double négativité. (-1) = temps de la forclusion, où le sujet forclos est frappé d'une perte d'être originelle et structurelle, dont ne subsiste qu'une trace, le S1 ; (--1) = temps de la symbolisation, redoublement de la négativité et entrée du sujet dans le symbolique, où celui passe successivement par une phase d'aliénation à l'Autre puis de séparation – S frappe en retour A de la barre qui le divise, acquérant en propre le langage de l'Autre. Résultat de la division : un S2, Signifiant phallique ou Signifiant de la Cause (première), point de capiton de la chaîne signifiante sur laquelle le sujet peut toujours courir – sans jamais rattraper son ombre. Ce S2 est « négativé », structurellement perdu lui aussi, fondement irreprésentable de toute représentation, non-savoir de tout savoir. Et le désir du sujet de circuler dans la chaîne signifiante, , d'un objet-substitut à l'autre (S3, S4,... Sn), à travers les restes produits par la division.

Après ce bref détour psychanalytique, revenons-en au *Don Juan*. Il est clair que toute croyance – que Rey-Flaud appelle « croyance hystérique » –, quelle qu'elle soit, est fondée sur la nécessité *et* l'impossibilité à la fois de mettre un nom sur ce Signifiant de la Cause : nécessité d'épingler une vérité ultime, et, devant ce désir frustré par un interdit, d'un recours à des substituts imaginaires de la Cause. N'importe quel « substitut » ou « semblant » peut donc tenir lieu du S2 – lui-même « tenant lieu de la représentation » –, n'importe quel rien pourrait venir combler ce vide, qui, en définitive, ne fait que renvoyer le sujet à sa propre mort. Mais Sganarelle dit-il autre chose, lui qui, après s'être travesti en médecin, s'improvise psychanalyste, et rétorque à son maître : « encore faut-il croire quelque chose dans le monde »¹⁴ ? Car le risque est d'être taxé d'« âme bien mécréante ». Toutefois, n'importe quoi fera l'affaire – Ciel, Enfers, diable, et par dessus tout, Moine Bourru –, pour autant que vous croyiez en quelque chose ; faites donc *crédit* à n'importe qui ou quoi de votre vérité ultime ... à condition que la croyance, le crédit – cela va de soi –, soit partagé par le cercle... des bons fumeurs !

Il apparaît ainsi très clairement que l'objet de l'échange et celui de la croyance ont même fonction pour Sganarelle : fonder une communauté qui se retrouvera, s'identifiera même dans cette croyance et s'obligera réciproquement dans la loi de l'échange. On se partagera ainsi une dette

¹⁴ Les citations qui suivent sont tirées de l'acte III, scène 1.

symbolique et universelle, un vide impossible à combler, dont l'envers est le « crédit » fait au grand Autre du Signifiant de la Cause – principe dont la circulation du tabac constitue le modèle réduit, puisque un petit rien peut, tant bien que mal, venir représenter ce vide. Tel est le Credo de la logique de discours comique – pas de communauté sans créance partagée –, un Credo de la (bonne) foi, une économie du bon sens, que Sganarelle se fait d'ailleurs fort de débiter dans une longue litanie de proverbes¹⁵. La raison comique, *raison du rien*, n'est donc autre que celle du tabac.

Cependant, sautant d'un semblant imaginaire à l'autre, le beau raisonnement de Sganarelle, que Don Juan n'a évidemment garde d'interrompre, tombe par terre : c'est qu'à remonter la chaîne causale, le valet se casse le nez contre cet insondable manque fondateur – impasse où le discours comique échoue irrémédiablement à se muer en tragique. Il n'y a en effet de tragique que de se confronter directement au vide sans fond du Signifiant primordial, d'adopter une attitude de « mécréance » fondamentale face à toute forme de semblant imaginaire – dût-on sombrer dans une folie dont a vu qu'elle a précisément trait aux origines dionysiaques du tragique. Si Don Juan ne croit pas davantage aux Enfers qu'au Moine bourru, ce n'est donc pas là, à ce niveau imaginaire, que se joue son destin. Par delà toutes les dettes qu'il ne paie pas à ses semblables et les créances qu'il leur refuse, ce n'est jamais, *in fine*, qu'au Ciel qu'il s'en prend – « c'est une affaire entre le Ciel et moi », réplique-t-il à son valet –, ce n'est qu'au grand Autre qu'il refuse le crédit de sa propre Loi. Est ainsi constamment pris à témoin le silence insupportable du Ciel, son vide que le héros défie. D'où l'hypothèse de Rey-Flaud qui décèle des traits de la logique de la perversion dans le discours donjuanesque – et j'ajouterais, mais sous forme de question : dans le discours tragique en général ? Arraché au discours comique qui sous-tend la communauté, Don Juan s'engage, en effet, dans une destinée tragique qui le conduit de la scène du monde (humain) vers une « transfiguration » dans le monde des dieux – fût-ce celui des Enfers : destin sublime et tragique s'il en est, celui d'un ange déchu dont les coups ne s'adressent qu'au Ciel, ce qui progressivement l'amène au seul rendez-vous qu'il ne manquera pas.

En chemin – car la pièce suit bien un cheminement –, Don Juan se doit de bafouer les promesses sentimentales faites aux femmes, puisque toute promesse implique une « caution » symbolique (du Ciel), garantie de la foi engagée qui suppose le grand Autre (d'où la jouissance d'arracher Elvire au Ciel lui-même). De même, il paie chacun de mots,

¹⁵ Réplique que l'on trouvera à l'acte V, scène 2.

parce qu'il dénie la dette symbolique afin de retourner contre le grand Autre ce vide, dont il refuse de lui faire crédit. En outre, il arrive à Don Juan de s'en prendre directement à Dieu à travers sa critique de la religion. À Sganarelle – témoin inlassable de ces offenses, dont la présence scandalisée est indispensable au maître –, à Sganarelle qui l'interroge directement sur ses croyances, Don Juan répond de fait : « je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit » – et le valet de rétorquer : « la belle croyance que voilà ! Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique ? »¹⁶. Au vide insondable du Ciel (« le Ciel n'est pas si exact que tu penses »), DJ oppose ainsi l'« exactitude » mathématique, l'idéal d'une croyance dépouillée de toute trace d'imaginaire et d'affect ; l'idéal d'un langage « sans manque », où chaque signifiant coïnciderait avec un seul et unique signifié, sans flottement, où le mot ne tuerait pas mais serait la chose ; l'idéal d'une Loi sans concession, dépouillée de ses oripeaux imaginaires, Loi pure – qui n'est peut-être pas sans rapport avec la *catharsis* tragique ? Loi et langage in-humains, au-delà des limites de la finitude humaine, parce que porteurs d'une Vérité absolue, d'une origine non perdue. Aussi, par l'attitude glacée qui le caractérise et l'ironie blessante de ses paroles, le héros entend-il démontrer la *vanité* – au sens étymologique de « vacuité » – de toute créance partagée. La perversion donjuanesque consiste ainsi à se placer « au lieu de l'Autre », s'emparer du Signifiant primordial, confisquer à son profit le manque fondamental pour s'instituer comme unique sujet non divisé, Sujet maître de la Loi, puisque seul capable de faire retour sur sa propre origine.

On pourrait encore suivre le fil de la logique perverse et démontrer cela à travers l'attitude de Don Juan face aux deux éléments clés de la subjectivité, son nom et son père. Son nom : Don Juan s'interdit de trahir et de cacher son nom – alors qu'il recourt au stratagème du déguisement, cacher son corps et son image –, car le nom propre échappe à la chaîne signifiante et se place, pour le sujet qui le porte, du côté du S2, à l'origine de la chaîne – « signifiant insignifiant », qui ne fait que dé-signer l'être du sujet. Son père¹⁷ : par delà ce père réel qu'il outrage, Don Juan vise de sa haine le père symbolique, et tentera de faire porter sa transgression par un semblable (l'ermite), à qui il demande de blasphémer, c'est-à-dire de prononcer le nom imprononçable de Dieu – lequel n'est jamais désigné que par « le ciel », ce qui est une métonymie. Geste pervers s'il en est, en

¹⁶ Ces citations sont encore extraites de l'acte III, scène 1.

¹⁷ L'une des scènes de l'acte IV confronte en effet Don Juan à son père Don Louis, qui reviendra dans un second entretien à l'acte V.

réponse de quoi le « Ciel » envoie alors, en guise d'émissaire, non pas un Père aimant, mais un Père tyrannique et jouisseur – à l'image du père de la horde dans le mythe freudien, et de Don Juan lui-même –, le Commandeur, qui vient incarner sur la scène mythique le symbolique tel qu'il apparaît au héros tragique, sous les traits d'un père vengeur. Or c'est avec lui seul que Don Juan, dans le duel final, peut régler ses dettes, lui qui a systématiquement court-circuité toute poignée de main autre que cette ultime poigne destructrice.

Au dernier instant de la pièce, enfin, la chute du héros tragique vient sceller le destin d'une figure que les Grecs disaient « *deinos* », fascinante, à la fois horrible et attirante – sentiment éprouvé tout au long de l'intrigue par le valet. Par cet engloutissement, Don Juan, devenu lui-même nourriture du festin de pierre, connaît une chute qui sacre à la fois l'échec et le triomphe du « projet pervers » ainsi que du discours tragique ; car le héros retourne par cet anéantissement au non-être, au point aveugle, au vide originaire qui fonde sa propre subjectivité – et l'on entend en écho le mot de Silène, compagnon de Dionysos, selon qui le bonheur est de n'être pas né. Aussi Don Juan en s'abolissant accomplit-il la folie tragique, *folie du vide* ; quant à Sganarelle, il ne lui reste qu'à déplorer la perte définitive de ses gages, petite leçon que lui inflige *la raison du rien*, pour s'être laissé tenter par son maître. Et le rideau de se refermer, coupant le public de la scène, refermant ainsi le cercle des croyants que nous sommes, nous public, mieux soudés encore par la catharsis du comique et du tragique.

Pour finir cet exposé, je fais un très bref saut dans le temps vers le XXe siècle : saut intentionnel, pour montrer comment les logiques de discours, sous des formes très différentes, peuvent traverser les époques. Un mot donc de l'écriture de Beckett : je pense que le travail de Beckett met aussi en œuvre cette hypothèse sur le tragique et le comique, et pas seulement ses œuvres dramatiques – bien qu'ici je ne parlerai que de petits drames ou films. Dans un précédent exposé donné au SIRL sur la traduction¹⁸, je montrais comment l'écriture de Beckett développe au fur et à mesure de l'avancée de son œuvre une *poétique du vide*, sous-tendue par la création d'un processus dynamique « d'évidement » dans et par l'écriture. Deux termes peuvent, selon moi, caractériser cette poétique si singulière : *épuisement* et *minoration* (au sens qu'entendent Deleuze et Guattari avec le concept de « littérature mineure »). Or cette forme de

¹⁸ Également publié dans les Cahiers du SIRL 2007, sous le titre *Traduire pour écrire, traduire pour trahir : poétique de la traduction beckettienne*. Cf. aussi I. OST, *op. cit.*

« folie du vide », ce processus d'évidement ne s'accomplit jamais jusqu'au néant absolu, de sorte qu'il est lui-même créateur de petits restes inépuisables (de matière, de corps, ou de mots, d'images). Chez Beckett, il y a il y a toujours « quelque chose », un « minime minimum », au moins un petit rien – ce fameux « rien » de Sganarelle – qui se maintient de façon irréductible, indestructible. L'ascèse de l'épuisement, la politique-poétique du « pire » est donc le corrélat d'une forme de *raison du rien*.

Au niveau de sa production dramatique, cela se met en place progressivement dès la première « trilogie » théâtrale, et surtout avec sa troisième grande pièce, *Oh les beaux jours*. Cette pièce travaille les trois unités de la représentation classique de manière à les évider totalement, ne leur laissant que leur « enveloppe », leur forme extérieure, purement abstraite – à ce stade, Beckett tente une expérimentation des conditions de possibilité de la représentation théâtrale qui s'exhibent elles-mêmes comme forme pure. Au milieu de ce dépouillement général et radical, subsistent seuls quelques restes au sens de déchets : objets inutiles, mots inutiles, dont l'abondance dans ce désert réel souligne encore la vanité et la vacuité, qui crée l'angoisse très perceptible de Winnie. Ces « objets-déchets » sont donc de petits riens qui, malgré tout, permettent au personnage de Winnie de tenir, en l'empêchant de sombrer totalement dans la folie mortifère du vide. S'amorce donc, dès ce premier théâtre, un fonctionnement autour du couple « vide-rien » – couple que l'on retrouve d'ailleurs dans celui formé par le duo Willie-Winnie.

Par la suite, Beckett écrira soit des « dramaticules », soit un film et plusieurs téléfilms. Or dans tous ses petits drames, on pourrait démontrer comment le fonctionnement de ce couple « vide-rien » sous-tend l'écriture dramatique. Si l'on prend pour exemple le petit drame *Pas moi*¹⁹, on trouve un dispositif scénique qui figure l'écartèlement du sujet (entre corps et voix), dispositif redoublé par le texte, puisque la femme dont il est question ne parvient pas à se dire elle-même, mais perçoit sa voix comme étrangère. Au niveau imaginaire comme au niveau symbolique, on trouve donc une division du moi qui crée d'une part un pôle de vide – le corps immobile et muet, la femme qui ne peut parler et dire « je », avec le trou de la bouche et le « je » interdit qui fonctionnent comme « trou noir » créateur de matière ; et d'autre part un pôle de « riens », de restes que sont ces mots débités en flot, mots jetés comme

¹⁹ La pièce montre un personnage appelé « Auditeur », planté sur la scène immobile et muet, caché dans une djellaba, ainsi que « Bouche », suspendue dans l'obscurité ambiante, qui à toute vitesse débite sur un ton monocorde un texte à propos de la vie d'une « elle » qui ne parvient pas à se dire « je ».

des petits morceaux cassés entre les points de suspension – ces bribes de phrase dont Beckett usera de plus en plus. On peut retrouver également un dispositif similaire dans *Souffle* – drame minuscule composé d’une seule respiration en deux temps, accompagnée de vagissements –, puisque ce drame figure dans le décor (un vide jonché de débris) et dans l’alternance inspiration-respiration le couple vide-rien/mort-naissance – le tout dans la souffrance et l’angoisse.

Outre les « dramacules » – pour lesquels on pourrait bien entendu multiplier les exemples –, on reconnaîtra un même tempo tragique-comique, vide-rien, dans le travail de la caméra proposé par Beckett, travail de « l’œil fauve », soit l’œil aliénant pour le personnage filmé. On pourrait montrer comment une pièce comme *Comédie* prépare *Film*, tous deux mettant en scène le pouvoir aliénant de l’Autre, tantôt par le biais d’un spot contraignant les trois persos à des aveux sans fin, soit par la caméra devenu œil vivant²⁰. Dans *Film*, il s’agit d’une course-poursuite entre un personnage et une caméra dont on comprend *in fine* qu’elle incarne son propre œil estropié. Cette poursuite acharnée de la caméra vient matérialiser l’impossibilité d’échapper à *tous* les regards, puisque la perception de soi, quoi que l’on fasse, reste incontournable et indestructible. Toutefois l’essentiel de *Film* tient dans la démonstration de ce qu’est l’acte cinématographique lui-même, ainsi que l’annonce le titre : il s’agit bien de filmer l’aliénation que constitue la caméra par elle-même, dans son geste voyeur. La fin du court métrage montre d’ailleurs l’impossibilité d’un désir de vide, d’un pur désir d’anéantissement de soi, car celui-ci se heurte à un petit rien de perception, son propre regard : ainsi le trou noir de l’œil éborgné du personnage, fixé en gros-plan pour achever le film, signe la trouée du Réel (et de son angoisse) dans le dispositif symbolique de la représentation²¹.

Enfin, parmi les derniers téléfilms de Beckett, on peut évoquer *Quad* – lui-même précédé par un travail scénique, avec une pièce comme *Va-et-vient* –, et son travail de la combinatoire pour « épuiser » le réel, selon

²⁰ On pourrait parler ici d’un dispositif de double aliénation, celle du personnage et celle du spectateur, ce dernier obligé de s’identifier à l’instance de l’Autre tyrannique et subjuguant le personnage.

²¹ De même, la toute première image nous donne un fondu entre un œil (et sa paupière) filmé en plan maximal et un mur massif, dont les anfractuosités semblent se confondre avec les plis de la paupière : on retrouve là une sorte de tempo du vide - rien dans le battement de la paupière et le jeu de ce qui est caché par le mur (noir-lumière, caché-découvert, être-non-être, etc.)

une « ritournelle motrice »²². *Quad* figure la recherche de ce que Deleuze appellerait « l'image-temps », cette image dans laquelle l'actuel se fond avec le virtuel. Toutefois « hic » de ce dispositif mobile parfaitement calculé et maîtrisé dispositif réside dans le point central²³ : abîme où pourrait s'engloutir la perfection de l'épuisement, sorte de trou noir qui devient le seul point non épuisé, non parcouru – donc le seul petit reste dans cette dissolution lente de l'espace, « presque rien » qui empêche l'épuisement, mais subsiste à l'état de trou noir au centre du carré.

Plutôt que de conclure, je laisserais la fin de cet exposé ouverte, puisque comme toute bonne hypothèse, la mienne se prête à la discussion. Cette hypothèse sur *le tragique comme folie du vie et le comique comme raison du rien* constitue une tentative de caractériser deux logiques de discours, en leur donnant à chacune des traits symétriques et opératoires, de façon à faire du comique et du tragique des *concepts* – au sens deleuzien d'outils à penser. J'ai voulu démontrer comment de cette manière on peut prendre deux œuvres très éloignées dans le temps mais aussi dans le genre, le ton, les thèmes, *etc.*, et pourtant y trouver des points communs sur le plan du discours. Je laisse maintenant cette tentative au questionnement et à la réflexion...

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE :

Corpus : MOLIÈRE, *Dom Juan* et plusieurs pièces de Samuel BECKETT, dont *Oh les beaux jours*, *Pas moi*, *Souffle*, *Comédie*, *Film*, *Va-et-vient*, *Quad*.

- Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

- ARISTOTE, *La poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

- Ludwig BINSWANGER, « À propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie », in *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. par J. Verdeaux et R. Khun, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.

²² Je fais ici allusion à des termes utilisés par Gilles Deleuze dans un petit texte consacré aux quatre téléfilms de Beckett, « L'épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

²³ Beckett doit en effet prévoir un léger détour des quatre interprètes du téléfilm afin d'éviter toute collision possible au point précis du centre du carré imaginaire.

- *Id.*, *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, trad. par M. Dupuis, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.
- Gilles DELEUZE, « L'épuisé », in *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.
- *Id.* et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [Paris], éd. Minerve, 1991.
- Jacques LACAN, *Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.
- NIETZSCHE (Fr.), « La naissance de la tragédie », in *Œuvres philosophiques complètes*, trad. par Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2000.
- Isabelle OST, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze. Cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2008.
- Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien. Pourquoi L'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1996.
- Otto RANK, « Don Juan », in *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- Michel SERRES, *Hermès I. La communication*, Paris, Minuit, 1968.
- Emil STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. par R. Célis et M. Gennart, [Bruxelles-Hambourg], éd. Lebeer-Hossmann, 1990.
- Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, trad. par P. Pavis, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1983.

De Kleist à Hitchcock. Théâtre et cinéma en espace comparés

par

Laurent Van Eynde

La présente étude se propose de comparer une œuvre théâtrale, « La cruche cassée » de Heinrich von Kleist (1805-1806), souvent considérée comme la seule comédie du théâtre classique allemand, et une œuvre cinématographique, « The Manxman » d'Alfred Hitchcock, qui date de 1929, et qui est la dernière de ses œuvres muettes, en l'occurrence ce que l'on peut sans doute considérer comme un mélodrame. Ces deux œuvres auraient-elles donc quelque chose en commun ? Sans doute : l'enjeu même du contenu dramatique. Dans les deux cas, nous avons affaire au motif du juge-coupable. Précisons pourtant d'emblée : je mobilise ce motif dans la mesure où il va engager les *formes* théâtrales et cinématographiques dans des voies aussi différentes qu'intenses. L'une de mes thèses serait donc que dans « La cruche cassée » et dans « The Manxman », Kleist et Hitchcock mettent chacun en œuvre la forme pour elle-même, la thématise – à tel point qu'elle devient le contenu autant que l'est le motif du juge-coupable, en se confondant avec ce motif ou du moins en le croisant. C'est donc bien une réflexion sur ces modes éminents d'investissement des formes théâtrales et cinématographiques que je voudrais proposer ici – des modes éminents, mais singuliers, puisque Kleist, nous le verrons, expérimente la forme théâtrale comme celle de la confusion des langages, et Hitchcock la forme de l'image cinématographique comme celle de la tentation du cadre univoque. Il va de soi que ces perspectives n'épuisent pas les interprétations possibles de ces formes respectives.

Venons-en d'abord, puisque tel est le nœud de la comparaison, à l'enjeu dramatique analogue, du moins par certains aspects, entre « La cruche cassée » et « The Manxman ». Il me faut bien sacrifier au rituel du bref résumé.

« La cruche cassée » nous raconte comment le juge Adam, dans le village hollandais de Huisum, se réveille un matin en fort mauvaise posture. Nous comprenons progressivement que, la veille au soir, il s'est

rendu chez la jeune Eve et, usant de son autorité et d'un odieux chantage, il a obtenu de celle-ci qu'elle le laisse entrer dans sa chambre. Est alors survenu Ruprecht, l'amoureux de Eve, et, dans la pénombre de la chambre, celui-ci a mis en fuite le juge Adam sans avoir pu l'identifier. La fuite du juge ne fût cependant pas sans complications malheureuses, puisqu'elle provoqua le bris d'une cruche appartenant à la mère de Eve (Dame Marthe), et puisque, sautant par la fenêtre de la chambre, le juge a perdu sa perruque de magistrat dans la vigne grimpante. Or, au matin, son greffier annonce au juge Adam l'arrivée imminente du Conseiller de Justice Walter, en tournée d'inspection des tribunaux. Le Juge Adam devra donc faire preuve de sa rigueur de magistrat sous le regard critique du Conseiller de Justice. Or, comble de malheur, voici Dame Marthe qui vient demander réparation pour sa cruche cassée, accusant Ruprecht d'être le coupable, en plus d'être un calomniateur qui ose prétendre qu'un homme se trouvait, à son arrivée, dans l'obscurité de la chambre de Eve. Voici notre Juge Adam bien embarrassé par cette plainte qui, parfaitement instruite et jugée, devrait le conduire à se condamner lui-même. Toute la comédie, pour ainsi dire, se passe en manœuvres dilatoires, le plus souvent comiques, du juge, pour échapper à la fois à la honte de la découverte de son identité nocturne et à son renvoi par ce « juge supérieur » qu'est le Conseiller de Justice Walter. Le procès prend des airs de chaos – plus précisément : le langage du procès devient chaotique. Entre dénégations, interrogations, imprécations, seuls au fond les quiproquos, les mésententes, les distorsions du langage semblent occuper l'espace de ce singulier procès. Plus le juge tente de se dédouaner, plus il s'enlise dans ce chaos, jusqu'au moment où, alors que les soupçons et indices se sont déjà lourdement accumulés contre lui, réapparaît enfin la fameuse perruque perdue dans la vigne. Presque au même moment, un témoignage vient prévenir que des traces ont été laissées dans la neige, sous la fenêtre de Eve – les traces d'un pied bot. Or, bien sûr, le juge Adam a un pied bot... Pressé de questions par le Conseiller de Justice Walter, Adam ne voit d'autre solution que de s'enfuir piteusement, dans la neige, loin du tribunal.

Venons en maintenant au contenu narratif de « The Manxman ». Le résumé que je propose est repris presque intégralement au récent « Dictionnaire Hitchcock » de Laurent Bourdon²⁴. Bien que d'origine sociale très différente, Pete Quillian, modeste pêcheur de harengs sur l'île de Man, et Philip Christian, avocat et futur juge de l'île, sont de fidèles amis d'enfance, élevés comme des frères. Timide, Pete supplie Philip de

²⁴ Cfr L. BOURDON, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse, 2007, p. 613.

demander pour lui la main de Kate à son père Caesar, le patron de l'auberge. Celui-ci refuse, invoquant la situation financière de Pete. Déçu, Pete part faire fortune à l'étranger, non sans avoir la certitude que Kate l'attendra. Il demande à Philip de veiller sur elle. Mais pendant son absence, Kate et Philip tombent amoureux l'un de l'autre. L'annonce de la mort de Pete au cours d'un de ses voyages soulage Kate. Elle et Philip se donnent l'un à l'autre. Cependant, loin d'être mort, Pete revient sur l'île, fortune faite. Kate et Philip taisent leur trahison, et Pete épouse Kate. Kate met au monde un bébé que Pete croit le sien. Ne pouvant supporter ce mensonge bien longtemps, la jeune femme quitte le foyer conjugal pour retrouver Philip, qui vient d'être nommé juge et qu'elle découvre plus préoccupé par sa carrière que par son propre drame. Après s'être cachée quelques semaines chez Philip, elle tente de récupérer son enfant. Mais Pete l'en empêche. Désespérée, elle tente de se suicider dans les eaux du port. Sauvée in extremis et coupable d'avoir voulu mettre fin à ses jours, elle est traduite devant le tribunal de l'île, que Philip préside pour la première fois. Devant Pete, venu reprendre sa femme, Philip ordonne à Kate de retourner vivre avec son mari. Kate refuse. Son père comprend alors tout. Il se lève et dévoile la vérité. Acculé, Philip avoue sa trahison et, du même coup, se déclare indigne de juger ses concitoyens. Il retire sa perruque de magistrat et abandonne son siège. Avec Kate et leur enfant, il quitte l'île de Man.

Dans les deux cas, nous retrouvons bien le motif du juge-coupable. Certes, dans des contextes très différents, avec un rôle du procès dans le drame tout à fait différent – « La cruche cassée » est pour ainsi dire toute entière consacrée au procès, l'action coupable ayant précédé le lever de rideau, là où « The Manxman » est essentiellement consacré à la faute, le procès étant le point d'aboutissement du drame. Ces importantes variations vont donner leur spécificité aux formes respectives, et donc seront investies comme autant d'occasion de radicaliser la dimension formelle. Mais pourquoi cela peut-il justement se produire au départ du motif du juge/coupable ? Il faut d'abord être au clair sur la force dramatique de ce motif. Il me semble que le germaniste Emil Staiger en a proposé une interprétation précieuse : « Dans *Œdipe-Roi*, Sophocle a découvert la possibilité la plus significative de la poésie dramatique. Le héros s'y présente en juge-coupable : la passion de l'interrogation, la passion du droit finissent par le détruire lui-même »²⁵. Sans vouloir entrer dans les détails de la compréhension staigerienne du dramatique, je

²⁵ E. STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. franç. de R. Célis et M. Gennart, Bruxelles, Lebeer- Hossmann, 1990, pp. 127-128.

souligne qu'elle est au plus proche de l'essence du théâtre allemand classique et romantique. Il s'agit pour l'essentiel de soutenir que le drame est défini par l'exigence héroïque d'une altération de l'être en vue d'un devoir-être à instituer. La séparation verticale entre l'espace scénique et le parterre incarne cet écart entre ce qui est et la parole d'exhortation, exigeant la transformation du réel partagé. Le héros dramatique devient ainsi juge de ce qui est à instituer. Dès lors, le motif du juge-coupable apporte une nuance d'importance et sans doute même une radicalisation de ce mode dramatique : celui qui juge, celui qui est en surplomb sur la scène, se trouve en même temps pris dans le jeu – il est lui aussi pris dans l'exigence du devoir-être et succombe d'y avoir manqué. Cette chute peut prendre des sens très différents. Entre désespoir dramatique ou exigence sans cesse relancée. Toujours est-il que ce motif du juge-coupable creuse alors singulièrement une faille dans l'image de ce qui est montré, qu'il s'agisse de cinéma ou de théâtre. Du point de vue théâtral, le surplomb, la dénivellation semble être remise en cause, comme s'il fallait supposer, au moins temporairement, un plan unique. Du point de vue cinématographique, cela semble engager une ambiguïté de l'image.

Je précise encore que la thèse staigerienne de la dénivellation dramatique, si elle est clairement inspirée par le romantisme et le classicisme allemand, trouve des échos étonnants chez Hitchcock, par exemple dans « Vertigo », où la manipulation d'un héros par l'autre se joue dans la capacité du manipulateur à prendre de la hauteur – concrètement, physiquement – dans sa harangue à l'adresse du manipulé, depuis ce qui apparaît à l'image comme un espace scénique. Encore une fois, si les mondes artistiques dont je traite ici sont, historiquement et médiatiquement, très différents, quelque chose d'analogue s'y joue à même le motif du juge-coupable.

*
* *

Venons-en d'abord à « La cruche cassée ». Le drame s'ouvre sur le réveil du juge Adam – après la faute, donc. Nous aurons donc droit, en fait, à une unité de lieu puisque les jugements sont prononcés dans la maison même du juge. Toute la pièce, tout le drame, est dans le procès. Ou, pour le dire autrement, le drame est le procès. C'est au départ du déroulement de celui-ci que nous allons reconstituer la faute qui a précédé, que nous allons nous efforcer de comprendre l'action. C'est donc le procès, formellement, qui donne la clé de l'interprétation – y compris

de la culpabilité elle-même. Or, qu'est-ce que ce procès ? Un chaos langagier.

Je m'explique. La faute a été commise avant le lever de rideau. Comme si une unité, une simplicité avait *toujours déjà* été rompue. Le théâtre de Kleist est celui d'une conscience malheureuse parce que séparée. L'analyse de Marthe Robert, dans *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre d'Heinrich von Kleist*, est tout à fait perspicace : « [...] la scène est un lieu analogue à la scène du monde, sur laquelle se joue, depuis que l'homme se connaît comme être séparé, le drame de la conscience. Autrement dit, elle est le lieu où ce qui a été séparé cherche à se rejoindre, dans un effort sans cesse interrompu, sans cesse voué à l'échec [...] »²⁶. Cette dimension évidente de l'œuvre théâtrale kleistienne l'inscrit tout naturellement dans le champ du romantisme allemand tardif. Mais ce qui, au-delà, fait l'originalité de Kleist tient bien à la forme – c'est-à-dire au langage en espace qu'est son théâtre. Comme le dit encore Marthe Robert, « l'obsession [de Kleist est] tissée dans la matière même du langage dramatique »²⁷. Qu'est-ce que ce langage ? L'épreuve de la plurivocité et de l'incompréhension. Je pourrais en donner de multiples exemples. Les échanges entre Licht (le greffier) et le juge Adam sont marqués par une confusion comique, pour ne pas dire ridicule :

« ADAM (*pour lui-même*)
Malédiction ! Je ne peux pas m'y résoudre – !
– Quelque chose a retenti quand j'ai pris congé –
LICHT (*le faisant sursauter*)
Monsieur le juge, êtes-vous – ?
ADAM
Moi ? Non, sur mon honneur !
Je l'avais délicatement posée dessus
Et il aurait fallu que je sois un bœuf –
LICHT
Quoi ?
ADAM
Quoi ?
LICHT
Je demandais – !
ADAM

²⁶ M. ROBERT, *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre d'Heinrich von Kleist*, Paris, L'Arche, 1981, p. 94.

²⁷ ID., p. 32.

Vous demandiez si je – ?

LICHT

Si vous êtes sourd, voilà ce que je demandais.

Son excellence, là-bas, vous appelle.

ADAM

J'ai cru – ! Qui m'appelle ?

LICHT

Monsieur le conseiller de justice, là-bas »²⁸.

Ici est explicitée l'incompréhension elle-même. Mais toute l'écriture de la pièce est de ce type – elle se confond avec un langage qui fait l'épreuve de l'incommunicabilité, de l'inexprimable, jusqu'à la dislocation. Adam s'évertue à convaincre le Conseiller de Justice Walter qu'il ne saurait y avoir de formes dans ce procès et suppose d'ailleurs, absurdement, que cela devrait lui plaire. « Son Excellence n'aime pas les formes »²⁹, proclame-t-il. Mais tel n'est pas le cas, même si, bien sûr, Walter s'empêtrera lui-même progressivement dans ce chaos langagier. Il s'efforcera, dernier gardien de la loi du langage, de rappeler à l'ordre ce magistrat bien maladroit :

« WALTER

Si vous pouviez cesser vos discours.

Des bavardages sans queue ni tête.

ADAM

Votre Grâce ne les comprend pas ? »³⁰.

Et même lorsque Adam semble vouloir prendre de bonnes mais vaines résolutions, elles résonnent surtout comme autant d'aveux de son errance définitive dans le chaos langagier, comme quand il annonce :

« Je m'en vais redresser les piles de dossier

Qui se sont effondrées comme la tour de Babel »³¹.

La tour de Babel. C'est qu'en effet, ce chaos n'est pas que celui de Adam. Il réside précisément dans le partage manqué de la parole, dans

²⁸ H. von KLEIST, *Der zerbrochene Krug/La cruche cassée*, trad. franç. de R. Ayrault. Paris Aubier, 1961, pp. 252-253.

²⁹ ID., p. 257.

³⁰ ID., p. 285.

³¹ ID., p. 225.

l'incompréhension entre la pluralité des interlocuteurs. La dislocation du langage vient précisément de l'effort produit pour s'entendre – en vain, encore une fois. Et nul n'échappe à cette dérégulation de la communication. Personne ne peut se targuer d'un quelconque surplomb – le juge lui-même est coupable, et à la fin du drame, le Conseiller Walter se découvrira lui aussi empêtré dans cette étrange histoire. Personne ne redressera la pile de dossiers pour en faire une nouvelle tour de Babel. Celle-ci n'est pas plus réelle dans l'espace scénique que la faute du juge n'est montrée. Il n'y a jamais eu de tour comme il n'y a jamais eu d'innocence. Les personnages du drame sont toujours déjà jetés dans la faute et l'incommunicabilité.

Le lexique même de Kleist le manifeste de part en part : son équivocité est la matière du drame. Comme le note encore fort justement Marthe Robert, « on peut dire que toute son œuvre est une gigantesque mise en œuvre de la particule *ver-* qui, quel que soit le verbe avec lequel elle entre en composition, indique toujours une aberration des sens ou une interrogation manquée »³². Les choix lexicaux déterminants de Kleist mettent en scène l'équivocité du langage en exploitant des verbes qui « contiennent en eux-mêmes leur contraire dérisoire »³³. Ainsi en va-t-il des verbes *versprechen* – qui signifie à la fois promettre et faire un lapsus –, *versagen* – qui signifie à la fois être engagé et se dérober –, ou *vergeben* – qui signifie aussi bien pardonner que se tromper en donnant. Mais il est un verbe qui doit nous retenir plus particulièrement ici : *verhören*. Celui-ci signifie à la fois interroger et mécomprendre. Dans le dialogue impossible, l'interrogation est mal comprise et reçoit en retour une réponse qui ne peut l'être que tout autant. Interroger, c'est déjà mécomprendre. La tenue d'un procès est donc le lieu naturel de l'incompréhension, puisqu'interroger (ce que Adam fait si maladroitement, et en multipliant les doubles sens) comprend déjà les conditions de l'incompréhension. Comme le note toujours Marthe Robert, le procès est le lieu où la communication « est coupée par le langage lui-même, qui est calcul, discrimination, jugement »³⁴. Et l'on rappellera que le terme allemand pour « jugement » est *Urteil*, lequel dit une séparation, une division originaire, qui paraît nier en acte l'unité recherchée naïvement par la communication.

L'espace-temps théâtral devient donc l'épreuve concrète d'une multiplication de paroles incommensurables entre elles. Telle est fondamentalement l'œuvre kleistienne. Cela est vrai de quasiment toutes

³² M. ROBERT, *op. cit.*, p. 107.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Id.*, p. 104.

ses œuvres, d'ailleurs, théâtrales ou non. Mais il me semble possible de soutenir que le théâtre, avec son public pluriel dans l'instant même de la représentation, est comme la forme la plus achevée de la production kleistienne de la plurivocité chaotique. Il faut en effet entendre que la représentation de cette incommunicabilité est l'acte de création en lui-même aussi incommunicable. Telle est d'ailleurs la thèse centrale de l'essai de Marthe Robert – Kleist est un homme inexprimable. Je cite les premières lignes de l'essai : « L'œuvre de Heinrich von Kleist est le domaine privilégié du malentendu. Non seulement parce que le malentendu en est le principal ressort, mais parce que, manquant presque toujours le but avoué, elle répond avec une rigueur infaillible à des intentions d'un tout autre ordre, sur lesquelles Kleist ne s'est que peu, ou incomplètement expliqué. Préparant lui-même le terrain sur lequel il entend être jugé, il s'expose à engager avec la critique l'un de ces dialogues de sourds qui déroutaient si fort les premiers lecteurs de ses pièces. [...] Dans tout ce qu'il entreprend pour séduire son époque, Heinrich von Kleist court si allègrement à l'échec que la plupart de ses pièces, du moins celles qui se cherchent un prétexte, apparaissent comme des actes magistralement manqués »³⁵. L'art d'écrire comme incommunication, comme épreuve de l'équivocité inscrite dans la plurivocité. Kleist fait sans cesse l'expérience de l'échec comme malentendu. « La cruche cassée » ne fait pas exception à la règle. Inintelligible pour ses contemporains par son langage même, il s'investit pourtant totalement dans son écriture, dans son expression. Il ne joue donc pas d'un quelconque hermétisme délibéré. Il communique, il s'exprime, mais pour découvrir que la chose est concrètement impossible. Cette pièce étrange est-elle vraiment une comédie ? Ne faudrait-il pas plutôt la monter comme un drame ? Le motif du juge-coupable, et les antécédents de ce motif jusque chez Sophocle, y invitent. La pièce ne sera pas comprise et le malentendu est même au principe de sa création scénique. Goethe créera la pièce au théâtre de Weimar. Sans enthousiasme, car il n'aimait guère les excès et les dislocations kleistiennes. Ne sachant trop comment représenter cette œuvre incongrue, il va la scinder en deux actes (alors qu'elle n'en comporte qu'un), séparés par un entr'acte. L'échec public est retentissant. Kleist en tiendra Goethe pour responsable. Convaincu que l'Olympien avait délibérément nuit aux conditions de cette représentation, Kleist voudra même le provoquer en duel. « La cruche cassée » a permis à Kleist de faire

³⁵ ID., pp. 29-30.

l'épreuve de cette incommunication dans l'acte de la représentation comme dans le contenu thématique. Tous deux ne font plus qu'un.

Or si le théâtre convient si bien à cette épreuve du malentendu, c'est que, pour Kleist, il est évident que l'incommunicabilité se joue dans la plurivocité, dans la multiplicité des points de vue, qui sont des corps comme des paroles. Multiplicité désordonnée des personnages assistant ou participant à cet étrange procès, multiplicité du public dans la salle, en train de juger la pièce depuis leurs positions elles-mêmes multiples et jamais équivalentes (aucun spectateur ne voit exactement la pièce dans le même angle qu'un autre spectateur). Dès lors, la forme de « La cruche cassée », comme son contenu narratif, est bien l'explicitation de ce qu'est la forme théâtrale pour Kleist. La multiplicité des spectateurs, des critiques etc. est une multiplicité corporelle, physique, qui interdit en soi l'équivalence des paroles. Cette pluralité/équivoque des corps parlant ou écoutant est comme la faute que nous n'avons pas vue, faute dans les corps car, pluriels, ils sont incommensurables. De même, Adam porte cette faute dans son corps : le pied bot qui le trahira autant que la perruque...

*
* *

Tournons-nous à présent vers l'autre œuvre qui nous retient ici, à savoir « The Manxman » d'Hitchcock. Un élément factuel évident, tout d'abord : ce n'est que dans la dernière partie du film que Philip devient juge et le procès n'occupe que les 5 dernières minutes du film. Pour en comprendre la portée de cette dernière partie, il faut la saisir précisément comme aboutissement de la mise en forme cinématographique de cette œuvre, ce qui suppose une première approche de la logique hitchcockienne de la forme cinématographique.

Slavoj Žižek a tenté de saisir cette forme dans un essai consacré au cinéma : *Lacrimae Rerum. Essai sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*³⁶. S'interrogeant sur la touche hitchcockienne, notamment sur son irréductibilité à tout *remake*, Žižek observe très justement qu'il serait « vain de chercher cette dimension unique au niveau du contenu narratif »³⁷. C'est qu'en effet, Hitchcock est animé du souci du

³⁶ Cfr S. ŽIZEK, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, trad. franç. de Chr. Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

³⁷ ID., p. 155.

« cinéma pur », comme il le dit par exemple à de multiples reprises dans ses entretiens avec François Truffaut. Ce cinéma pur n'est autre qu'une cohérence interne, et intraduisible sans perte, de l'image, contre, pour aller à l'extrême opposé, le caractère d'image illustrative d'un scénario, d'une image sans logique propre mais ordonnée à la logique scénaristique ou à toute autre logique symbolique. C'est dans l'écriture proprement cinématographique que se trouve donc l'originalité hitchcockienne.

L'image hitchcockienne peut être dominée par un ensemble de motifs récurrents – visuels, formels, matériels. Ceux-ci peuvent alors « “rester identiques” à travers les différents contextes de sens. Et la question qui se pose alors est de savoir comment appréhender ces gestes ou ces motifs récurrents. Il faut éviter de les traiter comme des archétypes jungiens porteurs d'un sens profond [...], comme si, chez Hitchcock, le cas de la personne accrochée à la main d'une autre traduisait la tension entre la chute spirituelle et le salut... Nous avons ici affaire au registre des signes matériels résistant au sens et créant des connexions qui ne s'ancrent pas dans les structures narratives symboliques : ils se rapportent juste à une sorte de résonance croisée présymbolique »³⁸. Zizek poursuit sa tentative de caractérisation de la forme hitchcockienne en faisant appel au concept lacanien de *sinthome* : « Jacques Lacan, vers la fin de son enseignement, a défini avec précision la différence entre *symptôme* et *sinthome* : contrairement au symptôme qui est le code secret d'une signification refoulée, le sinthome n'a pas de signification déterminée ; il donne juste corps, dans sa configuration répétitive, à une matrice élémentaire de *jouissance, de plaisir excessif* – bien que les sinthomes n'aient pas de sens, ils irradiant la *jouis-sens* »³⁹. Les sinthomes hitchcockiens sont dans l'unité de la forme, du motif, de la vision etc. – tel, par exemple, la figure de la spirale dans *Vertigo*. Sans nul doute est-ce là que s'inscrit l'originalité du faire-œuvre hitchcockien. Pour ma part, j'aurais plutôt eu tendance à les définir dans les termes qu'Henri Maldiney emprunte à Hugo von Hoffmanstahl : des « signifiances insignifiables ». Mais peu importe, l'enjeu est bien le même. Définir l'œuvre hitchcockienne par des configurations que l'on ne peut abstraire de l'image cinématographique, qui s'y jouent toutes entières et qui se suffisent donc à même l'image.

Par contre, ce que ne dit pas suffisamment Zizek, c'est l'obsession hitchcockienne du sinthome, cet effort d'en tisser l'image jusque dans ses moindres recoins. Par là, l'image devient, ou tend à devenir, auto-suffisante, dans une cohérence sinthomatique vertigineuse. Si le sinthome

³⁸ ID., p. 156.

³⁹ *Ibidem*.

n'est signe de rien, une image tissée de sinthomes devient donc auto-suffisante, pour ainsi dire refermée sur elle-même.

Or, tel est bien l'enjeu ultime de la création hitchcockienne, même si, nous allons le voir, elle se creuse aussi de différences, d'inquiétude, de réflexivité, pour tout dire. En somme, le tissage sinthomatique de l'œuvre hitchcockienne doit être rapporté (ce que ne fait donc pas Žizek) à un « grand sinthome », à un principe plus englobant. Ce que l'on peut appeler le *cadre*. Hitchcock sait que son image est d'abord définie par le fait même du cadre qui la borne. Le tissage intense des sinthomes actualise concrètement la logique du cadre dans l'image et lui confère alors toute sa puissance identitaire. Ce que je dis là est au fond bien connu – une évidence pour qui pratique l'œuvre hitchcockienne et est saisi par ses options de maîtrise de l'image. Deleuze l'a très bien observé, en usant d'une polarisation avec l'œuvre de Renoir : « Si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. Cette dualité s'exprime de manière exemplaire entre Renoir et Hitchcock, l'un pour qui l'espace et l'action excèdent toujours les limites du cadre qui n'opère qu'un prélèvement sur une aire, l'autre chez qui le cadre opère un "enfermement de toutes les composantes" »⁴⁰. Or, il faut bien comprendre que cet enfermement par le cadrage est étroitement lié à la densité sinthomatique, puisque tel est « le sens très spécial du cadre : les dessins préalables du cadrage, la stricte délimitation du cadre, l'élimination apparente du hors-cadre s'expliquent par la référence constante d'Hitchcock, non pas à la peinture ou au théâtre, mais à la tapisserie, c'est-à-dire au tissage. Le cadre est comme les montants qui portent la chaîne des relations [où se joue justement le rapport entre les sinthomes et le "grand sinthome"], tandis que l'action constitue seulement la trame mobile qui passe par dessus et par dessous »⁴¹.

Bien sûr, c'est l'œil-caméra qui est ici en jeu, cette capacité de l'écriture cinématographique à définir un point de vue unique sur ce qui est vu et donc de s'emparer de la vision du spectateur par la constitution même de l'image – et cela tout à l'opposé de la logique théâtrale qui apparaissait chez Kleist comme une épreuve de la plurivocité des points de vue. L'art hitchcockien se montre d'abord comme une constitution de

⁴⁰ G. DELEUZE, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 28.

⁴¹ ID., p. 270.

l'unique, de l'image auto-suffisante. La maîtrise de l'image par Hitchcock implique que le regard du spectateur est dirigé depuis le cœur de l'image. L'œil-caméra est cet acte instituant de l'image où se renverse sans cesse le rapport du sujet et de l'objet dans le regard : faite comme objet pour le regard du spectateur, elle s'empare de ce regard, le détermine (d'où tout le procès de l'identification avec le personnage principal, par exemple, dont jouera très allègrement Hitchcock, puisque l'image sera le plus souvent définie par le point de vue de ce personnage, grâce au raccord subjectif). Mais puisqu'elle le détermine, elle est plutôt ce qui lève le regard sur le spectateur qui se trouve désormais comme regardé. L'art d'Hitchcock devient ainsi un cinéma qui formellement, et de l'intérieur de sa structure, implique le regard du spectateur, l'ordonne plus que tout autre. Je cite à nouveau Deleuze : « [...] dans l'histoire du cinéma, Hitchcock apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d'un film en fonction de deux termes, le metteur en scène, et le film à faire, mais en fonction de trois : le metteur en scène, le film, et le public qui doit entrer dans les films, ou dont les réactions doivent faire partie intégrante du film [...] »⁴².

Hitchcock est un manipulateur, cela est hors de doute. Mais un manipulateur qui, en même temps, ne cessera de montrer sa manipulation, par de multiples voies (brusque changement de raccord subjectif, mouvement de caméra improbable, plongée sans raccord subjectif possible, ou déplacement inattendu de l'identification, comme dans « Psychose »). Nous allons y revenir à propos de « The Manxman ». Mais nous voyons donc comment la forme cinématographique est ici exploitée en un sens très exactement opposé à l'exploitation par Kleist de la forme théâtrale : là où Kleist se vouait à un art du malentendu, de l'acte manqué, comme impliqué par la plurivocité et la multiplicité de points de vue, l'art de Hitchcock, fondé sur l'univocité instituante de l'œil-caméra, joue de l'efficacité, de la manipulation, de la maîtrise. La carrière de Kleist est un échec dans son époque. Celle de Hitchcock est le triomphe de la maîtrise de son outil industriel – l'auteur qui a su faire du cinéma commercial, et qui n'a jamais enchaîné deux échecs...

Pourtant, nous ne pouvons en rester là. Je l'ai déjà annoncé, ce qui fait la grandeur du cinéma de Hitchcock, c'est que cette maîtrise se double de sa dénonciation, et se creuse ainsi d'une différence. Au moins en se montrant comme telle – ce qui est déjà s'efforcer de la neutraliser. C'est précisément révèle « The Manxman ». Mais pour que « The Manxman » apparaisse comme une dénonciation de la maîtrise qui y serait à l'œuvre,

⁴² ID., p. 272.

il nous faut d'abord voir en quoi ce film muet correspond bien, paradigmatiquement, à la logique du cadre hitchcockien.

Comme c'était le cas pour la comédie de Kleist, le mélodrame de Hitchcock mêle intimement forme et motif. Prenons le tout début du film – et même le générique. Chose rare pour Hitchcock à l'époque, un plan avec des crédits de générique en surimpression précède les cartons habituelles de la production et du visa de censure. Ce plan nous montre simplement des rochers baignés par la mer. Une mise en situation réelle inhabituelle, puisque le prologue n'a de sens qu'à situer. Après les cartons de générique, le premier plan est un gros plan sur le drapeau de l'île de Man – il s'agit à nouveau de nous situer. La séquence qui s'ouvre ainsi est célèbre car, pour l'époque, de tels plans maritimes en extérieur sont rares, non pas pour des raisons techniques, mais parce que simplement ce type de motifs a encore peu retenu l'attention. Or, ici, nous avons des plans qui sont à la limite d'anticiper sur certaines séquences néo-réalistes, par exemple dans « La Terra Trema » (1948) de Visconti. L'attention pour le motif lui-même doit donc bien être prise en compte. La mer, le port, le drapeau. Nous sommes sur une île – plus précisément, en suivant la rentrée des bateaux de pêche au port, nous approchons de l'île, nous y prenons pied. Nous pénétrons dans un espace qui est isolé des autres.

Ce genre d'approche par l'œil caméra, qui définit l'espace de l'action et l'enjeu de l'image se retrouve, dans une même logique, dans un film bien plus tardif, « Under Capricorn », de 1949. Le générique défile sur un plan fixe d'une carte de l'Australie, où se déroulera l'action. L'espace qui nous est montré est explicitement un espace séparé, quasiment abstrait. La séquence d'introduction – bien différente dans son contenu ou dans son montage, cependant – évoque très directement « The Manxman », car son enjeu est le même. Nous amener sur une île, nous séparer du reste du monde. Après tout, on pourrait analogiquement trouver trace de cette motivation dans bien des chefs d'œuvre de Hitchcock, par des voies différentes (ce n'est pas toujours par une île au sens propre, au sens physique ou naturel). Ainsi, dans « Les oiseaux », on quitte San Francisco pour que l'action se déroule à Bodega Bay, isolé de tout, et même plus précisément, dans la maison des Brenner, qui est comme sur une presqu'île. Dans « Psychose », on quitte Phoenix pour isoler l'action dans le Motel de Norman Bates, en retrait de la route. Dans « Fenêtre sur cour », l'action est d'emblée isolée dans l'immeuble et sa cour. Remarquez que dans ce cas, la coupure topologique se double d'une coupure chronologique, puisque Jefferies est dans l'incapacité momentanée d'exercer son métier de reporter photographe à cause d'une fracture. L'abstraction peut être topologique, topo-chronologique ou

même simplement chronologique, comme c'est le cas dans « Vertigo », Scottie ayant dû se mettre en congé de son métier de policier. Je pourrais multiplier les exemples à l'infini. Ce qui m'intéresse ici, c'est de souligner que, l'arrivée dans l'île, la mise en situation insulaire n'a rien d'anecdotique chez Hitchcock, mais relève bien plutôt d'une logique d'abstraction topo-chronologique, d'un effort de séparation des lieux et des temps. Cette obsession de l'insularité, si immédiatement matérialisée dans « The Manxman », n'est pas sans évoquer l'abstraction qu'opère le cadre de l'image hitchcockienne. Le motif matérialise la forme cinématographique dans le cadre comme cadre de l'action. On peut parler, en somme, d'une insularité de l'image elle-même par l'effet-cadre.

Mais la richesse de « The Manxman » est précisément que l'espace du cadre va continuer à se mettre en perspective jusqu'à se problématiser. Les lieux de l'action durant tout le film tendent vers une intériorisation toujours plus serrée, une insularité des lieux dans l'insularité de l'île dans l'insularité du cadre. L'action ne cesse d'entrer dans des lieux, de resserrer l'espace de l'extérieur par un intérieur. On peut dénombrer trois intérieurs principaux, dans lesquels on pénètre pour rétrécir l'espace, pour constituer un cadre restreint de l'action : la taverne du père de Kate, où se réunissent les marins, Pete et Philip ; le moulin, où Kate et Philip feront l'amour pour la première fois et où sera ensuite célébré le mariage de Kate et de Pete ; le foyer de Kate et Pete où se nouera la dernière partie du drame. Le tribunal, quant à lui, répondra à une autre logique, nous y reviendrons.

Or, dès le début, l'intérieur de l'auberge laisse clairement apparaître des significations de l'image tout à fait décisives. Les deux amis saluent Kate. Mais à l'arrière-plan, ils sont soumis au regard du maître du lieu, le père César, qui observe à travers les croisillons d'une porte fenêtre qui donne un accès à un intérieur dans l'intérieur. D'emblée, l'intériorisation se joue par un cadre dans le cadre, qui est clairement associé à la maîtrise du lieu – maîtrise par un sur-cadrage. Voilà qui est confirmé par la séquence de la demande en mariage de Kate, formulée pour Pete par Philip. Pete est à l'extérieur et observe Kate, son père et sa mère à travers une vitre en croisillon. Il essaie de s'approcher, mais le regard du père le repousse. Il s'en remet alors à Philip. Celui-ci s'introduit dans la pièce arrière. Pete, qui doit donc rester à l'extérieur, observe toute la scène à travers la vitre. Il observe, mais sans pouvoir entendre. C'est-à-dire que ce film – muet – nous montre comment Pete regarde une image muette. Une image dont il est encore exclu et sur laquelle César exerce une autorité, une maîtrise sans partage. Cette autorité ira jusqu'à renverser le rapport sujet-objet du regard, puisque César, lorsqu'il aura compris que

c'est Pete qui fait sa demande par le truchement de Philip, va tourner les yeux méchamment vers Pete (ce regard devient le thème même de l'image) et, imposant *son* sens de l'image, va repousser le spectateur, comme il le domine. Ce n'est qu'après qu'il sortira pour s'en prendre virulemment à Pete et le chasser.

Mais le cadrage qui borne et répartit les lieux entre extérieur et intérieur se trouve en même temps déstabilisé. Devenant une limite de transition, quasiment une ligne de partage, il est évidemment voué à être transgressé, jusqu'à la déstabilisation du cadrage lui-même. C'est ce qui s'annonce dans la séquence qui suit celle où César a congédié Pete. Celui-ci (toujours accompagné de Philip) se place sous la fenêtre de la chambre de Kate et l'appelle. Ici, le cadre dans le cadre dessiné par la fenêtre souligne que c'est bien l'image, ce qui est vu, peut ou non être vu, qui est en jeu – qui est cadré. Kate ne laissera voir de son corps que ce qu'elle veut bien, par cette fenêtre qui est encore dans l'intérieur sur lequel s'exerce l'autorité du père. Mais transgression il y aura puisque Pete, montant sur les épaules de Philip, va s'élever à hauteur du cadre et dirigé librement son regard à l'intérieur de la pièce.

Le cadre va devenir de plus en plus ambigu, manipulable ou manipulé. Il devient équivoque, dans la mesure où les positions des corps vont hésiter entre l'intérieur et l'extérieur, échanger leurs positions, rester à la limite du cadre. Ce sera le cas, par exemple, lorsque Kate et Philip, qui ont appris que Pete, loin d'être mort dans un lointain voyage, vient de revenir sur l'île de Man, sont contraints de le rejoindre à l'auberge du père. Cette fois, c'est Pete qui se trouve à l'intérieur, qui est vu dans le cadre qui ordonne donc l'image. Lorsque Philip s'avance, on devine Pete à travers une fenêtre en croisillon. Par un champ contre-champ, on passe alors du visage de Philip, vu à travers la fenêtre mais barré par un croisillon, à sa vision de Pete, lui, parfaitement centré dans le surcadrage de l'image. C'est bien Pete qui domine l'image, là où Philip paraît en être victime – sans aucun doute les rôles se sont-ils inversés. Et pour la première fois, nous avons un champ contre-champ de ce type, qui révèle mais en déstabilisant. Incité à entrer, Philip va ouvrir la porte-fenêtre, comme s'il effaçait le cadre en y pénétrant, mais, tout comme Kate un peu plus tard, il restera d'abord hésitant entre les deux espaces, sur le pas de la porte, ne sachant plus trop quelle est la maîtrise et donc la signification du cadre et du hors-cadre. Le même jeu se répétera encore dans le passage de la salle de l'auberge au salon privé. Puis il opérera encore lors du repas de noces : tous les convives pénètrent dans la salle du banquet, c'est-à-dire justement dans ce moulin où Kate et Philip se sont eux-mêmes unis auparavant. Philip, témoin de Pete, est le dernier à s'avancer dans la salle

et, bien sûr, il hésite, reste dans un entre-deux, ne sachant plus qui est le maître du lieu, de cet espace.

Cette confusion entre la maîtrise de l'espace qui apparaît – donc, ici, l'image cadrée – et le rapport d'extériorité/intériorité sera encore plus marquée dans le troisième lieu « insulaire », à savoir le foyer des jeunes mariés. Pete étant parti en mer, Kate donne rendez-vous à Philip dans la maison. Elle attend en regardant à travers une fenêtre à croisillon, puis se met sur le pas de la porte. Philip arrive et entre dans le cadre, quasiment happé par le recul qui est aussi une invite de Kate. Philip reprend pied dans le foyer. Et pour cause : Kate lui apprend qu'elle est enceinte de lui. Il reprend donc de fait la fonction de père, avec la maîtrise qu'elle semble impliquer, mais sans pourtant accepter de l'assumer (il ne faut toujours rien dire à Pete...). A ce moment, bien sûr, Pete revient. Il aperçoit un homme avec sa femme par... une fenêtre à croisillon. On retrouve le jeu en champ/contre-champ, déstabilisant, de l'image vue et de l'image de l'observateur, à chaque fois à travers le cadre, dont on ne sait plus alors ce qu'il borne, quel est l'intérieur et quel est l'extérieur. Pete entre, et découvrant qu'il ne s'agit « que » de Philip, il s'élance joyeux vers lui, convaincu d'être toujours le maître de l'espace (mais après être un instant resté sur le pas de la porte). Et pendant que Kate annonce à Pete qu'elle est enceinte, on aperçoit dans le plan de face de Pete, Philip qui s'éloigne et reste sur le pas de la porte, à son tour, dans cette situation ambiguë de la limite du cadre, de la limite de l'image, et de l'incertitude quant à sa maîtrise.

Enfin, je note que lorsque Kate reviendra pour reprendre son enfant, dans la maison qui n'est plus occupé que par celui-ci et Pete, c'est elle qui va d'abord regarder à travers la fenêtre à croisillon – mais cette fois sans champ ou contre-champ : elle s'est bien exclue de l'image que domine, même si ce n'est qu'un leurre, le seul Pete. Elle entre et s'arrête bien sûr sur le pas de la porte, à la limite du cadre. Elle restera à la limite de l'espace cadré et ne pourra pas s'emparer de son enfant. Celui-ci est bien le cœur ultime de cet espace – raison pour laquelle de nombreux plans le cadre dans la proximité immédiate du foyer. Pete est maître de l'espace dans toute ses composantes et gardera son enfant. Et en même temps, nous savons que cette maîtrise est un leurre puisqu'elle culmine précisément dans le rapport de paternité qui est ici vicié (l'autorité du père qu'incarnait, y compris dans la maîtrise du cadre, le père de Kate au début du film). Autrement dit, toute cette complexification, cette déstabilisation même, du cadre, de l'insularité, tient à ce que la maîtrise exercée sur la composition de celui-ci nous est montrée comme essentiellement problématique, comme prétention essentielle et viciée à la

fois. L'insularité de l'image se montre par le sur-cadrage ou le cadre dans le cadre, mais se montre en outre comme tout autant instable.

Hitchcock nous le dit encore différemment dans la double séquence au moulin. Lors de la première séquence, Kate lance le mécanisme de quatre rouages pour actionner la roue extérieure. Celle-ci poursuit son mouvement de manière autonome. C'est alors que les amants sont littéralement débordés par leur désir. On ne peut ignorer le souci qu'a Hitchcock de lier ce mouvement en apparence perpétuelle à la figure du cercle. Celle-ci s'oppose ici (comme ce sera encore le cas dans d'autres œuvres d'Hitchcock, tel « L'inconnu du Nord Express ») au carré du cadre cinématographique. Elle est la forme qui géométriquement, par son refus de l'angle, contredit la rigidité insulaire du cadre au sein du cadre même. L'autonomie du mouvement, associée au débordement du désir qui va contredire toute forme d'autorité, de maîtrise, contribue à exprimer la menace qu'exerce le cercle sur le cadre. Lors de la seconde séquence, c'est cette fois César qui met le mécanisme rotatif en mouvement, en l'associant à un discours pontifiant sur le mariage. Il veut voir dans l'autonomie de ce mouvement mécanique l'inéluctabilité de la punition divine pour ceux qui ne respectent pas le sacrement du mariage. Il y a évidemment quelque chose de très ironique à voir César utiliser les roues pour rappeler une autorité, alors qu'elles ont été associées justement au débordement du désir. Les plans sur l'ennui, pour ne pas dire plus, des convives, puis le rire de Pete qui éclate et anime en écho celui de Kate, finissent de ridiculiser cette prétention à la maîtrise et à l'autorité.

Cinéma de l'insularité de l'image par tissage sinthomatique et maîtrisé de sa composition, l'art de Hitchcock se montre maintenant comme détissage de la relation, comme effort pour se défaire de sa trop grande puissance. Comme si Hitchcock ne pouvait, ne voulait assumer cette forme qu'en la creusant de sa propre dénonciation et, par là, déstabilisation. Ce qui achève de nous en convaincre, c'est l'interprétation qu'il faut donner, me semble-t-il, à la séquence conclusive du procès.

Le procès, à l'inverse de ce qui se passe dans « La cruche cassée », achève pour ainsi dire le film, et n'en constitue donc pas la substance. La nuance est d'importance car nous pouvons dès lors nous attendre à ce qu'il joue le rôle de conclusion et de dénouement – de la narration, bien sûr, mais aussi de la forme. Le montage par lequel nous nous retrouvons au tribunal est frappant. Kate vient de tenter de se suicider en se jetant dans les eaux du port. Elle sortait ainsi, très démonstrativement, de cette insularité, à la fois étouffante et déstabilisée. C'est cette eau, cet échec de l'insularité, cette contradiction interne de la forme qui va nous transporter au tribunal. De manière tout à fait étonnante, il s'agit d'une résonance. Si

l'eau est ce par quoi l'action échappe en fin de compte à l'insularité, le tribunal semble être lieu de sur-insularité, si je puis dire. Tout à fait abstrait de quelque environnement que ce soit. On n'y accède pas, on ne s'y introduit pas. On s'y trouve plongé, comme s'il était la norme ultime de la constitution de l'espace. Il n'y a ici aucun processus d'abstraction visible (comme l'arrivée des bateaux, l'éloignement d'un espace continu pour rejoindre une île etc.), on ne voit jamais le lieu de l'extérieur. On voit des gens qui y ont déjà pénétré. Notons également qu'il n'y plus de cadre dans le cadre. Au fond, on pourrait sans doute dire que le tribunal (et ceci pourrait être confirmé par l'importance des séquences de tribunaux dans l'œuvre de Hitchcock) est l'insularité pure, ne se dénonçant pas, ne se montrant pas, se suffisant à elle-même. Or, il s'agit bien de juger. Et de juger de ce que doit faire Kate, où elle doit aller etc. Autrement dit, on peut avoir l'impression – juste, je pense – que le tribunal, insularité pure, juge justement de l'intérieur et de l'extérieur, de ce qui est contenu par le cadre, de ce qu'il borne et de ce qu'il exclut. Le tribunal décide du partage entre l'extérieur et l'intérieur, sans être lui-même pris dans ce partage. Une ultime fois, et jusqu'à l'abstraction, Hitchcock joue de l'insularité. Mais comme le juge est coupable, l'espace du tribunal ne saurait être indemne des déstabilisations qu'a enduré l'insularité du cadrage tout au long de ses mobilisations dans le film. Dans une étude consacrée aux procès hitchcockiens⁴³, Fabien Bouilly montre comment Hitchcock a toujours utilisé l'« espace analytique » du tribunal pour sa dramatisation de l'action. Fabien Bouilly reprend bien sûr cette notion d'« espace analytique » à Foucault, dans *Surveiller, punir*, par laquelle il désigne des espaces qui opèrent une localisation stricte des corps pour exercer une contrainte sociale. Le tribunal est en effet défini par un quadrillage. Une place pour le juge, une autre pour l'accusé, pour les témoins, pour les greffiers etc. Or, tout le film a montré que si l'image se constitue analytiquement (il y a des extérieurs et des intérieurs définis, des lieux extrêmement composés sur lesquels s'exercent des maîtrises), en même temps, cette analyticité de la composition est sans cesse remise en cause. Le tribunal n'échappera pas à cette règle. Dès que Philip reconnaît Kate, le montage se charge de remettre en cause cette composition stricte de l'espace : le traitement en champ contre champ des visages de Philip et Kate efface la distance qui doit les séparer au tribunal. Le juge coupable a ruiné narrativement la distance comme les déstabilisations des divisions par le cadre ont ruiné l'investissement

⁴³ F. BOULLY, « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », dans *Esprit*, Août-septembre 2007 (n° 8-9), pp. 191-207.

cinématographique univoquement insulaire du cadre. Lorsqu'éclate la culpabilité de Philip, plus aucun quadrillage ne vaut. Philip quittera sa position surélevée, tout le monde se lève, César invective, Pete se précipite vers ce juge fautif – le chaos, comme décomposition de l'espace analytique, envahit l'image. Le procès devient la conclusion et le résumé de la forme cinématographique hitchcockienne. Celle-ci est à la fois (et c'est bien cette ambivalence qui la maintient dans une différence insurmontable par rapport à l'exploitation kleistienne de la forme théâtrale) dans le cadrage strict, dans l'auto-suffisance composée de l'espace de l'image, *et* dans l'effort pour déstabiliser celle-ci, l'ouvrir, au départ d'elle-même, à son au-delà, l'ouvrir à son hors champ infini, sans doute – comme nous le suggère les derniers plans d'ouverture de l'espace filmé : l'éloignement dans une campagne vide de Philip, Kate et leur enfant, le nouveau départ en mer de Pete.

*
* *

Le motif du juge coupable, mobilisé dans les deux œuvres étudiées, favorise bien des investissements différents, quasiment polarisés mais par là même révélateurs, des formes respectivement théâtrales et cinématographiques chez Kleist et Hitchcock. A un théâtre de la pluralité équivoque et de l'échec du parler et du représenter, s'oppose une maîtrise de l'image et une efficacité univoque que vient pourtant creuser, dans le même mouvement, la mise en abîme du cadre et les impouvoirs de ceux qui se veulent maître de l'image. Le rôle de la perruque du magistrat dans les deux œuvres est peut-être, de ce point de vue, plus révélateur qu'anecdotique. Chez Kleist, la perruque est déjà tombée, déjà perdue quand se lève le rideau. Comme la faute est déjà commise. Le juge est déjà démasqué – déjà condamné, du moins par le spectateur. Le chaos du langage et des positions opère déjà, il est la forme même. Tandis que dans « The Manxman », le film est l'histoire de la constitution d'un masque – Philip veut devenir juge, s'affubler de cette perruque, décider de la répartition des espaces. Mais en même temps que l'image cinématographique se constitue, elle se creuse aussi bien. Aussi, lorsque Philip met sa perruque, il y a là un acte de constitution d'image mais qui implique qu'on s'en dépouille. Car la composition de l'image n'est jamais totalement achevée, elle abrite une faille, quand bien même seul l'effort démiurgique de sa constitution peut le révéler.

Du dispositif à la « structure » : ironie et Réel chez Koltès

par

Cécile Lefèvre

Introduction

La Nuit juste avant les forêts est un texte étrange s'il en est : par sa forme, qui ne le situe pas clairement du point de vue générique, et par son contenu touffu qui semble englober tout Koltès déjà, comme s'il était matrice de l'œuvre de ce dernier. Il est d'ailleurs le premier texte appartenant comme tel à la production koltésienne. Les textes qui le précèdent sont plus souvent considérés comme des écrits de jeunesse — voire reniés pour une certaine part par l'auteur lui-même. La véritable entrée en écriture est donc souvent située par l'écriture de ce texte, étrange monologue orphelin et qui reste à ce jour inclassable. Y compris pour l'auteur même.

« On monte parfois *La nuit juste avant les forêts* parce que, dans l'esprit de beaucoup, ce n'est pas une vraie pièce. Ce sont des acteurs qui la montent. Ils sont plus courageux que les metteurs en scène »⁴⁴.

Pour nous il est lié à *Dans la solitude des champs de coton*, écrit dix ans plus tard et à propos duquel la question du théâtre se pose avec la même acuité.

« *Ce texte n'est pas écrit pour le théâtre ?*

Non c'est un dialogue. Alors savoir si on peut monter un dialogue au théâtre? [...] Mais non ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes. [...] Je l'ai écrit pour le plaisir mais je savais que Chéreau la monterait »⁴⁵.

⁴⁴ B.-M. KOLTÈS, *Une part de ma vie*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 94.

⁴⁵ ID, p. 75.

La Solitude paraît de même ressortir particulièrement du reste de la production koltésienne. C'est pourquoi nous pensons qu'il faut envisager ces textes conjointement et ce, en les considérant comme en marge du théâtre à proprement parler de Koltès. Ils semblent à cet égard poser la question même du dramatique, et dans ce sens, peuvent être travaillés comme une sorte d'art théâtral, définissent les points de coordonnées à partir desquels penser la production plus classique de Koltès.

Notre idée est donc d'identifier dans ces deux textes les convergences mais surtout les divergences, puisque *La Nuit* semble poser problème par rapport à sa teneur en dramaticité, tandis que *La Solitude* a été globalement reçu comme théâtre. Nous désirons donc mettre à jour ce qui crée le « dramatique » dans l'entre-deux.

Notre hypothèse est que, de *La Nuit* à *La Solitude*, il y a injection, ajout, de ce que nous nommerons dramatique minimal, un noyau qui définit singulièrement l'œuvre de Koltès, mais qui surtout, se construit en réaction aux discours de son époque. Notre but, au-delà de la redéfinition des points de coordonnées du théâtre koltésien, est de déterminer comment cet auteur répond à un mouvement global, même si fragmentaire, d'une esthétique théâtrale que d'aucuns nomment « théâtre du texte ». Et par-delà les rapports à cette esthétique, comment les points sur lesquels se construit le dramatique sont précisément des points d'achoppement des discours du temps quant à la conception et à la place du sujet dans ce qu'il convient d'appeler la postmodernité.

Nous travaillerons ici à partir des notions de dispositif et de structure dont nous verrons qu'elles conjuguent discours du temps et spécificité théâtrale dans les fonctionnements qu'elles décrivent. À cet effet, nous envisagerons *La Nuit* et *La Solitude* comme travaillant de façon diverse le dispositif et la structure. Cette communication portera essentiellement sur *La Nuit* ; l'analyse plus précise de *La Solitude* ayant déjà fait l'objet d'une intervention antérieure, nous nous contenterons de brèves considérations à ce sujet.

Nous commencerons par présenter une analyse plus textuelle de *La Nuit*, pour ensuite la comparer avec *La Solitude*. Cette comparaison se fera sur quelques points précis, qui nous auront servi au préalable à esquisser une définition sommaire du dramatique. Nous montrerons ensuite comment dispositif et structure sont liés d'une part dans leur émergence historique et épistémologique et d'autre part, dans leur fonctionnement conjoint. Pour ce faire, nous exposerons succinctement la notion de Réel thématisée par Jaques Lacan. Nous verrons alors comment dispositif, structure et Réel sont à l'œuvre dans le fait littéraire et plus particulièrement au théâtre, et montrerons comment penser le passage de

La Nuit à *La Solitude* selon ces paradigmes. Enfin nous ébaucherons un début de réflexion entre discours postmoderne et théâtralité telle que nous l'avons définie, à partir de la notion de structure et de Réel.

1. Analyse de l'œuvre

Résumer le texte de *La Nuit* est complexe, voire impossible, tant il échappe à toute logique narrative, linéaire. Nous tenterons donc ici de relever quelques caractéristiques et thématiques qui nous semblent représentatives à la fois de l'œuvre singulière et à la fois connexes aux thèmes de *La Solitude*. *La Nuit* est une longue apostrophe, adressée à un interlocuteur imaginaire, émise par un locuteur anonyme. Aucun cadre d'action n'est donné, si ce n'est dans l'apostrophe elle-même, qui s'autositue pour ainsi dire. Le locuteur décrit en effet, en même temps qu'il s'adresse à l'autre, l'action qu'il effectue et le cadre spatio-temporel dans lequel il place son énoncé.

« c'est pour cela que toi, lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue, j'ai couru, je pensais »⁴⁶.

Il situe de même son interlocuteur, qu'il décrit à plusieurs reprises :

« et j'ai bien vu tout de suite que tu ne semblais pas bien fort, de là-bas, à tourner tout mouillé, vraiment pas bien solide, alors que moi, malgré cela, j'ai de la ressource, et que je reconnais, moi, ceux qui ne sont pas bien forts d'un seul petit coup d'œil, à cause de leur démarche, surtout, rien qu'à cette petite manière de marcher, nerveuse, comme toi, avec leur dos nerveux, et la manière de bouger les épaules, nerveuse, quelque chose dans la démarche où je ne me trompe pas, avec leur figure, aussi, faite de tous petits traits, pas abîmés ni rien, mais nerveux !, comme toi, un rien dans la figure où je ne m'y trompe pas » (NJAF, pp. 15- 16)

« car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait » (NJAF, p.28.)

Enfin, il fait retour constamment sur ce qu'il dit, sur son état d'esprit, son intention. Celle-ci — ou plutôt celles-ci, car elles sont multiples — est difficilement cernable : il cherche une chambre, veut discuter, payer un café, expliquer une idée, protéger son interlocuteur, etc.

⁴⁶ B.-M. KOLTÈS, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 8, cité désormais en abrégé : NJAF, suivi du numéro de page, dans le corps de texte.

« Mais j'ai couru pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de la nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie » (NJAF, p. 12)

Le discours embrasse toute l'action, il en est le vecteur unique, le seul point de vue par lequel celle-ci existe. On trouve plusieurs niveaux d'énonciation qui achèvent de brouiller les pistes.

- l'action qui se déroule / l'action envisagée par le locuteur
- le passé et le futur, organisés autour de l'acte se déroulant, et donc en déplacement constant, mouvement perpétuel.

« Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas me remettre en état — les cheveux tout au moins pour ne pas être malade, or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il était possible de se remettre en état, mais en bas ce sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos, et je suis remonté — juste le temps de pisser — avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre » (NJAF, pp. 7-8)

- ce qu'il perçoit / ce qu'il impute à l'autre ; il crée lui-même ses propres réactions aux réponses supposées de l'autre, qui reste muet.

« j'ai peut-être ma manière d'aborder les gens, mais finalement, ça ne leur coûte rien (je ne parle pas de chambre, camarade, de chambre pour passer la nuit, car alors les mecs les plus corrects ont leur gueule qui se ferme, pour que tu partes après !, on ne parlera pas de chambre, camarade), mais j'ai une idée à te dire — viens on ne reste pas ici, on tomberait malades à coup sûr — pas d'argent, pas de travail, cela n'arrange pas les choses (je n'en cherche pas vraiment, ce n'est pas vraiment cela) » (NJAF, pp. 13-14)

Ce long monologue est donc tortueux, désorganisé, sans hiérarchie véritable. Il tient plus de la logorrhée, d'une parole qui semble toujours s'échapper à elle-même, bifurquer constamment, sans jamais pouvoir se fixer. De ce point de vue, le rythme du texte est particulier : éclaté,

lancinant et pourtant sans structure, il est quasi pneumatique, respiration saccadée. On constate cependant des moments qui se détachent du magma, des pauses, des emballements voire des véritables cadences qui englobent d'un geste, réévoquent simultanément tout un faisceau de thèmes en un mouvement.

« - mais pas de politique, seulement de la défense, moi, je suis fait pour la défense, et alors là, je me donnerai à plein, je serai celui qui exécute, dans mon syndicat international pour la défense des loulous pas bien forts, fils direct de leur mère, aux allures de jules pleins de nerfs, qui les roulent et qui tournent, tout seuls, en pleine nuit, au risque d'attraper les maladies possibles » (NJAF, pp. 17-18)

A cet égard, la fin est une sorte d'apogée, d'explosion quasi cacophonique, assemblage hétéroclite, sorte d'emballement soudain de la mécanique, qui jusque-là restait modérée, à un rythme plus tranquille.

« je me dis : quel bordel, les airs d'opéra, les femmes, la terre froide, la fille en chemise de nuit, les putes et les cimetières, et je cours je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit comme de l'herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s'envolent au milieu de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux ratons, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des Arabes entre eux, camarades, je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie » (NJAF, p. 63)

On remarque d'ailleurs que la musique est présente au niveau thématique, comme déclencheur d'émotion, voire instant de vérité : elle joue le rôle de contrepoint au langage, catalysant les réactions. Mais nous y reviendrons.

Le discours est une sorte de fuite en avant qui ne semble avoir de terme qu'arbitrairement, grâce aux guillemets qui referment l'espace textuel ouvert. Il suit une logique anarchique, qui fait plus penser à des associations libres, passant d'un thème à un autre, parfois par connexions thématiques, parfois par renvois homophoniques. Nous pensons qu'ici la fuite n'est pas un choix, une revendication, elle semble être la seule

solution dans le monde décrit par le personnage. Il cherche un endroit pour s'arrêter, un terme, une possible fin à cette fuite.

« Mais qu'on s'arrête un bon coup et qu'on dise : allez vous faire foutre, je ne bougerai plus et vous allez m'entendre, si on se couche une bonne foi [sic] dans l'herbe et qu'on prend le temps de s'expliquer, que toi tu racontes tes histoires et que ceux qu'on a poussé au cul depuis le Nicaragua ou n'importe où comme cela te racontent les leurs » (NJAF, p. 49)

« mais ça vieux, pas possible, tu as déjà vu quelque part qu'on te laisse à l'aise, tu as déjà vu qu'on te laisse te coucher et tchao ?, jamais on ne t'oublie, vieux, il n'y a pas à s'en faire, on s'occupe de toi, on te pousse au cul, on ne te laisse pas tranquille » (NJAF, pp. 47-48)

« Je veux me coucher, je veux m'expliquer une bonne fois, je veux de l'herbe, l'ombre des arbres, je veux gueuler et pouvoir gueuler, même si on doit me tirer dessus » (NJAF, p.51)

Cependant, on voit bien que la fuite est à double tranchant : elle est forcée dans une certaine mesure, mais aussi choisie : la légèreté offre cette possibilité de se laisser porter, par opposition à la connerie qui alourdit.

« et moi qui approuvais pour pouvoir être libre tout à l'heure de courir, courir, courir, moi qui ne mange pas, moi qui ne mange rien, qui deviens de jour en jour plus léger, qui ne m'alourdis pas pour pouvoir en cachette chercher ce que je cherche, au-delà des bouffeurs stationnés tout en cercle, dehors, dans les cafés, j'approuvais, j'approuvais[...] sentant que le vent dans mon dos me faisait vaciller, m'aurait soulevé si je ne m'étais pas accroché discrètement aux bouffeurs alourdis et à leur connerie de plomb, il m'aurait emporté tant je deviens léger, comme les courants d'air te faisaient disparaître aux coins des rues, lorsque je t'ai aperçu, une fois, deux fois, trois fois, voyant bien de loin que tu étais encore un enfant, alors j'ai tout lâché, le vent m'a soulevé, et j'ai couru, sentant à peine si je touchais le sol, aussi vite que toi » (NJAF, p.33)

La différence se situe dans le pouvoir de décision : fuite choisie, ou fuite forcée, entre légèreté et « poussé au cul ».

Entre autres thèmes évoqués nous en avons relevé trois, qui nous semblent cardinaux dans le rapport entre fond et forme.

1°) Le thème de la jouissance, dont il faut se priver, se garder.

On trouve ce thème étrange, développé plusieurs fois, de la jouissance aliénante. Aliénante car elle permet aux « salauds d'en haut » de garder la mainmise sur le groupe dans lequel s'inclut le narrateur. Ces « salauds », « eux », forment un groupe difficilement identifiable, qui contient pêle-mêle : « le clan des entubeurs, des tringleurs planqués, des vicieux impunis, froids, calculateurs, techniques, le petit clan des salauds techniques [...] le petit nombre de baiseurs qui décident pour nous, organisés entre eux, calculateurs entre eux, techniques à l'échelle internationale » (NJAF, p. 19). On voit dans cette description le rapport étroit entre l'idée de domination et de jouissance ; reprise au sens le plus purement littéral de « se faire baiser ». D'où ce clan, selon le narrateur toujours, prend des airs, des masques tous plus impossibles les uns que les autres — entre autres, celui des « filles pas possibles » — pour asseoir leur puissance. Avec la conclusion qu'il faut se garder de jouir, « s'empêcher de bander et de jouir, se tenir à tout prix, car c'est là qu'ils nous guettent et qu'ils nous baiseraient » (NJAF, p. 26). Cette idée n'est pas étrange, prise dans une perspective de dynamique désirante : le sujet doit se préserver de jouissance immédiate, pleine s'il veut pouvoir accéder au langage, et par là, au désir. S'empêcher de jouir est à un niveau plus direct du texte, une façon de résister, de conserver son intégrité de sujet. Il s'agit surtout de refuser la jouissance telle qu'ils la conçoivent pour nous, avec en prime une stigmatisation de ceux qui s'y laissent prendre.

« tandis que ceux d'ici n'ont rien derrière la tête, prêts pour être contents, prêts pour s'amuser, prêts pour jouir tout ce qu'ils peuvent, n'importe où n'importe quand, sans penser à rien d'autre qu'à leur petit coup tous ces cons de Français prêts à jouir leur petit coup dans leur coin et rien derrière la tête qui les en empêcherait, à en foutre partout, nous en foutre plein la gueule, leur sale foutre de con, tandis que, moi, j'ai des histoires derrière ma tête, je ne dis pas que ça marche jamais, plutôt le mec qui ne jouit jamais vraiment complètement à cause de ces histoires, parfois même je suis bien, très bien » (NJAF, pp. 53-54)

Double constat : celui d'un empêchement de jouir tout à fait, et celui du refus d'une jouissance pure, car ces idées, « derrière la tête » sont ce qui fait échapper à la condition de ceux qui se font « niquer ». Il ne faut donc pas se faire connaître, garder son désir pour soi pour ne pas se faire reconnaître, garder son sexe caché.

« je cachais que leur étais étranger en donnant mon avis sur les problèmes généraux, les questions particulières [...] — rien ne pouvait me trahir, mon

zizi étranger, je l'avais bien caché, bien tenu la main sur la braguette [...] mais pour l'instant je me tenais bien, au même regard et aux mêmes soucis, qui dissimule celui dont le souci est ailleurs, étranger à eux tous, mon regard secret cherchait au-delà d'eux » (NJAF, pp. 29-30)

2°) Le thème de l'étranger, de l'autre.

Le narrateur se présente lui-même comme étranger, par opposition d'abord au groupe des Français, mais on voit plus loin qu'il ne s'associe pas non plus au groupe d'étrangers — compris comme immigrés ; c'est une opposition aux « cons », ceux qui n'ont rien derrière la tête. Première étrangeté donc, par rapport aux autres. Le thème de l'étrangeté est souvent — et on le remarque aussi dans *La Solitude* — lié à la lumière, plutôt qu'à la couleur. La lumière est celle qui, attachée à un espace-temps précis, fait, ou pas, l'autre étranger. Elle le fait grâce aux couleurs qu'elle donne, ou qu'elle gomme.

« avec cette lumière qui m'avait fait confondre » (NJAF, p. 24)

« dans cette drôle de lumière qui ne montre rien, qui fait de tous ces bavards de café et de rue des frères » (NJAF, p. 29)

Il y a un deuxième niveau d'étrangeté, par rapport à soi-même, qui est de la même façon référée à l'espace et au temps. Ici, c'est la fuite obligée, l'impossibilité de s'arrêter, de se fixer : l'impossibilité de « chez-soi ».

« et jamais tu ne peux dire : c'est chez moi et tchao (ce qui fait que, moi, quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où c'était davantage chez moi que là où je vais débarquer, et quand on te pousse au cul de nouveau et que tu pars de nouveau, là où tu vas aller, tu seras encore davantage étranger, et ainsi de suite : tu es toujours plus étranger tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, et que tu regardes derrière toi, c'est toujours le désert) » (NJAF, p. 49)

L'étrangeté a donc partie liée avec l'espace-temps comme désertique, inhospitalier, et dans lequel le narrateur, porté qu'il est de lieu en lieu, se construit un chez-soi avec « trois fois rien » (NJAF, p.9). La double étrangeté ressentie — celle des autres, de l'autre rencontré et du narrateur à lui-même — est conditionnée par l'espace-temps, au point que l'on peut dire de celui-ci qu'il est un élément essentiel de l'action, déterminant les rapports au sein du texte. Il modalise entre autres la possibilité de parler, de rencontrer l'autre.

« ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs » (NJAF, p. 47)

« et ce que je veux te dire, ce n'est pas ici que je pourrais te le dire, il faudrait que l'on trouve de l'herbe où l'on pourra se coucher, avec un ciel tout entier au-dessus de nos têtes » (NJAF, p. 55)

3°) L'espace-temps vivant

L'espace-temps se constitue comme élément clé de la rencontre. Rappelé constamment, réécrit sans cesse, il donne les coordonnées de l'action, mais la conditionne aussi de façon plus diffuse. On remarque d'abord quelques expressions étranges, qui « collusionnent » espace et temps :

« il te demande pendant un kilomètre de temps » (NJAF, p. 43)

« la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé, et que je veux retrouver tant j'y étais bien, au point que je ne sais plus comment te le dire, mais, depuis ; je ne travaille plus et tout est mélangé sur leurs salauds de plans, chaque soir j'ai cherché le vendredi soir où j'étais bien, sans travail demain » (NJAF, p.44)

Ceci est doublé au niveau textuel par une confusion espace-temps : le temps est spatialisé de la même façon que l'espace est temporalisé. À cet égard, certains espaces « donnent » du temps », et certains moments « ouvrent » un espace. Et ceci dans un sens tant négatif que positif.

« et les cent mille ans de vieillesse qui se moquent de tout, qui vous font étranger, qui ne peuvent jamais faire croire que l'on est tout à fait chez soi, je vire tout et la vieillesse avec, parce que je suis comme cela, je n'aime pas ce qui vous rappelle que vous êtes étranger » (NJAF, p. 10)

« il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres » (NJAF, p.47)

Devenu une sorte d'entité biface, l'espace-temps offre la possibilité ou non de la rencontre, de la fin de la fuite, mais avec la condition de se trouver avec le ciel « tout entier » et la terre « entière », et, finalement, dans l'arrêt, le temps tout entier. Une image d'immobilité impossible que l'on retrouve dans *La Solitude*.

2. La Nuit de La solitude ?

Du point de vue de la forme, *La Nuit* semble suivre la même logique que *La Solitude*, mais poussée à l'extrême : par exemple, il n'y a aucun point, même final, les seules ponctuations sont d'ordre rythmique (virgules, points-virgules, tirets) ou expressif (points d'exclamation, d'interrogation). L'immense « phrase », sans but ni fin, s'étire éternellement entre deux guillemets, peut-être seuls marqueurs didascaliques de ce texte. Si l'on se penche sur le contenu et les thèmes évoqués par les deux textes, nous n'y voyons que de très infimes différences : tous deux tournent globalement autour de l'altérité, de la possibilité de la rencontre, de l'appel, de l'étrangeté et de la transaction comme moment de dialogue. De même, la circulation d'une position à l'autre dans *La Solitude* est aussi celle de *La Nuit* : même mouvement mais surtout même technique, qui consiste en renvois d'un pronom à l'autre, d'une position à l'autre. *La Solitude* ne présente en effet pas deux positions définies qui se dialectisent, mais des répliques qui ne se répondent pas vraiment, qui se reprennent constamment, qui se diluent en circonvolutions. La dimension dialogique n'opère quasiment que comme une spatialisation, une construction d'espace suivant une topologie circulaire. Principe qui est beaucoup plus visible dans *La Nuit*, puisque l'espace n'existe que de se dire dans le monologue. Ce qui n'apparaît pas encore clairement si l'on considère uniquement *La Solitude*, mais qui est obvie dans *La Nuit*, c'est la spatialisation de l'énonciation par l'énoncé. La différence entre les deux textes est celle d'une séparation énoncé/énonciation, qui redonne un peu de jeu entre les deux dimensions — distance qui est justement ce qui « fait théâtre » — en transformant une situation d'énonciation pleine en une dynamique dialogique, qui, en dualisant le surgissement langagier, le décentre, le relativise par rapport à la position « tout-une » de *La Nuit*.

Nous situerons donc *La Nuit* comme une esquisse, une sorte de brouillon de *La Solitude* ; ébauche qui se raffine à l'extrême dans le deuxième texte, par ailleurs chronologiquement ultérieur.

3. Théâtralités comparées

En positionnant *La Nuit* comme ébauche, matière brute à partir de laquelle envisager *La solitude*, nous cherchons à distinguer ce qui, d'un texte à l'autre, a changé, pour que le premier soit envisagé comme non-dramatique, et le deuxième comme purement dramatique. Quelles évolutions structurelles ont en effet eu lieu pour que l'on passe d'un

discours orphelin que rien ne définit comme théâtre, à un dialogue qui montre une forme quasi pure de dramaturgie ?

Il nous faut ici définir brièvement la façon dont nous entendons le noyau dramatique. Nous proposerons une définition minimale, qui demande à être retravaillée — les conclusions de notre recherche nous permettront peut-être de le faire. Le dramatique qualifie pour nous une situation d'énonciation particulière, dédoublée, qui fait montre d'une hésitation irréductible entre deux niveaux. Est dramatique une position qui a été dédoublée par une instance tierce et qui se trouve dès lors divisée, de façon indécidable, entre parole réelle, effective, incarnée et parole symbolique, dont l'effectuation ne se fait que dans un cadre prédonné. L'instance qui instaure cette double position — qui ne se concrétise que dans un seul corps, entité, cela s'entend — circonscrit du même geste l'espace-temps dans lequel cette hésitation a cours. Comme tierce, l'instance est surplombante, son discours se place à un niveau autre que la position qu'elle qualifie, elle possède donc les clés de cet espace-temps spécifique : elle en énonce la Loi, mais aussi les règles.

« Le théâtre serait un exemple, ou plutôt une issue de l'éthique, en ce que c'est le discours de l'Autre, par définition, qui s'y livre. [...] De l'Autre, parce que ce que disent les personnages sur la scène, c'est un autre qui l'a écrit, et parce que les personnages sont autres entre eux, et aussi autres qu'eux-mêmes »⁴⁷.

Le dramatique dans cette définition n'a donc pas expressément besoin de texte, mais ne l'exclut pas ; de même, le texte peut se considérer dramatique en-deça de la représentation — si tant est qu'il la contienne en puissance.

Au niveau du texte, de sa présentation, peu de choses distinguent *La Nuit* de *La Solitude*, alors que celle-ci est pratiquement unilatéralement envisagée comme une œuvre dramatique. Nous voyons pour notre part trois différences entre ces deux textes : l'absence de didascalie liminaire, l'absence de « personnages » à qui attribuer les répliques, et enfin, la présence étrange de guillemets au début et à la fin du texte, marqueurs encadrant une énonciation et que l'on ne retrouve pas dans *La Solitude*.

La première différence relevée est la didascalie contextualisant le texte. Elle est une distance que ce liminaire introduit entre la parole brute et la scène possible, imaginable. Si l'espace-temps et le principe qui

⁴⁷ F. REGNAULT, *L'éthique et le théâtre*, in *Théâtre- équinoxes, écrits sur le théâtre 1*, Paris, Editions Actes Sud / CNSAD, 2000, p. 139.

préside à sa construction sont identiques dans les deux textes, dans *La Solitude* cependant il y a insertion, injection d'une possible scène, d'un espace dans lequel les différentes circonvolutions décrivant l'espace-temps puissent s'incarner, se placer, ne fût-ce que temporellement et se situer dans une épaisseur propre à la scène. Chose qui est impossible dans *La Nuit*, puisqu'il n'y a, dans le texte, aucun « espace » — contexte ou autre — qui permette de « décoller » le discours de sa situation imaginarisée.

La didascalie est ici une sorte d'instance tierce qui à elle seule fait théâtre, puisqu'elle permet l'ouverture de l'action d'énonciation unique en une trans-action. La transaction nous semble être le centre du liminaire, ce qui définit le deal, beaucoup plus que l'espace ou le temps. Il n'est pas question de situer l'action dans un cadre puisque tout ce qui permettrait de créer une image est décrit comme flou, indistinct. Mais il s'agit bien de poser un acte énonciatif, tiers, qui décrit constitutivement la parole qui suit. La transaction est un terme qui à l'origine provient du terrain juridique, et qui est issu de la même racine que *transigere*. Elle consiste en effet à obtenir un accord entre deux parties, chacune acceptant de revoir ses prétentions à la baisse, de faire un certain nombre de compromis. Le sens de transaction économique ne s'y ajoute que plus tard, et toujours avec cette idée de contrat, d'accord. Alors qu'elle semble dans le langage courant désigner un simple échange, le passage d'une main à une autre, la transaction sous-entend toujours une dialogie obligatoire, qui passe par l'abandon d'une certaine puissance, l'acceptation d'une perte. Cet acte fait passer de l'action pure de *La Nuit* à l'action représentée — comme telle toujours duelle, en balance — de *La Solitude*. La transaction modalise l'ensemble du discours comme dès le départ double, elle est presque une sorte de code pour la pièce à faire. La place tierce se situe à deux niveaux : au niveau du texte, comme information, parole posée par un élément qui se place en tiers, et au niveau de la façon dont le texte indique les coordonnées de la pièce à suivre, comme toujours sous le regard d'un tiers. La transaction exige d'une part une séparation, d'autre part un accord écrit, et, comme souvent dans la procédure juridique, conclu devant témoin.

La deuxième évolution d'un texte à l'autre, est cette présence nouvelle de « personnages », ou plutôt, cette séparation en deux, cette attribution à deux positions différenciées, du texte. Dans *La Nuit* on a à faire à un énonciateur unique, qui ne cesse de déterminer par une adresse constamment répétée, l'autre à qui il destine ce dit. Cet autre est absolument absent de l'espace du texte, comme point d'énonciation, et y est pourtant omniprésent comme coordonnée, point par lequel repasse

sans cesse le discours. Cet autre est désigné par le contenu comme celui à qui se destine le texte ; formellement il est un point de coordonnée des différents thèmes, histoires, de l'ensemble du discours ; point à partir duquel le moi s'énonce — et qui n'existe d'ailleurs que par lui . On retrouve en effet souvent cette alternance de moi/toi, cette répétition des pronoms dans leur forme emphatique. Il est le destinataire entièrement imaginarisé du discours, dans le discours, par le discours. L'interlocuteur est à la fois condition de possibilité du texte et possibilisé par celui-ci. On ne peut discerner s'il est réel ou pas. Dans les mises en scène portées à notre connaissance, on ne trouve jamais sur scène qu'un acteur, l'autre n'est donc jamais présent que dans le Dit, il est d'ailleurs le plus souvent — c'est la lecture la plus classique — assimilé au public. Cette lecture fait l'impasse sur certains passages étranges, dans lesquels le discours se modalise différemment, comme pour être adressé à une troisième personne :

« alors donc je disais que j'étais ivre et demandais cinq minutes, une moitié de tête encombrée de conneries, l'autre moitié tout à toi que je n'osais plus regarder tant j'étais embrouillé, encore, de mode, de politique, de salaire — lorsque je travaillais, mon salaire, moi, c'était un drôle d'oiseau tout petit qui rentrait, que j'enfermais, et qui, dès que j'entrouvrais la porte, s'envolait tout d'un coup et ne revenait plus jamais, il ne restait plus qu'à le regretter tout le reste du temps, maintenant, je ne travaille plus —, mais je ne me décidais toujours pas à regarder **celui dont je tenais enfin le bras serré dans ma main** : je demande cinq minutes, que l'ivresse s'en aille, alors on s'assoira, je paierai un café, je l'assoirai face à moi, face au miroir dans mon dos, » (NJAF, p. 31.) [C'est nous qui soulignons]

La modalisation du discours semble échapper à une unilatéralité, elle paraît éprouver des ratés, des griffes, ce qui confirme notre idée d'ébauche brute par rapport à *La Solitude* — hypothèse née de l'impression de pagaille, de dislocation du discours dans *La Nuit* qui s'oppose à la circularité lente et régulière de *La Solitude*.

La troisième différence que nous mettons en évidence plus haut est la présence des guillemets dans *La Nuit* qui est pour le moins énigmatique. Le guillemet n'est jamais utilisé en théâtre pour indiquer le début ou la fin d'une réplique : en effet, la convention théâtrale suffit à indiquer que la réplique est un texte « à dire », il n'est donc pas besoin de redoubler la convention d'une indication dans le texte. C'est par référence au genre auquel s'accolle une œuvre que l'on sait — même en cas d'absence de liste des personnages — que les textes autres que les didascalies sont

prononcés. Ici, le guillemet est utilisé comme dans une pratique romanesque, à savoir qu'il indique une citation, la prise de parole d'un protagoniste de l'action. Pratique par ailleurs détournée, puisqu'il n'existe aucune situation d'énonciation définie, qui situerait des interlocuteurs — ou un locuteur unique — par une mise en situation extérieure à la « réplique » du personnage. Le contenu seul permet de resituer l'action, l'espace d'énonciation. On est dans un double fonctionnement : dramatique, car la réplique se suffit pour replacer un cadre, ce qu'elle fait en modalisant son discours sur un mode quasi impératif, direct, et pas dans une forme narrative organisée. Mais non-dramatique aussi, puisque la position d'énonciation indiquant la convention à la lumière de laquelle lire le texte — la position tierce — n'est pas présente. Sauf dans les guillemets. Ils corroborent notre analyse : d'une situation qui n'est pas encore dramatique à proprement parler, car non-modalisée comme « à représenter », on passe à un texte qui est dramatisé par la présence du tiers didascalique, indiquant la transitivité de la parole.

On trouve dans *La Nuit* une position hégémonique d'énonciateur, qui est entièrement agi dans son énoncé, et qui de plus, doit lui fournir ses propres conditions d'énonciation. Avec la contrepartie qu'il est le seul responsable de son existence, de sa teneur comme personnage et qu'il s'évanouit lorsqu'il se tait. Le fonctionnement est celui du théâtre qui parle pour ne pas disparaître : le silence équivaut à la mort du sujet puisqu'il n'existe que dans sa parole. C'est une logique qui est à la fois purement dramatique et à l'opposé de ce type de disposition. La dramaticité extrême, presque une situation limite, se situe dans l'usage ultra performatif du langage. Cependant, cette utilisation en grève la dynamique, puisque la performativité ne s'exerce toujours qu'en rapport à un tiers. Elle est cette exacerbation de la relation à l'Autre dans le langage : un langage qui fait ce qu'il dit, montre en effet le pouvoir de création, d'institution propre au langage, mais cette puissance est toujours référée à un Autre, à un principe extérieur. Le problème de la position d'énonciation de *La Nuit* est qu'elle ne se réfère à rien, elle ne parle au nom de personne et comme telle, demeure inefficace, inopérante à construire réellement une scène. Elle est à la fois position de pur théâtre et en même temps, manquant structurellement de la place vide qui lui permettrait de soutenir cette autre scène en dehors de son extension entre guillemets. Sans transiger jamais sur sa position centrale — voire totale — le narrateur ne « sort » jamais de ces guillemets, il reste enfermé dans un acte pur sans portée réelle, sans possibilité d'ouvrir l'espace, de brancher son Dit sur de l'Autre. Cette ouverture demanderait une

« transigeation », une renonciation à la maîtrise totale, mais en même temps serait à même de créer une épaisseur dans laquelle l'émergence d'un sujet est possible.

Si les deux textes sont à bien des égards semblables, nous les situons cependant d'un côté et de l'autre d'une limite, celle du dramatique minimal. *La Solitude* possède un niveau surplombant, une parole sur elle-même, tandis que *La Nuit* reste dans un pur fonctionnement, qui ne s'exhibe qu'en lui-même, dont le principal sujet est soi-même comme sujet plein sans distance. Dans ce cas, l'énoncé et l'énonciation sont parfaitement collés, ultimement confondus. Avec le passage vers *La Solitude* on entre dans une dynamique, dans un mouvement qui dépasse le pur fonctionnement et qui, s'il échoue à refonder une structure solide, permet, au sein du texte, de construire la scène, la représentation.

Il ne faut cependant pas envisager ce dépassement de façon simpliste en comprenant que, face à l'échec de *La Nuit*, *la Solitude* chercherait à refonder une Loi, et se trouverait dans l'incapacité de le faire, donc poserait un certain constat nihiliste. La fin négatrice ne signale pas un nihilisme fondamental ; pour nous il s'agit ici d'un dépassement sous forme de semblant. Ceci conjugue nos différentes hypothèses : semblant qui montre que le dépassement véritable n'est pas possible comme tel : impossibilité de se détacher, impossibilité de s'attacher tout à fait, mais encore impossibilité d'unir dans une synthèse dialectique ces deux dimensions, si ce n'est dans une visée de pur semblant, à un deuxième degré que l'on constate dans le ton ironique de *La Solitude*.

Pour mieux comprendre comment fonctionne le passage d'une dynamique qui n'inclut pas le dramatique dans ses possibles d'être, à une dimension qui le mime et qui le moque presque en l'artificialisant, nous avons travaillé les rapports entre dispositif et structure, rapports dans lesquels le semblant va être ce principe différenciant.

4. Du dispositif à la structure

Dispositif et structure sont deux notions qui posent problème du fait de leur labilité épistémologique, ainsi que de l'évolution des écoles qui les ont fait émerger et utilisées. Ces deux concepts sont pour nous intrinsèquement liés, et ce déjà lorsque l'on considère l'évolution du paradigme épistémologique qui les a vus naître, le structuralisme. Nous commencerons par présenter comment, à notre sens, l'évolution du paradigme structuraliste a donné naissance à une dialectisation qui se trouve culminer dans la notion lacanienne d'idée de structure. Pour ceci

nous nous baserons entre autres sur l'ouvrage de Jean-Claude Milner, *Le périple structural*⁴⁸.

Le structuralisme comme paradigme dominant du XX^e siècle a permis une avancée considérable en linguistique d'abord, mais aussi dans tous les autres domaines des sciences humaines.

« En adoptant comme principe d'investigation la structure quelconque, [...] le XX^e siècle a produit des connaissances nouvelles touchant le langage, l'anthropologie, la littérature, etc. Bref, l'ensemble de ce qu'il est convenu d'appeler les sciences humaines »⁴⁹.

L'idée d'envisager l'ensemble comme structure a pourtant connu des dérivés, dans les écoles littéraires extrêmes telles que le nouveau roman qui en arrive pratiquement à se passer de sujet. La notion de structure comme toujours pleine, complète, préexistante et donnée, peut destituer le sujet de sa place centrale dans le monde, dans la création même de cette structure. Ceci entraînant évidemment de nombreuses réactions, dont la plus intéressante nous semble être celle de Deleuze. D'abord appartenant à ce courant de pensée, Deleuze, déjà dans son article *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?*⁵⁰ le dépasse dans une certaine mesure, amenant dans une pensée de la complétude d'un système, l'incertitude de l'instance paradoxale, de la case vide qui manque toujours à sa place.

« Mais la seconde frontière apparaît mieux ici : contre le caractère duel de l'imagination, le Tiers qui intervient essentiellement dans le système symbolique, qui distribue les séries, les déplace relativement, les fait communiquer, tout en empêchant l'une de se rabattre imaginativement sur l'autre. [...] Toute la structure est mue par ce Tiers originaire — mais aussi qui manque à sa propre origine. [...] Pas de structuralisme sans ce degré zéro »⁵¹.

L'évolution détaillée de la pensée deleuzienne hors du paradigme structuraliste n'est pas notre point ici, nous nous contenterons donc de présenter la position que Deleuze occupera, dès les débuts de son

⁴⁸ J.-C. MILNER, *Le périple structural, figures et paradigmes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, coll. « La couleur des idées ».

⁴⁹ ID, p. 147.

⁵⁰ G. DELEUZE, *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?* in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1971*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, coll. « Paradoxe », pp. 238-270.

⁵¹ ID, pp. 259- 261.

association avec Guattari, et qui est celle d'une opposition virulente au structuralisme « pur et dur », auquel il oppose une idée globale de non-structure, de refus de l'enfermement dans le code, de lignes de fuites désordonnées, de machines, de déterritorialisation — de fuite finalement hors de la structure. Caricaturalement, on a deux positions qui sont d'une part celle d'une pensée dans laquelle la structure devient la panacée permettant de tout envisager comme se tenant en-soi, de l'autre, l'idée de libération des flux du désir, de véritable liberté comme exigeant la libération hors de la structure, comme exigence d'une non-structure absolue — le fameux corps sans organes. Si l'ouvrage fondamental défendant cette position — *L'Anti-Œdipe* — semble être mis en contradiction avec la psychanalyse, nous tenons à faire ici deux remarques. Tout d'abord cette opposition se situe par rapport à une branche de la psychanalyse, et à certaines dérives de celle-ci qui consisteraient à plaquer des grilles d'interprétation du sujet dans la structure. Ces dérives placent le sujet dans une position dans laquelle il n'a finalement plus rien à dire et est surdéterminé par sa place dans la structure, l'enfermant dans le « sens à tout prix » de l'analyse qui cherche à tout traduire, à tout interpréter.

« La troisième proposition devrait montrer comment la psychanalyse procède pour obtenir cet effet, l'écrasement d'énoncé, la destruction de désir. C'est qu'elle dispose d'une double machine : d'abord une machine d'interprétation qui fait que tout ce que le patient peut dire est déjà traduit dans un autre langage, tout ce qu'il dit est censé vouloir dire autre chose. [...] Interpréter et subjectiver sont les deux maladies du monde moderne que la psychanalyse n'a pas inventées, mais pour lesquelles elle a trouvé la technique d'entretien et de propagation parfaitement adéquate »⁵².

Nous remarquons ensuite que Deleuze et Guattari ne s'attaquent pas ici, en tout cas pas frontalement, à Jacques Lacan. Par rapport à ce dernier, nous verrons que c'est justement le dépassement qu'il opère dans la fin de son œuvre qui permet de penser conjointement Deleuze et la structure — cette articulation se nouant dans la notion de Réel, de point qui échappe toujours, tout en étant le principal soutien de la structure.

⁵² G. DELEUZE, *Quatre propositions pour la psychanalyse*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, coll. « Paradoxe », pp. 77-78.

L'opposition entre structure et antistrukture serait celle du sujet comme sans désir face au sujet comme « tout-désir ». Le problème de l'*Anti-Œdipe* est sa portée polémique. On peut à cet égard pointer divers éléments qui font de cet ouvrage plus un manifeste lié à l'époque et aujourd'hui daté, qu'une doctrine comme corps constitué. L'apologie du devenir schizophrène à travers la figure d'Antonin Artaud, la glorification du corps déterritorialisé, du désir machinant/machiné s'explique plus par la réaction à un structuralisme qui en vient à supprimer du sujet la dimension qui, pour Deleuze, le constitue à savoir le désir. Nous parlerons à cet effet d'une réaction structurelle, institutionnelle, interne à la pensée d'avant-garde des années 60- 70. Nous insistons ici sur ce point : notre idée n'est pas de déterminer les rapports de Deleuze au structuralisme et à la psychanalyse, mais plutôt de montrer les positions en place à une époque donnée, le point sur lequel elles s'opposent et surtout la façon dont cette opposition va être dépassée. De notre point de vue, il y a en effet un échec de ces deux positions si on veut les utiliser pour penser le fait théâtral. Traiter celui-ci uniquement comme une structure pure, pleine, serait oublier la part de jouissance insue qui fait sa spécificité. À l'inverse, l'envisager uniquement comme flux désirant, déterritorialisant est tout aussi réducteur, puisque le théâtre produit du langage, du sens, de la représentation ; il n'est pas qu'un simple processus, production⁵³.

Le point où nous pouvons dépasser cette antinomie est donc comme dit plus haut, le travail du dernier Lacan sur la dimension de Réel et son introduction dans la structure symbolique. Nous ferons ici un bref résumé de l'analyse de Milner quant à la position de Lacan dans le système structuraliste. Il définit celle-ci par le terme d'hyperstructuralisme, qui consiste à reconnaître la conjecture suivante : « la structure quelconque a des propriétés non-quelconques »

« Or Lacan est hyperstructuraliste en ce sens. Telle est la conséquence seconde qu'on peut tirer de l'appendice à la « La lettre volée ». On y voit comment dans un système dont les éléments et les lois sont les moins spécifiés possibles, des régularités et des propriétés émergent »⁵⁴.

⁵³ La position de Deleuze est à cet égard limite, puisqu'il prône d'un côté la fin de la représentation, tout en y restant tout à fait pris.

⁵⁴ J.-C. MILNER, *Le périple structural*, op. cit., p. 145.

Le point linguistique sur lequel l'hyperstructuralisme dépasse le structuralisme est celui de la substitution du principe d'opposition au principe d'identité.

« Dans l'ontologie saussurienne, qui fonde les procédures structurales, il s'agit de substituer dans la fonction même qu'assumait le principe d'identité, le principe d'opposition : il ne faut plus dire $A=A$, mais A s'oppose distinctement à A , ou, pour reprendre le langage traditionnel de l'identité : A n'existe en structure que dans la stricte mesure où A n'est pas identique à A »⁵⁵.

La structure étant non hiérarchisée, tout trait de terme est un terme de terme (renvoyant, dans la chaîne des signifiants à la totalité des éléments, ainsi que chaque élément à lui-même), l'identité ne sera plus que dérivée, et cela à partir de l'opposition. Qui sera assumée par un terme.

« Au sens strict, l'élément linguistique et plus généralement structural n'est pas identique à soi, d'une part parce qu'il n'a pas de soi, et d'autre part parce que l'identité a cédé la place à l'opposition, laquelle le traverse en lui-même. [L'hyperstructuralisme] concentre [cette conséquence] en un seul nom : celui de sujet. Étant admis que tout terme structural en tant que tel est non identique à soi, le sujet est le terme de la chaîne, qui supporte le « non-identique à soi » de tout terme de la chaîne »⁵⁶.

Les débuts de la pensée lacanienne contiennent déjà en germe cette idée de Réel, de point de manque dans la structure. L'axe Symbolique/Imaginaire va petit à petit perdre sa prépondérance, pour faire place au Réel et à sa complexe articulation dans ses rapports avec les deux autres dimensions du sujet. Le trou que ce Réel introduit va ouvrir la structure et dépasser l'opposition entre une structure pleine, sans faille, et une astructure totale. Le Réel est difficile à saisir comme tel chez Lacan. Tout d'abord parce que cette notion se réfère à ce qui dans l'humain résiste justement à la symbolisation, l'innommable. C'est donc une notion autour de laquelle il nous faut tourner sans jamais pouvoir tout à fait la traduire en terme de concepts clairs. Plutôt que d'avoir un sujet plein, organisé en une opposition binaire entre imaginaire et symbolique, on trouve cette tache, ce reste refoulé, repoussé, qui crée une place vide, et qui est précisément ce qui est interdit ; le signe de la jouissance pleine

⁵⁵ ID , p. 165.

⁵⁶ *Ibidem*.

perdue à jamais. L'*objet a* est l'objet de la jouissance pleine, mais qui comme tel est toujours fantasmé à partir de la position du sujet dans la Loi : il est donc inexistant.

« L'*objet a* n'est-il pas un semblant de la jouissance perdue, c'est-à-dire ce qu'il reste, dans le symbolique, du réel perdu ? [...] le réel désigne un noyau dur substantiel qui précède et a résisté à la symbolisation et simultanément, il désigne le reste, qui est posé ou « produit » par le processus de symbolisation lui-même. [...] La substance est un mirage rétroactivement appelé par le surplus. L'illusion qui tient à l'*objet a* en tant que reste de jouissance est par conséquent l'illusion même que, derrière lui, se trouve la substance de jouissance perdue. Autrement dit, *a* en tant que semblant est un leurre au sens lacanien : [...] `parce qu'il appelle l'impression qu'il y aurait, derrière lui, quelque réel substantiel ; il leurre en se posant comme ombre d'un réel sous-jacent. La limitation précède la transcendance : tout ce qui « existe vraiment » est le champ des phénomènes et sa limitation, tandis que *Das Ding* n'est rien qu'un fantasme qui, *a posteriori*, vient remplir le vide de l'objet transcendantal »⁵⁷.

Il est ce vide, ce point de manque structurel qui soutient tout l'ordre symbolique ; il est cette dimension fantasmée sans laquelle le sujet n'a pas de consistance. Paradoxalement, il renvoie le sujet à sa propre inconsistance, chaque fois que celui-ci l'approche, puisqu'il n'est jamais approché que comme manquant, inexistant. C'est ce que nous rappelle Žizek dans son analyse du fond imaginaire de la série des films *Matrix*.

« Cependant, le Réel n'est pas la « vraie réalité » dissimulé derrière la simulation virtuelle mais le vide qui rend la réalité incomplète et inconsistante, la fonction de toute matrice symbolique étant de dissimuler cette inconsistance— une des manières de réaliser cette dissimulation étant précisément de déclarer que derrière la réalité incomplète et inconsistante connue, il existe une autre réalité qui pourrait la structurer »⁵⁸.

Le Réel n'est donc pas une chose cachée, effective dans le réel, qui serait dissimulée, et à laquelle on aurait accès en traversant l'écran du

⁵⁷ S. ŽIŽEK, *Subversions du sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, coll. « Clinique, psychanalytique et psychopathologie », pp. 44-45.

⁵⁸ S. ŽIŽEK, *La subjectivité à venir. Essais critiques*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 100-101.

fantasme — structure qui soutient la réalité telle que nous l’organisons autour de ce trou.

« Le réel n’est pas le référent dernier domestiqué par l’écran du fantasme : le réel c’est aussi et d’abord l’écran lui-même en tant qu’obstacle qui a toujours déjà déformé notre perception du référent, de la réalité qui nous entoure »⁵⁹.

4.1. Qu’est-ce qu’un dispositif ?

Ici la structure change de sens, puisque désormais elle ne se soutient que de son incomplétude. On dépasse donc à la fois la position du sujet comme en totale maîtrise — voire absent de la structure qui est toujours déjà donnée dans sa totalité — mais aussi comme pur flux de désir, pure jouissance hors représentation. Pour saisir l’implication de cette nouvelle notion dans la compréhension du dispositif théâtral, nous nous baserons sur le travail d’Arnaud Rykner⁶⁰, qui analyse cette dimension de Réel dans le roman, comme le dispositif qui troue la structure.

Nous prendrons ici une brève précaution, quant à la notion de dispositif, notion flottante s’il en est. Il est défini par Foucault, repris par Agamben comme « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c’est le réseau qu’on établit entre ces éléments »⁶¹.

Dans cette optique, il est clairement une structure, un système dont la particularité est cependant de fonctionner sans sujet. Dans cette catégorie on place les dispositifs techniques entre autres, que le sujet peut utiliser dès lors qu’il s’en détache. Parmi les lecteurs divers de Foucault, on trouve Deleuze, qui dans son article *Qu’est-ce qu’un dispositif ?*⁶² le définit comme suit :

« C’est d’abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n’entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte,

⁵⁹ ID, pp. 108-109.

⁶⁰ A. RYKNER, *Pans. Liberté de l’œuvre et résistance du texte*, Paris, Édition José Corti, 2004.

⁶¹ G. AGAMBEN, *Qu’est-ce qu’un dispositif*, Paris, Payot et Rivages, pp. 8-9.

⁶² G. DELEUZE, *Qu’est-ce qu’un dispositif ?* in *Deux régimes de fous*, op. cit., pp. 316- 325.

l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres »⁶³.

Le versant stratégique, voire aliénant du dispositif est ici beaucoup moins mis en évidence que le versant topologique, de multiplication du réel. Cette conception nous amène plus près déjà de ce que nous entrapercevons dans *La Nuit*, par le champ « cartographe » mobilisé et surtout, celui des « régimes de lumières », ainsi que la dimension subjective comme ligne parmi les autres.

« Ce dépassement de la ligne de force, c'est ce qui se produit lorsqu'elle se recourbe, fait des méandres, s'enfonce et devient souterraine, ou plutôt lorsque la force, au lieu d'entrer en rapport linéaire avec une autre force, revient sur soi, s'exerce sur soi-même ou s'affecte elle-même. Cette dimension du Soi n'est nullement une détermination préexistante qu'on trouverait toute faite. Là encore, une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif : elle doit se faire pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C'est une ligne de fuite »⁶⁴.

Ici encore, on reste cependant dans une perspective foucaldienne, qui nous intéresse peu, si ce n'est du point de vue paradigmatique. Elle n'explique en effet pas comment fonctionne réellement le dispositif dans le fait littéraire, et donc, dans l'espace de création. Le pas entre ces deux conceptions est celui que fait Isabelle Ost, que nous suivrons ici dans son interprétation du dispositif comme agencement.

« En outre, ces mêmes points de démontage ou lignes de fuite — tels les trous percés par le Réel, [...] font de l'agencement un quasi-synonyme du dispositif. [...] Le dispositif, [...] travaille par « collage » d'éléments, « ensemble de contiguïtés », « agencement d'objets » — contrairement à la structure, dont les éléments différentiels sont discontinus en vertu du principe de tiers exclu. [...] Conclusion : dispositif et agencement sont deux termes qui désignent un ensemble d'éléments plus ou moins hétérogènes, indépendants, dont les rapports spatiaux sont d'ordre topologique »⁶⁵.

⁶³ ID, p. 316.

⁶⁴ ID, p. 318.

⁶⁵ I. OST, *Samuel Beckett, Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2008, pp. 167-169.

L'agencement nous permet mieux de saisir le fonctionnement littéraire à proprement parler du texte de *La Nuit* : on voit plus clairement comment son anarchie dessine une topographie éclatée, fonctionnant par démultiplication, renvois, contiguïtés, etc. Cette topologie suit une logique qui n'est cependant pas seulement spatiale, sinon dans une spatialisation du rythme, du syntagme musical.

4.2. Le trou, le pan, l'insignifiant

L'idée d'un Réel trouant la structure, la rendant inconsistante, met l'accent sur le pouvoir subversif du dispositif par rapport à tout système clos, qui enfermerait le sujet.

« D'un point de vue théorique, le dispositif est une façon de dépasser la structure, c'est-à-dire d'intégrer cette dernière et d'en conserver les acquis, tout en déjouant les pièges qu'elle nous tend : parce qu'elle est, bon an, mal an, une grille posée sur le réel, qui l'organise et le recompose pour le rendre saisissable, elle tend à lui faire croire que rien ne lui échappe, alors que c'est précisément par ce qu'elle laisse fuir, par tout ce qui en lui — et en nous — résiste qu'une œuvre nous touche et nous tient. Le dispositif, lui, ne prétend plus recomposer le réel, en le « structurant » pour le faire signifier : il le laisse fuir, s'épandre aux entournures, et nous revenir sous sa forme brute, insignifiante [...] »⁶⁶.

Le dispositif fait percer l'altérité totale dans l'œuvre, en introduisant un mode d'expression qui appartient à un champ de non-représentation langagière : dispositif musical, pictural, nous mettent ainsi face à cette percée du Réel, qui troue la représentation, faisant de l'œuvre un véritable sujet de désir, qui « fait signe sans faire sens »⁶⁷. On peut compléter cette définition par celle de Philippe Ortel⁶⁸, qui articule incompréhensible et structure : « Devient « dispositif » toute structure s'articulant à la conjoncture d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à un illimité »⁶⁹.

⁶⁶ A. RYKNER, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, op. cit., p. 36.

⁶⁷ ID, p. 138.

⁶⁸ P. ORTEL, *Les dispositifs de l'incompréhensible*, in *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003, coll. « Champs visuels », pp. 377-404.

⁶⁹ ID, p. 389.

Le fait théâtral nous semble être un exemple particulier de ce type de fonctionnement. Ici, nous rejoignons les analyses qui sont rassemblées dans *La scène, littérature et art visuels*⁷⁰, qui se proposent de travailler le dispositif de scène au sein du roman. À cette occasion, Ortel propose une réflexion sur le rapport entre scène et dispositif — déjà esquissée dans *L'incompréhensible*.

« D'un côté une scène est une configuration limitée et structurante puisqu'elle se définit par un espace et une durée déterminés, un nombre précis de personnages et une action dominante. D'un autre côté, elle mime à merveille l'orage des passions, ouvre sur l'imprévu et fonctionne donc comme un système ouvert. Le fini s'y articule à l'infini, le réel au possible, la stabilité au désordre »⁷¹.

C'est la présence de la scène qui permet le dispositif, qui constitue la structure en dispositif puisqu'elle permet cette articulation du fini et de l'infini. On voit d'ailleurs cette idée apparaître chez Rykner⁷² :

« Autrement dit, l'existence d'un « horizon scénique » à la fois inatteignable et toujours présent, toujours désiré, renverse la prédominance du langage et nous oblige à voir que la réalité qu'il met en place lui échappe nécessairement. Le réel produit par les mots est hors des mots. Le théâtre est là où le langage n'est plus ou pas encore »⁷³

Dans le genre romanesque, le trou de Réel dans la structure symbolique est ce qui fait apparaître l'indécision, la vacillation essentielle du sujet et constitue sa vérité en subvertissant, au sein du langage, la logique langagière — le symbolique. Pour ce faire, le roman utilise des dispositifs qui échappent à une logique de représentation langagière. Il semble qu'au théâtre, ce trou existe toujours déjà, qu'il soit même le noyau matériel du fait théâtral : le Réel est ce noyau opaque autour duquel s'organise la représentation. Celle-ci matérialise ce que le dispositif dans le roman faisait surgir, à savoir ce trou de Réel qui fissure la

⁷⁰ M.-T. MATHET (sous la dir. de) , *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁷¹ ID, p. 393.

⁷² A. RYKNER, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Éditions José Corti, 2000, coll. « Les essais ».

⁷³ ID, p. 35.

représentation, cet entre-deux qui polarise le dit théâtral toujours entre aliénation/ séparation.

« [...] le théâtre est le seul « art » qui allie nécessairement — même lorsqu'il croit y renoncer — le réel et le langage, le visuel et le texte, le proche et le lointain — le seul mode de représentation à replacer naturellement de l'indiciel au cœur même du symbolique. [...] Ce que nous y voyons, ce que nous y entendons, ce qui y bouge devant nous, ce ne sont ni des idéaux abstraits, ni du réel immédiat, mais ce qui se cache derrière ce dernier, une sorte d'accouplement monstrueux qui transcende et les faiblesses du langage et la pauvreté du visible »⁷⁴.

La représentation théâtrale est à cet égard ce qui picturalise et surtout ce qui musicalise le texte, lui donnant un rythme particulier, unique à chaque fois, une mise en voix qui perce le texte — d'autant plus que c'est à travers ce médium éminemment lié à la situation plénière de l'enfant, la voix enveloppante, le souffle de la Mère. On aurait donc une structure, de représentation qui est celle du texte — texte écrit, texte de la scène — et le réel qui point, qui perce la scène, l'instituant comme toujours entre-deux et passible d'être objet de jouissance directe, pure ; passible de substantifier l'écran du fantasme « en vrai ». La convention « Nous sommes au théâtre » peut dès lors être doublée par « ce passage improbable du réel qui fait tache à la surface des mots ; ce sont les traces qu'il laisse et qui ne s'effacent pas, parce qu'il fait pan au cœur du système codé »⁷⁵.

Cette conception du dispositif nous permet d'appréhender mieux l'évolution entre les deux textes. L'intégration d'un dispositif à la structure permet en effet un dépassement dialectique, une synthèse opérée par le théâtre. Comment dès lors envisager le passage du texte de *La nuit* à celui de *La solitude*, à partir de cette définition du dispositif ?

Le dispositif comme ce qui perce la structure est ce qui nous paraît coller le mieux au fonctionnement de *La nuit*. Dans ce sens, il est en deçà de la synthèse théâtrale entre structure et dispositif. De fait, le texte présente le dispositif comme tout, c'est-à-dire comme directement « collé » à la structure et ultimement confondu avec elle. Plutôt que d'envisager une distance entre ces deux dimensions, celle-là même qui fait vaciller le sujet dramatique, il utilise le dispositif directement branché sur la structure ; la percée du Réel devient une tache sans circonscription

⁷⁴ ID, p. 78.

⁷⁵ A. RYKNER, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, op. cit., p. 17.

possible. Si nous reprenons notre définition du dramatique minimal, l'instance tierce ne dédouble plus le corps, puisqu'elle est interne à la position d'énonciation qu'elle devrait justement positionner. Plus de sujet supposé savoir dans cette parole pure qui est son propre garant à elle-même. Ce principe est mis en évidence par Rykner comme l'ouverture du duel — qui n'est jamais véritablement clos vers une parole tierce, caractérisé de « personnage sublime » par Maeterlinck.

« C'est l'ouverture à un troisième terme, exclusif des interlocuteurs en jeu dans l'échange, qui permet d'inscrire le théâtre dans le creux du dialogue apparent [...] Ce troisième personnage, cet Autre extérieur au dialogique, n'est de fait pas réductible à la simple distribution des répliques »⁷⁶

Il met d'autre part en évidence la facticité, le leurre accepté comme tel, du dialogue, qui n'en est jamais tout à fait un, un « trompe l'œil utile pour maquiller le "monologisme" de la forme dramatique »⁷⁷.

Les nombreuses expérimentations qui ont suivi l'explosion du théâtre de l'absurde peuvent être réenvisagées comme autant d'expérimentations des rapports entre ce trou et la structure — rapport qui est ce qu'on définit sous le nom de dramaticité. Le Réel fait tache, mais tache qui reste circonscrite, qui est cernée, cernable. Le trou dans la structure a besoin de la structure pour percer, il ne peut être pur Réel, car ne peut se donner que comme toujours modalisé sur un écran, toujours fantasmé. *La Nuit* serait cet en-deçà, qui prend un dispositif comme tout, jamais dédoublé par une structure qui le rendrait scénique. L'idée serait que c'est le texte qui devient dispositif technique, contredisant dans une certaine mesure la définition, et du texte et du dispositif. Le texte devient alors texte pur, sans concession aucune à l'exigence de communication, de dialogisme. La linéarité langagière n'est elle-même pas respectée, les mots semblent s'accoler, se superposer les uns aux autres, sans développement textuel linéaire. Le texte devient lui-même écran de représentation, lui-même le Réel tel qu'il apparaît dans le dispositif, unique espace d'imaginarisation du discours. À cet égard, nous avons fait remarquer plus haut l'utilisation dans le texte d'une logique dont la dominante est picturale et musicale. La picturalisation extrême provient des tableaux, dessinés par touches successives, atmosphérisés par les évocations de la lumière, celle-ci changeant les perspectives, les rapports. La musicalité du texte se situe à

⁷⁶ A. RYKNER, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, op. cit., p. 44.

⁷⁷ ID, p. 43.

plusieurs niveaux : celui, rythmique, de la forme phrastique sans point final et celui, mélodique, de la composition de thèmes, repris, résumés, développés, puis réinjectés dans un embras(s)ement qui fait penser à une figure de coda — de cadence finale. Au niveau du contenu déjà on remarque une problématisation de la picturalité, dans le rapport aux miroirs, dans le rapport à l'image comme ce qui empêche de parler ; ainsi qu'un rapport viscéral au musical, au chant.

« Mais si, avant que tout cela ne me sorte, juste à temps, de force, par la bouche, elle s'était mise à chanter ?, si au lieu de cracher tout ça (parce qu'elle ne se méfiait pas de moi) elle me l'ait dit en chantant ?, elle aurait pu me chanter n'importe quoi, je ne pouvais plus rien » (NJAF, p. 24)

« Tout d'un coup, moi, j'en ai ma claque, cette fois ça y est, je ne me retiens plus, j'en ai ma claque, moi, de tout ce monde-là, de chacun avec sa petite histoire dans son petit coin, de leurs gueules à tous, j'en ai ma claque de tous et j'ai envie de cogner, la bonne femme là-haut accrochée à la rambarde, j'ai envie de la cogner, et l'Arabe qui se chante son truc pour lui tout seul, j'ai envie de la cogner, [...] et moi je vais cogner j'ai envie de taper, mec, les vieilles, les Arabes, les raqués, les murs de carrelage, les rames de wagons, les contrôleurs, les flics, taper sur les distributeurs, les affiches, les lumières, cette saloperie d'odeur, cette saloperie de bruit,[...]tout d'un coup, tout s'arrête pour e bon : les métros ne passent plus, l'Arabe se tait, la bonne femme là en haut arrête de respirer, et la fille en chemise e nuit, on ne l'entend plus renifler, tout s'arrête d'un coup, sauf la musique au fond, et la vieille givrée qui a ouvert la bouche et qui se met à chanter d'une voix pas possible [...] et la voix de la vieille tout en jaune remplit tout, moi, je me dis : ok, je me lève, je cavale à travers les couloirs, je saute les escaliers, je sors du souterrain, et dehors je cours » (NJAF, pp. 61-62)

Les guillemets sont donc absolument indispensables, car ils prélèvent sur une parole infinie — tache jamais circonscrite — un morceau qui sera seule puissance en jeu, seule présence capable de se circonscrire. Du théâtre compris comme dispositif dans la structure, on passe à un dispositif exhibé comme tel dans certaines expérimentations théâtrales des 60-70's, mais ici, le dépassement est effectué, dès lors que ce qui, dans son essence est à la fois structure et fiction — ce qui dans le roman résiste au réel c'est-à-dire le texte, devient lui-même le dispositif. Ceci implique que le texte est sans distance, dans l'immédiat, sans points de coordonnées, sans position tierce qui le produit. On se trouve dans une position d'énonciation qui ne se dédouble pas, mais se redouble, dans le

sens d'une position spéculaire pure, d'un leurre subjectif aliénant ultimement.

D'un texte à l'autre, on passe non pas d'un dispositif pur à une structure, comme nous l'avions d'abord suggéré, mais bien d'un dispositif/structure dans lequel les deux dimensions sont confondues. La distance réintroduite par *La Solitude* est celle du semblant, de la structure qui s'assume comme semblant. Il y a en effet une certaine artificialité dans *La Solitude*, une structure réinjectée comme semblant. Nous verrons dans le point suivant comment cette différence est signe d'une problématique typiquement post-moderne, que Žižek nomme « passion du semblant », en écho à la passion du Réel identifiée par Badiou, qui caractérisait le XX^e siècle.

5. Passion du Réel, passion du semblant

Slavoj Žižek a travaillé la question du Réel dans la postmodernité dans différents essais et cette question apparaît de façon récurrente dans ses analyses tant politiques qu'esthétiques. Cependant nous nous baserons ici sur le traitement particulièrement clair qu'il en fait dans *Bienvenue dans le désert du Réel*⁷⁸, essai dans lequel il analyse les impacts psychologiques et politiques des attentats du 11 septembre. Nous retiendrons surtout son concept de passion du semblant, qu'il applique au XXI^e siècle comme ce qui fait suite à la passion du Réel qui a caractérisé le XX^e siècle.

Cette dernière est celle qui a consisté à « mettre au jour le Réel de la Chose (qui en dernier ressort n'est que l'autre nom du Vide en tant qu'il est destructeur), par-delà les réseaux du semblant qui constitue notre réalité »⁷⁹. Avec pour paradoxe ultime que « [la passion du réel] culmine dans ce qui semble son opposé, un spectacle théâtral [...] [et] s'achève ainsi dans le pur semblant de l'effet de réel spectaculaire »⁸⁰. Le retournement de cette logique, au XXI^e siècle entraîne logiquement une inversion de paradigme : la passion du semblant culmine dès lors dans le retour violent du pur réel, mais qui n'est plus spectacularisé, vécu comme semblant. Symptomatique de cette dynamique, Žižek montre qu'on assiste à une désubstantialisation progressive du noyau de réel qui soutient la réalité.

⁷⁸ S. ŽIŽEK, *Bienvenue dans le désert du Réel*, Paris, Flammarion, 2005 pour la traduction.

⁷⁹ ID, p. 29

⁸⁰ *Ibidem*.

« La réalité virtuelle ne fait que généraliser ce principe qui consiste à offrir un produit privé de sa substance, privé de son noyau de réel, de résistance matérielle : tel café décaféiné, qui a le goût et l'odeur du café sans en être vraiment, la réalité virtuelle est une réalité qui ne l'est pas vraiment. Arrivés à la fin de ce processus de virtualisation, nous commençons alors à percevoir la « vraie réalité » elle-même comme une entité virtuelle »⁸¹.

Envisagé sous l'angle du principe de réalité virtuelle, ce constat de désubstantialisation est récurrent dans l'analyse de Žižek, on le retrouve entre autres à propos de la nouvelle conception de l'Altérité « sans risque », dont l'ultime effet est un renversement de la croyance :

« Et le multiculturalisme tolérant et libéral d'aujourd'hui, conçu comme l'expérience de l'Autre privé de son Altérité [...] Ce à quoi la tolérance politiquement correcte nous conduit est une croyance décaféinée : une croyance qui ne blesse et n'engage personne, et encore moins nous-même »⁸².

Il nous faut nous arrêter ici pour redéployer ce renversement dans la perspective qui nous intéresse, à savoir le rapport entre Réel, Imaginaire, Symbolique — entre dispositif et structure.

La réalité est ce qui chez Lacan, est structuré comme une fiction étant soutenue par le fantasme, qui est lui-même représentation, écran qui modélise le Réel. Nous schématiserons ici les rapports entre ces différentes dimensions de façon quelque peu grossière, mais qui nous permettra de tirer les conséquences du reversement post-moderne au niveau de la constitution du sujet. On peut envisager les trois dimensions comme trois niveaux :

- Le premier niveau est celui de la substance de jouissance, le Réel, qui n'existe nulle part de façon effective, comme nous l'avons montré plus haut, et qui n'apparaît que sur la surface de l'écran du fantasme comme ce qui troue la représentation, comme tache aveugle.

- Le deuxième niveau est donc celui de l'écran du fantasme, du voile qui structure le Réel — et rétroactivement le crée comme *objet a*. L'Imaginaire est en quelque sorte une première matrice qui modalise le Réel pour éviter au sujet le trop grand trauma dû à une rencontre avec celui-là. Il est dans une position intermédiaire entre Réel et Symbolique, interface qui soutient la réalité symbolique par ce qu'il laisse passer de Réel, et de même soutient le Réel en lui offrant une surface où s'inscrire.

⁸¹ ID, p. 31.

⁸² S. ŽIŽEK, *La subjectivité à venir. Essais critiques*, op. cit., pp. 165-166.

- Le Symbolique se constitue à un troisième niveau comme structure de réalité qui englobe l'écran dans un discours, une fiction globale, une matrice. En englobant l'écran du fantasme, la structure laisse bien sûr passer le point de Réel — que l'écran laissait apparaître — mais recouvre cet écran d'un "discours sur", d'une position langagière qui s'en distancie toujours, n'est jamais dans un rapport immédiat.

À cet égard, nous interprétons la différence entre le niveau imaginaire et le niveau symbolique comme la différence entre un imaginaire social implicite, fantasmatique et un imaginaire social explicite, le discours derrière lequel s'abrite le fantasme fondamental. Ce que Žižek travaille, est la mise en évidence de ce discours implicite, et ce, dans la mesure où la façon dont l'écran réfracte le Réel en dit long sur les sous-bassements libidinaux d'une société — sur la Vérité de celle-ci.

On voit ici se dessiner l'analogie que nous désirions construire avec les concepts de structure et de dispositif. Dans le cas de *La Nuit*, nous aurions deux niveaux confondus : celui de l'Imaginaire et celui du Symbolique. Le sujet qui tenait sa consistance de cette vacillation la perd, puisque le Symbolique en devenant écran devient "tout-un", surdétermine les subjectivités comme totalement autopoiesées. Le Réel dans cette économie, n'a pas la place constitutive qu'il avait dans une dynamique antérieure : résultat, il se désubstantialise, se vide de sa résistance. Le « système » composé par les trois niveaux ne permet plus au Réel de percer d'abord réfracté sur un écran puis fictionnalisé dans un discours symbolique, puisque ces deux dernières dimensions sont soudées⁸³. La désubstantialisation du Réel devient donc une nécessité, les sujets — et par-delà eux, l'institution — étant totalement inaptes à l'envisager. D'où divers problèmes, comme le manque de prise sur le réel substantiel, l'impossible discours sur le Réel lorsqu'il fait effectivement retour, l'impossible distinction des niveaux surtout, entre Réel et réalité, entre ce qui relève de la fiction symbolique et ce qui lui résiste.

Il y a une sorte de refus de la part d'innommable, d'inconsistance qui serait présentifié sur l'écran du fantasme que l'on peut identifier par

⁸³ Sur les raisons de la difficulté postmoderne à séparer ces niveaux, c'est-à-dire, à sortir du leurre identificatoire imaginaire de la relation spéculaire, pour passer à une économie symbolique, il existe aujourd'hui une réflexion abondante- parfois inégale- sur la problématique de l'élimination du Tiers. Nous avons déjà travaillé en partie cette question, qui devra dans le futur s'articuler à la problématique du Réel. Nos références principales dans ce domaine sont : M. GAUCHET, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio essais », J.-P. LEBRUN, *Un monde sans limites. Essai pour une clinique psychanalytique du social*, Ramonville-Sainte-Agne, Editions Erès, 1997.

exemple dans la passion pour la télé-réalité : plutôt que d'avoir un écran qui réunit une communauté autour d'un fantasme dont les coordonnées sont socio-historiques et personnelles à la fois, et qui donc, permet une « communion » autour de ce spectacle de réel — comme pur semblant — la télé-réalité met en scène la normalité, avec l'argument de vérité derrière l'écran. L'argument de transparence de l'écran, la promesse de montrer « la vraie vie » contredit totalement la fonction de celui-ci : plutôt que de rassembler une communauté autour d'un fantasme, autour d'une façon de penser, de concevoir le réel — traumatisant et comme donc devant toujours être falsifié — on voit une nouvelle idéologie qui consiste à montrer le plus vrai possible, mais dans cette économie, le Réel reste donc le Réel comme traumatisant. D'où l'escalade dans ce qui est devenu une « télé-poubelle », et dont aujourd'hui le concept semble avoir lassé.

Pour en revenir à notre analyse, on peut placer *La Nuit* comme représentation du pur sujet postmoderne : c'est en effet une position d'énonciation qui refuse le compromis de la séparation, qui s'autopose comme énonciateur ultime de ses propres possibilités d'énonciation, tout en avouant l'intenable de cette position. À cet effet, l'interprétation du locuteur de *La Nuit* comme sujet deleuzien par excellence rejoint celle que Žižek⁸⁴ fait des ultimes conséquences de la philosophie de ce dernier, et de ses accointances étranges avec l'idéologie néo-libéraliste.

« Il y a effectivement des caractéristiques qui justifient d'appeler Deleuze l'idéologue du capitalisme tardif. [...] La circulation impersonnelle d'affects au travers des personnes n'est-elle pas la vraie logique de la publicité, des clips vidéo, et ainsi de suite, dans lesquels ce qui importe n'est pas le message à propos du produit, mais l'intensité des affects et des perceptions transmis ? [...] Cette logique, dans laquelle nous n'avons plus affaire à des personnes interagissantes, mais juste à la multiplicité des intensités, des zones de jouissance, ainsi que des corps comme une machine désirante collective/individuelle, n'est-elle pas éminemment deleuzienne ? »⁸⁵.

Le sujet de *La Nuit* est non-décollé, dans sa position subjective, mais fait montre par contre d'un désir d'arrêter cette fuite, de sortir de la logique « des cons » de la jouissance immédiate — par laquelle, effectivement, le néo-capitalisme « tient » le consommateur toujours à sa merci.

⁸⁴ S. ŽIŽEK, *Organs without bodie, on Deleuze and consequences*, London, Taylor and Francis books, 2004.

⁸⁵ ID, p. 214. C'est nous qui traduisons.

La Solitude, en réaction, propose la réinjection d'une distance entre l'écran et la réalité, et rend par là justice aux trois dimensions : l'imaginaire (la tentative de construire les coordonnées d'un désir imaginable), le symbolique (la recherche de nomination conduit la pièce, le langage la structure et la justifie du début à la fin) et enfin, le Réel (conclusion finale qu'il n'y a rien, rien de « dit » ou « à dire »). Le geste de négation qui conclut la pièce est un geste de négation pure, indéfinie, pas d'une négation positive portant sur un contenu. C'est celui que Žižek assimile à la dimension de Réel comme tache non-circonsrite. L'aboutissement violent montre rétroactivement tout l'échange comme geste tendu vers ce Réel, qui se sursoit sans cesse : sursis qui pour Koltès est précisément la dynamique essentielle du langage.

« Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. [...] L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et que tout le monde aime gagner du temps »⁸⁶.

Conclusion provisoire

Le caractère « en cours » de ce travail ne nous permet de donner qu'une conclusion provisoire, tenant plus de la proposition d'une piste à suivre que d'un véritable achèvement. Ce que met en évidence cette recherche, c'est le caractère nécessaire de la réintroduction d'un tiers et ce, à plusieurs niveaux.

- Au niveau de l'évolution de *La Nuit* à *La Solitude*, on voit le nœud précis qui différencie ces textes dans le passage d'un duel spéculaire, leurre identificatoire, à un triel, — la situation de duel entre le client et le dealer n'en étant pas vraiment une, puisque tous deux sont sous la coupe d'un tiers qui génère la transaction.

- Au niveau du noyau dramatique donc, qui consisterait essentiellement en ce décollement exigé pour que la scène puisse exister et déployer ses possibles. Le minimal dramatique se constitue cependant comme Semblant, s'autodénonçant sans cesse, séparation factice et ironique — puisqu'*in fine*, n'aboutissant à rien.

- Au niveau du discours du temps enfin, la démonstration de la réinjection du tiers se fait sous le couvert d'une distance ironique constante. Réintroduire un Tiers après qu'il ait été totalement supprimé —

⁸⁶ B.-M. KOLTÈS, *Prologue*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 122.

même comme place vide — est utopique et en ce sens même dangereux. Cependant, la structure qui possède cette place vide se révèle nécessaire si l'on veut concevoir un sujet passible de création, de formes nouvelles. Il faut donc réinventer ce sans-fond, cette place vide, mais le faire en tant que Semblant, comme fiction qui dédouble — et pas qui redouble le Réel.

La crise de l'incorporation du Corps Mystique dans *Hamlet* : Des Deux Corps disjoints vers la représentation politique

par

Natacha Israël

Etat souverain, nation, démocratie – ainsi serait-ce d'un corps que sortent les formes modernes du monde des hommes, formes désubstantialisées, restes subtils, avatars désincarnés d'une chair royale ?

Marcel Gauchet, *Des deux corps du roi au pouvoir sans corps, Christianisme et politique*⁸⁷.

A la mémoire de Claude Hermann Lagae

En fait de corps au théâtre, ici, il sera question des Deux Corps du Roi de la théologie politique médiévale, à la lumière d'*Hamlet* : l'un est « naturel », incarné, mortel, et l'autre immortel, « mystique », ponctuellement présentifié par le premier sous l'aspect de l'héritier du titre et de la Couronne, héritier aussi de la *Dignitas* du Royaume et de l'*universitas* du peuple – deux notions reçues de Rome tandis que sur le « corps mystique » proprement dit pèsent l'héritage du Christ-Roi, époux de l'Eglise et, plus anciennement, le rite de l'Eucharistie. Précisément, la réflexion vise l'articulation de ces Deux Corps au sein d'une fiction juridique, reflétée et déformée dans le même temps sur la scène shakespearienne. J'espère montrer que sans Shakespeare en général et sans *Hamlet* en particulier, on ne pourrait ni voir ni sentir la crise, contemporaine du drame, de l'incorporation du Corps mystique du Royaume par un corps naturel, lequel Corps mystique s'est trouvé déjà

⁸⁷ Je remercie le Professeur Hélène Merlin-Kajman de m'avoir conseillé la lecture de Marcel Gauchet en vue de la version de l'exposé destinée à la publication et d'avoir pris le temps de lire et critiquer sa première version destinée à la communication orale du 25 avril 2008 aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles. Je remercie aussi, tout particulièrement, Sophie Klimis et Laurent Van Eynde de m'avoir conviée, ainsi qu'Eléonore Faivre d'Acier pour l'ensemble du travail accompli en vue de l'édition des exposés de la journée.

plusieurs fois déplacé et disséminé, depuis sa double genèse dans la *Dignitas* romaine et l'hostie consacrée par l'Eucharistie, avant de s'extirper tout à fait de son inscription physique.

La scène d'*Hamlet* étudiée plus loin, qui suit le meurtre du conseiller Polonius (commis dans la chambre maternelle aussitôt après la représentation de *La Souricière*) et précède le défi lancé au roi Claudius (celui de retrouver le mort avant qu'il n'empoisonne ses narines et tout le siège de la souveraineté politique), souligne la migration empêchée de l'« âme » de la souveraineté (« de la partie immortelle de la royauté d'une incarnation à une autre »⁸⁸ dans les termes de Kantorowicz), sans support terrestre et corporel dans l'intervalle de la tragédie. Parce qu'il fait signe vers la « désincorporation » du pouvoir, l'intervalle suggère une autre temporalité et une autre scène pour la monarchie. On tâchera de montrer dans quelle mesure est ici *figurée* la modernité politique, quoique l'inhibition ou la suspension du Corps mystique dans l'air éthéré du Royaume ouvrît un entre-deux seulement provisoire au regard de l'intrigue, puisque pour finir Fortinbras semble unir à nouveau les Deux Corps en sa personne.

Comme l'a montré John Dover Wilson⁸⁹, Elsenour est l'allégorie de l'Angleterre élisabéthaine et, pour cette raison, *Hamlet* est une pièce politique autant qu'un drame oedipien ou celui de la subjectivité moderne (le motif de l'inceste, de la chair coupable et la crise subjective du héros pourraient trouver d'ailleurs leur signification politique en y regardant de plus près). Le traitement du Spectre et de la théorie des Deux Corps y figure une scène politique inédite, moderne comme telle, laquelle resterait toutefois hantée par le roi défunt – nostalgique de la souveraineté incarnée – et cernée par un halo mystique, même après le désenchantement du monde. La scène ainsi figurée, dont nous serions les héritiers, conserverait la mémoire des glissements de la notion de « Corps mystique et politique » au fil de ses reformulations médiévales ; autrement dit, elle ne saurait jamais nier ce dont elle se reçoit mais, au mieux, le projeter dans de nouvelles configurations, de nouveaux assemblages, partages et discours.

⁸⁸ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Introduction, Paris, Gallimard, 1989, p. 26.

⁸⁹ « Nous ne réduirons pas la stature de Shakespeare en nous rappelant qu'il était "de son temps" » ; « Hamlet est un prince anglais, la cour d'Elseneur prend modèle sur la cour anglaise, et la constitution danoise sur celle de l'Angleterre au temps de la reine vierge », J. DOVER WILSON, *Pour comprendre Hamlet*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 55, p. 57.

La thèse est discutée, bien sûr, et la dispute cristallisée depuis et autour du *Léviathan* de Hobbes. D'aucuns regardent son concept de représentation comme tout à fait dégagé de la théologie médiévale, ce qui revient à le dire « libre », affranchi, de l'héritage des Deux Corps, notamment parce que le Souverain ne serait plus la « tête » du Royaume mais son « âme »⁹⁰. Celle-ci, siège de la volonté, « animerait » désormais l'Etat de manière purement mécanique, artificielle, sans l'impératif secours ou support d'une incarnation – signe vivant de la solidarité du « corps politique ». Cette notion de « corps politique », reçue par *La Politique* d'Aristote elle-même redécouverte au XII^e siècle, identifiait jusqu'alors la cité à un organisme gouverné par la tête, dont les autres membres étaient solidaires et hiérarchiquement ordonnés. A cause de son substrat ecclésiologique, le « corps mystique » désignait, pour sa part, une communauté de foi unie face à d'autres corps qui la nient ou n'en font pas partie. Quoique on ne puisse le développer ici, la Réforme, en découvrant

⁹⁰ On pourra lire à ce sujet Ph. CRIGNON, *Représentation et communauté, Sur Thomas Hobbes*, Archives de philosophie, vol. 68, 2005, pp. 493-524, notamment p. 500 : « Hobbes ne récupère les concepts de « corps politique » et de « personne (civile) » que pour les déplacer » et « il est essentiel (...) de prendre la mesure de la rupture opérée par Hobbes, par-delà la continuité apparente » ; et p. 504 : le corps mystique n'aura pas d'unité réelle avant le jour du jugement dernier, il « n'est plus du tout un corps » selon Hobbes dans *De Cive* où se trouve par conséquent congédié « le paradigme de l'incarnation qui rendait jusqu'alors possible l'union d'un peuple ». La place est libérée, dès lors, pour l'édification de l'Etat moderne, sur la base du concept de représentation, dans *Léviathan*. M. GAUCHET voit, quant à lui, que se ramasse anciennement dans la personne du souverain « ce qui constitue la communauté des êtres comme telle ; en lui l'invisible prend corps » ; une telle structuration, « idéale », sera renversée lors de la « révolution démocratique » mais s'il parle de « renversements radicaux », M. Gauchet convient qu'ils en sont les « lointains points de fuite », toujours et déjà concevables dans la perspective de la structure ou du montage initial (des Deux Corps), *Christianisme et politique 1*, Le Débat n°14, juillet-août 1981, Paris, Gallimard, p. 150. M. Gauchet entend surtout décrire, en réalité, la « révolution silencieuse » accomplie « dans la posture » même et « dans les orientations du pouvoir » issues d'une « logique millénaire du déploiement politique » - ce qui n'est pas éloigné du projet de cet exposé qui vise à détailler, à la lumière d'*Hamlet*, les implications nouvelles d'un vieux mouvement. Jusqu'alors, « le corps politique se projetant dans le corps du roi et le corps du roi conférant son identité arrêtée au corps politique – et les deux ensemble dessinant en leur embrassement circulaire la figure d'une totalité » dissimulaient le « retournement » accompli de l'intérieur même du corps politique, éprouvant toujours davantage sa « suffisance intérieure » selon M. Gauchet, « c'est-à-dire, au bout du compte et d'un très long parcours, sa possession pleine d'elle-même et la souveraineté de ses agents », *Christianisme et politique 2*, Le Débat n°15, septembre-octobre 1981, Paris, Gallimard, p. 167.

l'histoire, l'immanence et l'individu, sera bien l'œuvre corrosive du « bloc d'organicité social »⁹¹ de la Chrétienté et des représentations médiévales, organicistes, des communautés politiques ; toutefois, on mettra ici en question la thèse de la *tabula rasa* moderne pour l'entendre comme aspiration, revendication, plutôt que comme vérité effective sinon effectuable absolument.

L'histoire et la tragédie invitent, en effet, à préférer une toile équivoque à la devanture univoque du concept de souveraineté moderne. L'histoire parce que la représentation au Parlement anglais conservera des liens organiques avec le roi même après sa « forclusion », et des liens mystiques avec la Couronne ou la Dignité même après la crise qui les a désignées finalement comme idéalités sans support corporel. Et, pour sa part, l'examen de quatre vers de la tragédie découvrira la scène évoquée plus haut, un baldaquin à trois étages (entre le corps naturel et le Corps mystique, s'est glissée le motif de la représentation politique) ; comme il découvre, *a posteriori*, la puissance du théâtre pour laisser respirer ce qui (de l'histoire et de l'inconscient de la souveraineté politique en particulier) a été nié, « sublimé » ou « sur-primé »⁹² - en termes hégéliens - par le concept.

Une remarque sur la méthode : Je pourrais donner ici l'impression de seulement confronter l'histoire du concept et de l'unité des Deux Corps à son traitement théâtral, comme si l'illustration scénique venait soit conforter soit contester les développements passés de la doctrine – cela parce que l'analyse des vers succède au rappel des aventures d'une fiction qui ne doit rien à Shakespeare... au moins jusqu'à *Hamlet* ! Car on peut considérer *Hamlet* comme Laurent Van Eynde considère *Richard II* dans l'essai qu'il a consacré aux puissances du théâtre shakespearien, c'est-à-dire comme « l'expérience littéraire et concrète d'un sens en train de se constituer ». *Hamlet* est écrit postérieurement à *Richard II* qui a déjà largement déconstruit l'idée de « deux-corps-en-un » et singulièrement amorcé le nouveau « sens anthropologique »⁹³ et politique de la fiction des Deux Corps du Roi. Il s'agit ici de suggérer qu'*Hamlet* œuvre encore plus loin en ce sens. Dans cette perspective, l'exposé des développements

⁹¹ L'expression est empruntée à A. DUPRONT, « Réformes et "modernité" », *Genèses des Temps modernes, Rome, les Réformes et le Nouveau Monde*, Textes réunis et présentés par Dominique Julia et Philippe Boutry, Paris, Hautes Etudes, Seuil, Gallimard, 2001, p. 125.

⁹² L'adjectif signifie ce qui est à la fois supprimé et relevé par la nouvelle configuration.

⁹³ L. VAN EYNDE, *Shakespeare. Les puissances du théâtre*, Première partie : Le monde projeté, Ch. I Le sujet et l'histoire : *Richard II*, Paris, Kimé, 2005, p. 74.

antérieurs de la doctrine, de ses ambiguïtés et « restes » irréductibles, permettra de mieux mesurer, ensuite, pourquoi et comment la création théâtrale *fait* histoire...

Non sans hériter des tensions passées, elle les rejoue et fait passer la doctrine des Deux Corps hors d'elle-même. « Parler » ces Deux Corps, dans *Hamlet*, c'est les jouer l'un contre l'autre jusqu'à figurer la scène, réelle et fictive à la fois, de la représentation politique moderne. Toujours en vue de l'asseoir au tout dernier temps de l'exposé, le propos qui suit prolonge la réflexion autour des puissances de la tragédie pour (se) jouer des formes héritées...

1. La crise de la succession et de la monarchie médiévale

1.1 Les puissances d'*Hamlet* pour dire la crise de l'incorporation des formes héritées

Le Spectre signifie la crise et l'entre-deux... Dès l'ouverture, alors que le Spectre a déjà paru pour la garde (non pour le public), Horatio redoute « quelque étrange éruption dans l'Etat »⁹⁴. La temporalité du drame s'en reçoit et nous loge d'emblée dans la crise – celle de la succession temporelle, politique, dynastique – ou dans l'entre-deux monstrueux de la mutation. Tout le problème tient notamment à l'incertitude autour de ce qui va arriver. Tout laisse croire que, selon la formule empruntée à l'ouvrage de Laurent Van Eynde, « déchiré entre deux (...) conceptions du temps qui écartèlent son action »⁹⁵, Hamlet ajourne l'héritage strict des formes du temps et du monde paternels. Il est alors ce

« héros dont l'action est marquée au sceau d'une modernité créatrice (...), mais qui est en même temps sous-tendue et dirigée par un motif archaïque, étranger (...), auquel il ne peut sans doute tout à fait conformer son action alors même qu'elle s'en reçoit »⁹⁶.

Laurent Van Eynde désigne ici, en second lieu, la conception médiévale, fermée, du temps, dont le cycle de la vengeance est l'exemple édifiant, contre - et néanmoins du sein de - laquelle a émergé le temps

⁹⁴ *Hamlet*, I, 1, 68, « *some strange eruption to our state* », trad. M. GRIVELET, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1995. Toutes les références ultérieures seront empruntées à cette édition et à cette traduction.

⁹⁵ L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre*, I. Le monde projeté, Ch. IV Le langage et l'action : *Hamlet*, *op. cit.*, p. 162.

⁹⁶ ID, p. 139.

moderne, car ouvert, dont l'initiative individuelle peut *jouer*, au risque de l'action autonome, impromptue ou inédite, que ne commande plus la Loi des Pères ni la rationalité héritée, et au risque d'une action retardée, précisément en vue de se ménager du temps. Faute de réussir à transmettre sans délai une conception du monde qui ne va plus de soi, le Spectre du Roi mort s'éternise sur les remparts et relancera son fils plusieurs fois, jusque dans la chambre de la Reine, après la représentation de *La Souricière*, pour le prier de rester concentré⁹⁷ ; déconcentré, Hamlet l'est en effet et toute la pièce (sa pléthore de métaphores exprimant le démembrement, la difformité...) trahit la déformation à l'épreuve de la fausse répétition (ou de la répétition faussée) de la rationalité héritée, au profit de formes émergentes, fantomales, fantasmatiques. C'est au cours de la même scène (qui voit le Spectre paternel visiter Hamlet une dernière fois) que le Prince tue Polonius – croyant prétendument tuer Claudius, l'oncle félon, nouveau Roi et nouvel époux de Gertrude. Acte parfaitement manqué peut-on dire, car jusqu'ici Hamlet s'était refusé à frapper, voulant fonder sur plus de preuves que celles reçues⁹⁸, et si *La Souricière* s'est bien déroulée selon ses plans – si la mise en scène a permis selon lui de « prendre la conscience du roi », il vient de le voir en plein recueillement dans la chapelle ; celui-ci ne peut donc se tenir dissimulé derrière la tenture dans la chambre de Gertrude quand y entre Hamlet. En frappant aveuglément le « rat » là embusqué, Hamlet s'est désintéressé des preuves et s'est rendu criminel sans raison intelligible à cette étape. Il n'accomplit pas ici la vengeance mais un acte gratuit qui n'en a peut-être, toutefois, que l'apparence puisqu'il va conduire l'héritier du trône à affronter Laërte, le fils quant à lui déterminé à venger son père (Polonius), lors d'un duel à fleurets empoisonnés ; l'ignorant, Hamlet est blessé à mort mais trouve, avant d'expirer, l'occasion de tuer Claudius qui s'en est directement pris à lui en ayant l'idée du poison, et trouve le temps de transférer le titre à Fortinbras, lui aussi fils d'un roi dépouillé du royaume d'Elseigneur – par le père d'Hamlet.

Il est bien surprenant, alors, d'observer combien les symétries de la pièce, notamment celle de Laërte et Hamlet (à partir du meurtre de Polonius) et celle de Fortinbras et Hamlet, au lieu d'exprimer la répétition parfaite ou l'identité des formes (entre le début et la fin du drame),

⁹⁷ Je laisse de côté les considérations autour de l'honneur paternel qu'Hamlet devrait réparer jusque dans le lit du Danemark, en se mêlant de séparer Gertrude et Claudius, en purifiant la couche maternelle, quoiqu'elles soient utiles *même* à l'horizon d'une réflexion sur le devenir de la souveraineté politique.

⁹⁸ Cf. *Hamlet*, II, 2, 546-547 : “*I'll have grounds / More Relative than this*”.

annoncent une série de glissements quasi-insensibles car accomplis à travers la *digression continue* et la *feinte*. On peut supposer, en effet, qu'Hamlet feint de croire Claudius caché derrière la tenture alors qu'il frappe Polonius ; et l'on peut imaginer qu'il prévoit, d'un savoir inconscient, les conséquences de son geste, lequel va conduire au transfert de la mission vengeresse à un autre désormais décidé à le tuer, *lui* qui ne fera plus que riposter à des agressions réelles (au lieu d'agresser sur un motif qui le laisse, au mieux, rêveur), et au transfert de souveraineté à une autre Maison dont l'honneur se trouve alors réparé sans que, toutefois, les formes politiques du « vieil » Elsenieur soient absolument restaurées. Cela ne m'éloigne qu'en apparence du sujet : j'ai désigné plus haut ce « jeu » (au sens où l'on dit des gonds d'une porte qu'ils grincent et branlent et où ce jeu modifie l'axe initial) comme celui de la répétition faussée ; on pourrait le dire aussi différence et temps de la crise dont le Spectre est l'allégorie...

La pièce et son héros préparent la relégation des formes passées en montrant notamment la crise ou mutation des formes du lien social et politique ; à travers la présence du Spectre et les métaphores répétées du démembrement, de l'ulcère et de la déformation⁹⁹. *Hamlet* exprime notamment le séjour problématique entre la nostalgie des formes héritées et leur altération radicale, sans qu'on puisse désigner le *lieu*, le *moment* et le *comment* de la mutation des formes. Théâtre de la discontinuité, d'un temps « hors de ses gonds », *Hamlet* joue de l'héritage ou de l'injonction à répéter les formes héritées : entre le début, qui tente de rappeler le monde du père sans pourtant coïncider avec lui, et la fin du drame (qui signe l'échec et la fin de la dynastie fondée par le père), la modification s'accomplit à travers la référence insistante au passé, notamment à l'unité perdue du Royaume ; la différence joue à l'insu du corps spectral (à son corps mort défendant) et malgré le rétablissement d'une dynastie plus ancienne. A ce titre, les termes ici et plus loin encadrés par des guillemets¹⁰⁰ le sont dans la mesure où ils sont moins *termes* que

⁹⁹ Caroline F. E. SPURGEON relève les images qui dominent la tragédie : la maladie, l'ulcère, la tumeur, la corruption, la boue et les armes – celles-ci nous semblant trouver sans difficulté leur « place » parmi les métaphores et les images du démembrement, précisément à cause de ce que l'Etat, le pouvoir souverain, le Prince, les formes héritées de la loi connaissent une « décomposition » sans précédent à l'heure où *Hamlet* est « composé », *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

¹⁰⁰ Pour l'historien Alphonse Dupront, « les choses [qui] finissent en histoire » s'agencent « pour continuer autrement, quand elles sont, pour l'ordre divin ou les besoins humains, nécessaires » A. DUPRONT, *Genèses des Temps modernes*, Rome,

l'expression d'un mouvement : la pièce restitue à la mobilité, à la différance, tout ce que l'on croit assuré ou bien à l'abri dans le concept et la tradition. Les mots et notions logés entre guillemets sont dès lors autant de métaphores de la crise ou d'un jeu *en train* ; d'un changement amorcé avant ce qu'en diront plus tard l'histoire et le discours officiels, et qui demeure inachevé ou infiniment poursuivi.

Partant, une première thèse générale peut s'énoncer à la lumière d'*Hamlet* : si les spectres fleurissent au XII^e siècle et changent sensiblement de forme ou d'« aspect » après le XVII^e siècle, c'est parce que la période correspond à la *longue* émergence (ou patiente éruption) de l'Etat, du pouvoir séculier des Princes, de l'individualisme possédant, dans la *Common Law* anglaise en particulier¹⁰¹, lequel interroge l'Écriture dans le secret de son cœur et de sa « conscience » (le terme apparaît tardivement). La crise « finit » ou se stabilise avec la formulation du concept d'Etat et de représentation, achevant de rompre en surface ou formellement avec l'organicisme politique, la doctrine des Deux Corps du Roi, la lignée dynastique et son droit divin, *etc.* Le Purgatoire et les

les Réformes et le Nouveau Monde, « Le Concile de Trente », *op. cit.*, pp. 177-178. Un autre article, « Réformes et "modernité" » (p. 123-146), motive longuement le choix des guillemets : les Réformes des Temps modernes n'ont pas commencé à Wittenberg, ni à Genève, mais au temps de la naissance du Purgatoire « où d'audace humaine commence à s'établir une temporalisation de l'éternité » (p. 146). A. DUPRONT mentionne ici J. LE GOFF, *La Naissance du Purgatoire* (Paris, Gallimard, 1981) et suggère que le séjour des morts en un lieu qui « précède » l'éternité est un premier pont jeté entre le temps des vivants et l'extra-temporalité de la vie éternelle (ce ne sont pas là, toutefois, ses termes). Sans qu'il soit possible le développer ici, non seulement ce qu'on appelle modernité prend sa source très profondément ou très loin dans le passé mais encore *Hamlet*, comme tout le théâtre de Shakespeare, pose-t-il d'emblée les bonnes questions à l'héritage des temps qui se lèvent et aux futurs annoncés ; quand il met en scène un revenant lui-même entre deux lieux (entre le Purgatoire des catholiques et l'Enfer des protestants) et un royaume entre deux conceptions du corps politique (entre l'unité 'viscérale' des Deux Corps et les prémisses de leur séparation juridique, institutionnelle), Shakespeare suggère les « genèses » problématiques de notre « modernité », entre tradition et invention, incubation et éclatement ou explosivité, passivité et action.

¹⁰¹ Au Moyen-Âge émerge aussi et déjà l'individualisme, dont la face doctrinale s'est préparée dans le nominalisme de Guillaume d'Occam et la face juridique, pratique, est annoncée très tôt dans la *Common Law* anglaise qui renforce, à travers les siècles, l'individualisme possessif ou propriétaire : « les droits du citoyen-individu sont nés dès le Moyen-Âge de la fusion de trois facteurs : la réciprocité féodale, la pratique de la *Common Law*, la théorie du droit naturel », écrit J.-C. SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps, Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 247.

formes ancestrales du ressentiment ayant été « déplacés » aussi, la raison, la loi et le temps communs ont tourné sur leurs gonds et se sont « établis » autrement, ailleurs. Toutefois, si la rationalité, l'esthétique et la foi modernes ont dissipé les spectres (bannis des récits littéraires comme se trouve boutée hors de la philosophie toute superstition médiévale), elles ne sauraient nier *absolument* ce qui s'est trouvé déplacé, sublimé ou relégué. C'est l'idée de la connivence entre le monde hérité et celui à venir, encore informe, étrange(r) ; entre ce qui revient et ce qui, supposément, vient pour la « première » fois ; idée d'une altération ou différance à l'épreuve de la reprise dont *Hamlet* serait exemplaire¹⁰². Or c'est bien Shakespeare qui le montre. La scène d'*Hamlet* s'avoue comme une *histoire* ou une *action* risquée, entre un monde qui tarde à passer et « l'avenir incertain »¹⁰³. *Hamlet* suggère dès lors notamment que l'Etat « moderne » a percé, lentement, dans l'organicisme ancien, et que le nominalisme même s'y est épanoui cependant que des lambeaux de l'organicisme « défunt » pourraient s'accrocher à la théorie de la représentation – dont le concept et l'histoire se reçoivent plus qu'ils n'en sont la négation. Marcel Gauchet souligne que le travail de Kantorowicz n'a lui-même pas trouvé « d'autre voie, (...) pour comprendre la forme moderne du pouvoir que de retracer l'histoire des divisions où sa division propre a pris son origine »¹⁰⁴, loin en amont de la séparation qui nous est familière entre la personne du gouvernant et la fonction, entre le représentant comme individu (non investi comme tel dans la possession du pouvoir) et la représentation politique, impersonnelle et bornée par les contours que lui assigne son concept. La séparation qui permet de nos jours « à la volonté collective de se projeter en ce lieu théoriquement vacant et de s'y reconnaître »¹⁰⁵ prend sa source dans l'héritage « romano-chrétien » qu'il faut parcourir à présent. La crise de l'héritage des Deux Corps, ici regardée comme celle de l'incorporation du Corps mystique et politique au sein d'un corps naturel et, au-delà, comme celle du « corps politique » dans toutes ses acceptions passées, ne signifie pas l'évacuation pure et simple de ce qui l'a devancée sinon annoncée ; la crise n'efface pas la dette quoique l'héritage, au passage, en soit transformé.

¹⁰² Pour prolonger la réflexion autour de cette question, de portée générale, on peut lire l'ouvrage de J. DERRIDA, *Spectres de Marx* (Paris, Galilée, 1993) qui propose, pour commencer, une longue lecture d'*Hamlet* et de l'injonction du Spectre en particulier.

¹⁰³ Laurent Van Eynde, *Shakespeare, Les puissances du théâtre*, I. Le monde projeté, Ch. IV Le langage et l'action : *Hamlet*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁴ M. GAUCHET, *Christianisme et politique I*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

1.2. *Le Roi ne meurt jamais* : origines et complications d'une fiction

De l'effigie funèbre à la fiction des Deux Corps : D'après l'historien Ralph Giese, l'effigie funèbre a fonctionné en Angleterre comme « substitut de la dépouille » royale afin de « retarder la cérémonie » de l'inhumation. La première effigie d'un roi anglais (Edouard II, en 1327) fut conçue à cause de l'éloignement d'Edouard III, qui voulait des funérailles royales pour son père et dû en *retarder* la célébration à cause de ses guerres dans le nord¹⁰⁶. Une seconde effigie honora le roi Henry V, mort à Vincennes en 1422 et dont la dépouille devait être ramenée en Angleterre (il n'y eût pas d'autre effigie entre les deux souverains). Ces effigies furent donc motivées par le *délai* imposé pour leur inhumation : sans doute possible d'après Giese, l'irréductible *vacance*, imputable dans le premier cas à l'éloignement géographique du roi vivant du lieu de l'inhumation et dans le second à l'éloignement du défunt de son lieu d'inhumation, « amena la fabrication d'une représentation du roi destinée à être exposée en remplacement du corps dans le convoi ». Le disciple de Kantorowicz regarde pourtant l'effigie comme un « produit du hasard »¹⁰⁷, qui aurait impressionné les Français au point qu'ils ont plus tard imité les Anglais pour les funérailles de Charles VI. Or la fascination provoquée par la procession de l'effigie et ce qui a été vu au point précédent de la crise de l'incorporation et de l'entre-deux (âges), incitent à discuter l'hypothèse du hasard comme ce qui suffirait à motiver un rite aussi complexe et étrange que celui qui entoure et escorte l'effigie royale jusqu'au lieu de l'inhumation. Il semble plutôt qu'un problème de « joint » ou suture entre deux âges de la souveraineté du Royaume motive un tel raffinement, une telle dramaturgie, pour son efficace sociale (« cela » qui est produit par le rite). Comme la prolifération des revenants dans les récits littéraires médiévaux, la production des premières effigies royales illustre le problème métaphysique et politique de la continuité, majeur tout au long de la période ; après sa mort, il faut montrer le roi

¹⁰⁶ Pour l'autre explication au délai qui précéda les funérailles d'Edouard II, cf. R. E. GIESEY, *Le Roi ne meurt jamais*, Paris, Flammarion, 1987, p. 132. Que la distance ou l'hésitation soit la cause du retard des funérailles, la production de l'effigie est bien le fait du délai même, ce que nous regarderons comme rupture temporelle – dans la succession – ou vacance que l'effigie royale doit précisément venir (re)couvrir comme un voile ou *comme* un vivant / un être animé assurant la continuité, la transition, la... *jointure*.

¹⁰⁷ R. E. GIESEY, *Le Roi ne meurt jamais*, op. cit., p. 136.

comme vivant sinon, de plus en plus, immortel et couvert de gloire (le mort, à cette fin, est paré d'un manteau de Gloire).

Dans une conception organiciste de la société, le roi est la tête physique du Royaume dont les sujets, déjà représentés au Parlement, sont les membres eux aussi bien réels ; lorsque meurt la tête, que deviennent les autres membres du corps ? Il faut imaginer, par le recours à la fiction, un corps qui ne meurt jamais, tel que la mort du roi-corps-naturel n'affecte pas la réalité organique du Royaume. A la suite de l'effigie funèbre, c'est sous le règne des Tudors que la fiction juridique des Deux Corps vient prévenir le creux ou la vacance de l'interrègne et toute hypothèse de crise de succession, en établissant la continuité, la synchronie et l'unité 1) de la lignée dynastique (le roi défunt et son successeur sont un seul individu au regard de la corporation unitaire des rois qui établit, fictivement, la « conservation » du Corps mystique par un seul et même individu, malgré les générations succédées), et 2) d'un Corps immortel qui survit à la succession des rois considérés comme mortels, et s'« incarne », sans s'y concentrer, en chacun de ses héritiers. La fiction des Deux Corps unit sans intervalle et indéfectiblement ce que l'effigie funèbre maintenait séparé par la mort (le corps naturel décharné et le Corps mystique en pleine Gloire). L'écart alors visible entre les deux forme l'impensé ou l'aspect désormais refoulé par la fiction. Quoique première, la finitude est tout à fait occultée par la fiction, afin de diriger les regards des spectateurs (de l'ancienne effigie) vers l'être incorporel – bien qu'on le dise « Corps » mystique – et immortel de la souveraineté¹⁰⁸. A l'avenir, « le temps ne court pas contre le Roy » ; et l'on ne parlera plus de sa mort mais de sa « Démise » : le mot signifie la séparation des Deux Corps et, dans le même temps, le transfert immédiat, sans délai, du Corps mystique vers un nouveau corps naturel qui fait « un » avec la Couronne et avec le corps de son prédécesseur. La fiction de l'unité des Deux Corps, quoique regardée comme absurdité par des historiens anglais tels

¹⁰⁸ M. GAUCHET formule peu ou prou une idée semblable dans le premier volet de *Christianisme et politique*, à propos de la fiction d'un « corps *un* en deux, double mais indivisible » : « L'énigme du processus primitif étant justement que c'est de l'intérieur de la personnification du pouvoir, du dedans même de son affirmation incorporatrice, que se sont préfigurées et instaurées, par redoublement supracorporel, et sa dimension d'impersonnalité et la perspective de sa séparation désincarnée » (*op. cit.*, p. 138). La fiction de l'unité des Deux Corps, remarque M. GAUCHET, est affirmation paradoxale, dans le même temps, d'un « Sur » corps auparavant sensible à l'étage supérieur de l'effigie funèbre des rois anglais et d'un « moindre » corps susceptible d'être rendu impotent, portion congrue ou décorative – suppôt inexpressif de la Couronne seule capable de signifier le « corps politique », l'*universitas*, les lois et les biens du Royaume.

Maitland, crée la chose qu'elle nomme et en tire aussitôt de nombreuses solutions juridiques. Elle fonde notamment l'allégeance au roi *mortel* même félon, faible, mal inspiré ou déserteur car le Roi *immortel*, lui, ne souffre jamais d'aucune tare ; la maison dynastique ou la monarchie peut bien connaître un ou deux intérim difficiles (comme ceux d'Edouard II et de Richard II), le Roi – son Corps mystique et politique – scintille éternellement au firmament.

La doctrine insuffle donc au corps naturel et mortel du roi les qualités immuables et parfaites du Corps mystique et postule en outre le lien organique du roi à tout le Royaume, la solidarité de la « tête » et des autres membres du corps politique, notion qui ne recouvre pas strictement celle du Corps mystique¹⁰⁹ (le roi est en fait l'adjoint ou l'époux d'une constellation de notions plus ou moins mystiques, plus ou moins idéelles ou organiques) ; on dit encore qu'elle dote le corps naturel d'un corps invisible, immatériel et immortel, appelé aussi Dignité dans le sillage des Romains, qui survit à l'ensemble de ses titulaires successifs. On peut parler, en somme, d'héritage « romano-chrétien » pour la notion englobante du *Corpus mysticum politicum* ; et l'on voit comment, très tôt, la souveraineté s'aménage ainsi une « sacralité séculière » selon Marcel Gauchet, ou une « spiritualité laïque »¹¹⁰ selon Luc Ferry. François Ost signale, pour sa part, du Corps mystique qu'il « s'incarne [dans le corps naturel] sans s'y réduire »¹¹¹ ; il ne s'agit pas, *stricto sensu*, d'un rapport d'inclusion du roi au sein du Roi, du corps naturel dans le grand sein du Corps mystique et politique, ni d'un rapport d'inclusion inverse (le plus petit corps absorbant le plus grand sans reste), mais d'un rapport de solidarité organique, *comme* s'ils se tenaient par la main, tel que le Corps mystique et politique irradie – en halo – au-delà, ou par-dessus le corps naturel. Le second présente ponctuellement le premier sans disparaître

¹⁰⁹ Le second s'est trouvé associé au premier après que les Etats naissants ont reformulé dans la sphère de la pensée juridique l'idée d'un chef qui est à la fois la tête de l'organisme social et le vicair de Dieu ou l'image d'une Idée incorporelle, qui ne meurt jamais, sur la terre ; la situation du chef y apparaît très délicate dans la mesure où comme « tête » du corps politique, sa légitimité est fondée simplement en tant que le roi signifie l'organisme uni sous son nom, tandis que comme titulaire de la Dignité mystique, incorporelle, sa légitimité ne peut lui venir que de Dieu – que celle-ci vienne à manquer, et alors le nom de roi sera vide de signification. Nous verrons plus loin, avec Hamlet et Claudius, comment le roi peut-être à la fois la « tête » pensante et agissante du corps politique et un « bouffon » au regard de la Dignité du Corps mystique.

¹¹⁰ Cité dans F. TREFFEL, *Le retour du politique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 96.

¹¹¹ Fr. OST, *Le temps du droit*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 202.

dans ce Grand Corps ni concentrer en lui toutes ses qualités et tous ses rayons ; plus élevé, idéal, (« fictif » mais au sens de ce qui exprime un quelque chose de « réel » d'après la scolastique médiévale), le « Sur »-Corps diffuse ses qualités *autour* de son suppôt naturel et mortel, surtout dans la région de la tête – dès lors, la Couronne symbolise sa présence de même qu'elle signifie la légitimité du corps naturel dignitaire. Le halo du Corps mystique rayonne constamment autour des institutions, du corps politique et du roi lui-même et c'est à l'heure de la mort ou destitution du roi qu'apparaît le mieux le *principe* de cohérence des Deux Corps : le roi est séparé, en dernière instance, du halo mystique, lequel est comme un « nimbe d'éternité »¹¹² *autour* de celui qui n'en bénéficie que le temps de son existence incarnée. Au moment d'une déposition, le roi déchu de sa Dignité redevient simple mortel, comme Richard II représenté par Shakespeare – c'est ainsi qu'il faut comprendre, en effet, le célèbre monologue du Château de Flint ; mais si sa prétention au titre s'avère illégitime, son successeur reste à jamais séparé de la Dignité (puisque'il brise la corporation unitaire des rois), comme Henry IV selon le même Richard II qui souligne, au long de la destitution mise en scène par Shakespeare, que la Couronne lui est ravie par la force et que le trône restera celui de Richard, en tant que seul *nom propre* pouvant supporter la Dignité, même après la mort de Richard, en tant que simple individu.

Reste que la présentification du Corps mystique par le roi n'est pas pure représentation ; elle a, on l'a dit, un caractère organique par

¹¹² Le « nimbe » qui cerne les personnages incarnant ou représentant (l'ambiguïté traverse tout le texte de Kantorowicz) la Justice, l'éternité ou le *continuum* d'une Idée et d'une région du monde au Moyen-Âge, ne met, selon Kantorowicz, « pas tant en évidence la personnification que le *Genius* de chaque province particulière, c'est-à-dire son pouvoir fécond et créatif éternel, puisque *genius* vient de *gignere* » (*Les Deux Corps du Roi*, Ch. III La royauté fondée sur le Christ, *op. cit.*, p. 75). En ce sens, Rome peut être dite éternelle au même titre que l'*Aegyptus*, la *Gallia* ou l'*Hispana* décorées d'un nimbe éternel. C'est l'Idée qui conserve un lieu, indépendamment de ses variations historiques, de ses changements sinon de sa ruine. Ce qui doit nous intéresser particulièrement, ici, tient à la possibilité pour ce voile, nimbe ou halo d'éternité de recouvrir plus tard l'Etat moderne comme il aura cerné, auparavant, le roi-corps naturel ou tout personnage censé incarner / présentifier une Idée. Kantorowicz ironise à propos du « corps immortel » comme *nimbe* du corps naturel en rapprochant utilement pour cet exposé, le nimbe de l'effigie royale : surélevé, il cerne le corps naturel (en particulier après l'expulsion de Charles I^{er} à Oxford et l'affichage au Parlement d'un sceau ne conservant que son nimbe) tout comme étaient distincts l'âne temporel sans nimbe ayant porté le Messie à travers Jérusalem et l'âne perpétuel nimbé, la *ratio* de l'âne éternellement suspendue au-dessus de la Ville sainte (*op. cit.*, pp. 78-79).

amalgamation¹¹³. Le Corps mystique et politique survit éternellement mais ne peut « signifier » séparément d'un corps naturel. *Détaché*, il ne trouve aucun support pour le signifier sinon le Parlement (à partir du XIII^e siècle), en vertu du lien organique fondamental entre le roi, son Conseil et les Communes¹¹⁴. En règle générale, surtout quand le Parlement est faible, le roi tire la couverture à lui et la partie vaut pour le tout quoique les souverain anglais ne puissent, en dernière instance, être désolidarisés des autres membres déclarés essentiels à l'existence et à la cohésion du corps politique. Dire de l'Etat ou de l'Institution désincarnée qu'il ou elle a hérité, au XVII^e siècle, du Corps mystique et politique revient à dire qu'il ou elle s'est trouvé à son tour paré d'une continuité sans faille et du rôle de dire et appliquer la Loi tirée d'une source divine, ainsi déversée dans le temporel ; mais cette ultime formulation du problème « théologico-politique » ne signifie pas que l'organicisme passé ait été absolument évacué ni que l'esprit des institutions se soit vidé de contenus anciens au motif de la représentation politique moderne¹¹⁵. Le destin anglais de la théorie aide particulièrement à y réfléchir. Et ce qui suit s'efforce d'en pointer les refoulements, désincorporations, translations et restes de corps ou de corporéité passée ; peu à peu refoulé au fil de ses reformulations, le corps du Christ est devenu notamment l'un des impensés de la doctrine, continuant pourtant, à l'heure de l'abstraction du Corps mystique et politique, de travailler l'Etat séculier, la Patrie, la

¹¹³ La Dignité l'emporte quoi que fasse le corps naturel en sa faible capacité ou sa faible inspiration car « le corps politique efface toutes les imperfections de l'autre corps, avec lequel il est amalgamé et l'élève à un rang plus élevé que s'il était seul en lui-même » [Plowden, *Reports*, 238, affaire Lord Berkeley / Henry VII laquelle Coke fera plus tard référence dans ses *Reports*, VII, 32]. La cause en est qu'au corps naturel le Corps politique est amalgamé et que, « durant une telle Association ou Conjonction, le Corps naturel participe de la Nature et des Effets du Corps politique », dit encore Plowden.

¹¹⁴ Quand le roi est fort, son Parlement ne l'est guère et n'est pas souvent convoqué – quand le roi est faible, le Parlement est fort, invariablement sur le motif du lien organique les liant originellement. Une « exception » dans l'histoire, laquelle d'ailleurs a fait histoire : Edouard I voulant éviter les infortunes de Jean et de son père Henri III avec les barons convoqua plus souvent son Parlement et le renforça considérablement, l'instituant très tôt (au regard des autres pays européens) dans un rôle politique et de conseil. Quoique souverain « fort », Edouard I a en tête les révoltes baronales et modernise l'Etat anglais. Le Parlement pourra revendiquer dès lors « sur » lui toujours plus au fil des siècles, quel que soit le « corps naturel » successeur au titre royal, la Dignité du Corps mystique et politique.

¹¹⁵ La théorie des Deux Corps y trouvera d'« occultes prolongements » d'après M. GAUCHET, *Christianisme et politique 1*, op. cit., p. 138.

Nation ou la représentation parlementaire, tandis que d'autres charges organicistes héritées de l'Antiquité électrisent durablement, elles aussi, l'idée de la souveraineté.

L'organicisme ne meurt jamais : Comme le note Marcel Gauchet, si « les racines de la nation » et de la politique moderne « relèvent d'abord de cette zone obscure des images efficaces et des "formes symboliques" », il faut considérer, pour les comprendre, « la production, à partir du "corps chrétien", d'une notion entièrement nouvelle du "corps politique" »¹¹⁶. Or, avant que la cité terrestre soit constituée « en domaine intérieurement indépendant », laquelle ne cessera pas « pour autant d'être assujetti[e] en dernier ressort à la volonté de Dieu », la chair du Christ a porté en elle et sur elle « la puissance secrète dont devait surgir le Dieu mortel dans les frontières de la cité terrestre »¹¹⁷. *Corpus mysticum* désigne d'abord, en effet, l'hostie consacrée par l'Eucharistie ou, précisément, le *mystère* du rite lui-même, lequel *aboutit* au changement de substance et à la présence réelle du Christ : le rite de communion consacre et transforme l'hostie en véritable corps, dit alors et aussi bien « mystique », du Christ. En réaction aux doctrines hérétiques « qui avaient tendance à spiritualiser (...) le sacrement de l'autel »¹¹⁸, l'Eglise insiste toujours plus sur la présence réelle (non pas spirituelle) du Christ humain et du Christ divin réunis dans l'Eucharistie. Dès lors, le corps né de la Vierge et le corps sacrifié sont opposés au corps ecclésial ; le dernier est désigné comme *Corpus mysticum* (au lieu de *corpus verum*) pour que le titre de *corpus verum* soit transféré à la présence qu'accomplit le rite. A l'issue du chassé-croisé de vocabulaire, l'expression du Corps mystique vient donc à désigner non plus l'opération de l'Eucharistie, le réalisme de « ceci est mon corps » et « ceci est mon sang », mais la communauté des chrétiens unis par la foi ; et cet « adjectif *mystique* ne désigne plus que le mystère (...) d'une *res incorporalis* »¹¹⁹, celle de l'Eglise toute entière dont le Christ est l'époux et la tête. Un être incorporel, « le Corps mystique », fait face au *corpus verum* du Christ ; sur le plan des définitions, l'opération même qui transforme l'hostie et le vin en corps et sang réels du Christ n'est plus nommée et sa dénomination ancienne désigne à présent le corps ecclésial. Le mystère de la transformation ou

¹¹⁶ M. GAUCHET, *Christianisme et politique 2*, op. cit., p. 147.

¹¹⁷ ID, p. 148.

¹¹⁸ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. V La royauté fondée sur la *politia*, op. cit., p. 147.

¹¹⁹ H. MERLIN-KAJMAN, *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 60.

transsubstantiation, de même que le sacrifice originel du Christ, pourraient-ils former l'impensé, vivant comme tel, de la théorie des Deux Corps du Roi ? L'affirmation de l'Eglise comme vaste « corps mythico-social »¹²⁰ se précise vers le milieu du XII^e siècle, tandis que les corps politiques séculiers commencent « à s'affirmer comme entités autonomes »¹²¹. Le roi, à l'image du Christ, scelle en sa personne l'unité de la communauté, mais celle-ci n'est que locale ; l'universel chrétien se rétracte et se diffracte ainsi, à la fois, dans diverses communautés spatiales. Après avoir été d'abord l'image du Christ sur la terre et participé de ses Deux Natures (humaine et divine), le roi en cède le titre au Pape et glisse vers le vicariat de Dieu – dans les limites de son Etat. Il peut, « retourné au seul gouvernement temporel », se contempler dans son Père spirituel « au lieu de s'y trouver inclus »¹²² aussi complètement que le Christ à cause de ses Deux Natures. L'idée de la royauté liturgique s'efface donc graduellement « pour laisser la place à une nouvelle structure de royauté fondée sur la sphère du droit, qui ne [manque] pas de son mysticisme spécifique »¹²³ prévient Kantorowicz, mais qui atteste – comme il l'écrit dans *Frédéric II* – de la descente du Dieu de l'au-delà dans la cité terrestre¹²⁴.

La notion de corps politique (considérée pour elle-même, à part du Corps mystique des chrétiens) oscille de même entre l'organicisme, puisé à *La Politique* d'Aristote, et le nominalisme des fictions juridiques établies en droit romain pour désigner les « personnes morales » incorporelles ; entre le corps vivant de la cité et le nom de droit qui ne désigne rien de physiquement réel ou présent, le corps politique de l'Angleterre réside auprès du roi, des conseillers et magnats, au Parlement qui reste un « *corpus repraesentans* très réel »¹²⁵. Le roi-en-son-Parlement est la tête où culmine ce corps politique¹²⁶ ; tête et membres

¹²⁰ A. DUPRONT, *Genèses des Temps modernes*, « Réformes et "modernité" », *op. cit.*, p. 124.

¹²¹ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. V La royauté fondée sur la *politia*, *op. cit.*, p. 148.

¹²² M. GAUCHET, *Christianisme et politique I*, *op. cit.*, p. 153.

¹²³ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. V La royauté fondée sur la *politia*, *op. cit.*, p. 144.

¹²⁴ E. KANTOROWICZ, *Frédéric II : L'Etat, la Justice et le Salut*, Le Débat n°14, juillet-août 1981, p. 108.

¹²⁵ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. VII Le Roi ne meurt jamais, *op. cit.*, p. 323.

¹²⁶ « C'est dans ce sens qu'Henri VIII, en 1542, déclarait à son conseil : Nous sommes informés par nos juges que nous ne sommes jamais aussi haut dans notre Etat

sont « soudés » et la Couronne physiquement unie au corps politique. Le Souverain menacé ou même déposé vibrera longtemps d'accents christiques au titre de cette inclusion *physique* à un autre corps, plus grand et cependant bien réel aussi¹²⁷.

Néanmoins, le Corps mystique et politique signifie bien, de plus en plus, des notions d'essence divine comme la Justice ou la Loi, diffusées dans l'ordre terrestre. Plus les juristes de l'ère médiévale croient découvrir l'immortalité de la Dignité, à partir de la notion héritée de Rome, plus ils rendent « tangible la nature éphémère du titulaire mortel »¹²⁸ ; réciproquement, plus la vulnérabilité du corps naturel est accusée, plus la Dignité de la Couronne ou de l'Etat est « divinisée » ou plus leur divinité se trouve absolutisée. Marcel Gauchet voit se figurer ainsi, peu à peu, « le spectre obscur d'une puissance vide »¹²⁹, d'un pouvoir sans corps en lieu et place du pouvoir incarné jusqu'alors inondé par la Grâce – d'abord par la médiation du roi *christomimētēs* (à l'image du Christ lui-même image du Père) puis par la seule puissance du droit ; et voit apparaître le « visage impersonnel du pouvoir »¹³⁰. Mais l'idée qui émerge de la « nation », c'est-à-dire d'une communauté locale ou spatiale (*politia* au sens de « corps constitué séculier »¹³¹) fondée sur la loi au lieu d'une communauté universelle réunie par la seule foi chrétienne, ne saurait-elle conserver « au nom de la patrie » la mystique temporelle, l'attente du salut et la possibilité du martyre (du Souverain et de ses sujets), cependant que l'exaltation du Corps mystique et politique dans la littérature juridique et philosophique à partir du XV^e siècle libère son

royal qu'au moment du Parlement, en lequel nous, en tant que tête, et vous en tant que membres, nous sommes unis et soudés en un seul corps politique », E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. V La royauté fondée sur la *politia*, *op. cit.*, p. 168-169 ; l'auteur cite les *Letters and Papers of Henry VIII*, vol. XII, p. iv, n. 3 et p. 107, n° 221 et A. F. Pollard, *The Evolution of Parliament*, Londres, 1926, p. 231.

¹²⁷ Aussi, lorsque les Puritains du Parlement se dresseront contre la Couronne (laquelle désigne ici, encore indifféremment, le roi), il en résultera l'atteinte à leur lien physique ; on peut imaginer une chair corrodée, attaquée et blessée, qui est celle du roi et un symbole, celui de la Couronne, dont la signification est altérée – au même titre que des cheveux dorés, arrachés au front royal, seraient ternis une fois transférés vers la « vitrine », épinglés ou mis sous verre au sein d'une institution incorporelle.

¹²⁸ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. VII Le Roi ne meurt jamais, *op. cit.*, p. 314.

¹²⁹ M. GAUCHET, *Christianisme et politique 2*, *op. cit.*, p. 148.

¹³⁰ ID, p. 151.

¹³¹ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. V La royauté fondée sur la *politia*, *op. cit.*, p. 153.

envol vers des hauteurs toujours plus éthérées, moins encombrées de la souveraineté incarnée et de l'unité réelle des sujets ? La distinction, toujours et déjà possible, entre le corps naturel du roi et le Corps mystique de l'Etat, au lieu de nier strictement l'ancienne unité, pourrait recouvrir et suppléer, en leur fournissant une solution de plus en plus théorique, les « mystères » fondateurs de la transformation (d'éléments séparés ou de *ce qui ne fait pas encore corps* en un *corps rituellement constitué et consacré*), de la chair en attente de rédemption, du corps exposé au sacrifice et à la mort. Au lieu d'une perte de substance du Corps mystique et politique et, à terme, de toute souveraineté, au lieu du meurtre parfait de la théorie des Deux Corps ou de leur séparation sans bavure, la substance et l'unité postulées forment peut-être les plaies secrètes – et ancestrales – du pouvoir politique.

La chair ne suffit pas : La notion du Corps mystique consomme bien, cependant, la relégation progressive du corps naturel, son refoulement ou invisibilisation au fil de ses translations et reformulations. Esprit de la communauté de plus en plus fantomal, le Corps mystique n'est plus rien de réel ou physiquement sensible (sa réalité n'est plus qu'idéelle) ; tutoyant les Anges, c'est comme abstraction qu'il tend à aimer la communauté, fédérer, transir et même exalter le « corps politique » considéré comme les différents membres du Royaume représentés au Parlement anglais. Il ne décrit pas la réalité déjà donnée, organique, de l'Etat civil mais vient électriser du « dehors » ce qui ne saurait lui préexister, faute d'épaisseur ou de se suffire à et en soi-même, au moyen de la rhétorique ou de l'Idée¹³² ; suppléant le « manque » ou retard de la chair, du corps naturel, de l'humain dans sa dimension *bassement matérielle* (il ne s'agit pas ici d'une métaphore), sur la constitution d'une communauté ordonnée. Il crée la « chose » qu'il nomme en lui conférant une « dignité ontologique »¹³³ ; à ce titre, sa puissance métaphorique semble démontrée. Parce qu'elle *donne mieux corps à la chair*¹³⁴ ou parce qu'elle surmonte la finitude humaine d'une

¹³² Ceci fait écho au propos de François Ost à propos des Deux Corps du Roi dont la théorie « éclaire de façon décisive l'origine du concept moderne d'Etat. Au cours de [sa] longue histoire s'impose progressivement l'idée, abstraite mais ô combien efficace, d'un corps politique invisible, formé de la réunion du peuple et du Roi, dont la réalité et la légitimité l'emportent bientôt sur celles qui s'attachent au corps de chair du monarque » (F. OST, *Le temps du droit*, p. 202).

¹³³ H. MERLIN-KAJMAN, *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 61.

¹³⁴ Les corps ont besoin d'être figurés pour se voir reconnaître ou seulement prêter l'unité ; la chair, quant à elle, n'est justement pas le corps mais l'épreuve de sa non-

forme et d'une cohérence qui lui font infiniment défaut, la notion de Corps mystique et politique est toujours et déjà disposée à faire face aux petits corps qu'elle rassemble et fédère sous son nom et, par conséquent, à s'en distinguer. « Corps contre corps » écrit Marcel Gauchet, ajoutant que la séparation accomplit la « concrétisation structurelle de l'autonomie de la communauté politique »¹³⁵ ; ici, on verra plutôt le face-à-face ou vis-à-vis ou même encore l'écart du Grand Corps aux petits corps qu'il rassemble comme ce qui donne sens à la communauté, en la concrétisant, et ce qui maintient, dans le même temps, l'« horizon » de transcendance hors duquel l'immanence même se dérobe à la pensée. Par conséquent, ce que désigne le Corps mystique et politique du Royaume ou les différents noms de la transcendance (« Dignité », « *patria* », « Couronne », « le peuple qui ne meurt jamais », « l'éternelle constitution », ...) n'est pas vide quoique ces noms soient dits, au fil du temps, « seulement » de fiction ou de métaphore ; les noms tout juste évoqués logent dans la constellation la plus idéale des notions attachées au Corps mystique et politique (le signifiant le moins idéal ou le plus concret étant celui de « Parlement ») mais *font*, à proprement parler, le corps politique ou la communauté terrestre, réelle.

Ni le nom de Corps mystique ni les différentes notions qu'il recouvre ne sont *flatus voci*, souffle de voix sans signification ni effet sensible puisqu'à l'inverse ils confèrent, *a posteriori*, l'unité et l'énergie qui manque aux seuls corps naturels pour faire société. Qu'une telle promesse d'achèvement¹³⁶ soit faite à *l'homme par l'homme* après la fin des

identité ou de son retard, séparée de toute forme solide ou stable. Philippe Crignon écrit : « elle est le corps apparaissant dans un écart à lui-même et qu'il rattrape lui-même », et l'on peut alors regarder le corps (figuré) comme le premier effort en vue de (re)présenter l'unité ou, à défaut, la solidité malgré cet écart. Dans cette perspective, quoi qu'il en soit, la notion du « corps politique » avoue son rapport primordial non seulement à l'Incarnation (au Christ) mais à la chair tout court, en deçà de la théologie qui s'emploie elle-même à dire les écarts, celui de la chair et du corps et celui du corps et de l'Idée. On perçoit combien ces écarts se prêtent au récit sur la différence irréductible entre « la chute et l'élévation, le péché et le salut » (Ph. CRIGNON, *Représentation et communauté, Sur Thomas Hobbes, op. cit.*, p. 501) - différence qui aura progressivement destiné le sens de l'être incarné et celui du « corps politique », le second devant notamment conférer au premier une « identité arrêtée » (la formule est empruntée à M. GAUCHET, *Christianisme et politique 2, op. cit.*, p. 167).

¹³⁵ M. GAUCHET, *Christianisme et politique 2, op. cit.*, p. 160.

¹³⁶ Kantorowicz ne croit pas « qu'aucune théorie politique médiévale puisse marcher sans une quelconque fiction ou « métaphore de perfection », et on peut d'ailleurs se demander si cela n'est pas vrai aussi des théories modernes » (n. 168 du Ch. IV, *Les*

monarchies de droit divin et la désunion des Deux Corps ne change rien au fait qu'une hiérarchie y soit justifiée dans et par un discours créant l'Ordre et désignant, pour chaque « époque », le nouveau Nom de la dignité¹³⁷. La finitude humaine demeure coiffée par l'infini, fût-il inventé par l'homme et méconnaissable après le désenchantement du monde et après la « mort de Dieu ».

Ainsi, de longue date en Angleterre, les droits, libertés et biens garantis par la Couronne opèrent à titre mystérieux et mystique au service de l'unité du corps politique. Par son serment de non aliénation des « biens de la Couronne », le roi-corps-naturel se concilie les magnats et le Parlement, mais si cette parole est rompue, les derniers sont fondés à se dresser contre le premier « au nom de... »¹³⁸. Il n'y a, dès lors, ni réalisme organiciste « pur » ni nominalisme « vide » à l'origine et à l'horizon de la fiction des Deux Corps du Roi ; et la théorie du caractère corporatif de la Dignité royale contient d'emblée, autant dire qu'elle prépare, la possibilité du dédoublement, de jouer un Corps contre l'autre. Par conséquent, le mot d'ordre des Puritains, « *We fight the king to defend the*

Deux Corps du Roi, op. cit.). Ce sera l'objet d'une version plus développée de l'exposé de montrer que le concept de souveraineté moderne se nourrira lui aussi d'une fiction visant la perfection (avec Hobbes, il s'agira de viser la perfection dans l'ordre de l'efficacité et de la puissance, lesquelles seront précisément vérifiées par la cohérence de l'ensemble que l'écriture du pouvoir vise à unifier – Etat, lois et sujets) : hors de cette fiction instituante, le corps politique n'est jamais donné, ni mis en mouvement puis fédéré.

¹³⁷ On peut comparer l'alchimie qu'opère l'Idée (l'Un, l'Absolu, ...) sur la chair non unifiée au départ, ou le Grand Corps sur les petits corps, aux puissances que confèrent la musique et l'amour au corps humain ; sidérantes, leurs puissances de motion et d'émotion entraînent parfois la transe et, fuyantes ou évanouissantes, elles durent le temps d'une incantation ou d'un charme – il faut les susciter à nouveau. Dans une telle perspective, si l'être incorporel mystique ne meurt jamais, cesser de l'invoquer et de le faire *signifier* entame durablement sa puissance, d'un côté, et renvoie les corps mortels ou la chair des hommes à leur retard primordial – retard à former une communauté, sur toute identité personnelle et collective, de l'autre.

¹³⁸ Kantorowicz montre comment se développe une « sémantique constitutionnelle » très révélatrice de « l'évolution constitutionnelle en général » dès le règne d'Edouard I, en Angleterre, à partir de la doctrine canoniste de l'« inaliénabilité » réinterprétée par les juristes d'un côté et permettant au roi de se concilier les barons et le Parlement (*Les Deux Corps du Roi*, Ch. VII Le roi ne meurt jamais, op. cit., p. 255-257). Dès lors, comme officier chargé de protéger une institution impersonnelle qui ne meurt jamais (la Couronne), le roi en est bel et bien distinct et la notion de Couronne, introduite au XII^e siècle en Angleterre, se charge dès la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle – « sous l'impact des concepts du droit canon » - « de connotations constitutionnelles qu'elle n'avait pas auparavant » (ID, p. 259).

King », ne sera pas la contradiction de la fiction des Deux Corps mais son dernier prolongement¹³⁹ ; et il achèvera de séparer le corps naturel et mortel de l'Idée, qui pourra être seulement rhétorique¹⁴⁰, de la souveraineté ou du corps politique...

L'exaltation de la doctrine au siècle élisabéthain. Celle-ci est déjà grosse de la séparation et de ce qu'on regarde (à tort) comme le nominalisme du Corps mystique ou l'anéantissement de l'organicisme politique. Le Corps mystique, s'il est exalté, peut enfler et s'élever vers des hauteurs insoupçonnées (sous les Tudors, le Corps mystique semble s'élancer vers le haut à mesure que l'Etat se complexifie, et le corps naturel est menacé à long terme d'écrasement – nous vivons les dernières « heures » de la glorification du roi comme Phénix ou de la reine comme Astrée, et le retard du souverain comme corps naturel se trouve de plus en plus *accusé*¹⁴¹). Le Parlement va se dresser contre sa « tête », le roi, pour se substituer à lui et tenir lieu de *représentant* du corps politique. Et ce n'est plus un corps naturel héritier du titre de droit divin ou par l'élection au Conseil mais la représentation qui devra en garantir la cohésion. La théorie des Deux Corps l'a rendu possible, on l'a dit, mais le corps politique en tant qu'il désigne la solidarité physique du roi-en-son-Parlement s'est paradoxalement fragmenté à mesure qu'il était dynamisé par les consultations des deux Chambres : le renforcement des Communes et le rythme des débats ont favorisé la multiplication des voix « représentées »¹⁴² au Parlement, lesquelles ont alors érodé l'unité du corps politique qui s'y exprimait auparavant comme « un seul homme ».

¹³⁹ M. GAUCHET signale que le « pouvoir libre, représentatif, n'a pu se former, suggère Constant à partir de l'exemple anglais, (...) que par « neutralisation » du pouvoir royal – entendons : que par une certaine exploitation de sa division, consistant d'une part à prendre au mot sa « fiction mystique », sa perfection et son absolu pour d'autre part le vider d'attributions effectives au nom même de son incontestabilité de nature », *Christianisme et politique I, op. cit.*, p. 137. Le premier parlement puritain, s'il ne constitue pas une « version viable » du pouvoir représentatif, entame seulement le projet d'éviter la fiction.

¹⁴⁰ Le Corps mystique s'évade ou s'évapore, dans la foulée du corps naturel enfoui, refoulé ou impotent, « non sans laisser soit d'éminents vestiges, soit d'occultes prolongements » écrit M. Gauchet. Encore fallait-il, comme il s'agissait de le montrer au premier temps de l'exposé, « que se soient d'abord accumulés et raffinés en son cercle intérieur les éléments de la distinction entre ces deux corps, conjoints et co-incorporés » (ID, p. 138).

¹⁴¹ En témoignera particulièrement, à sa façon, *La Tragédie du Roi Richard II* de William Shakespeare.

¹⁴² On parle de « représentation » des sujets au Parlement en un sens antérieur au concept juridique moderne.

La substitution à venir du Parlement (tout court) au roi-en-son-Parlement comme « tête » du Royaume nie moins l'organicisme, une fois de plus, qu'elle ne semble « relever » la pluralité des voix vers une forme nouvelle de cohésion politique. La « chute » du roi-corps-naturel, comme expulsé hors du corps mystique et politique, est alors le symptôme de la décomposition de l'organicisme *ancien* et l'annonce de sa *recomposition* autour d'autres notions. Si le roi et le corps mystique en son sens passé semblent abandonnés¹⁴³, leur ban est moins anéantissement ou négation absolue que relégation, telle que l'un et l'autre demeurent excédentaires : 1) la décapitation du premier est symbolique – sans tête, il ne reste vraiment plus de lui que le corps naturel, et c'est seulement une fois la tête tombée que le Parlement, *organe* non corporel, peut revendiquer la Souveraine Autorité et soutenir la Dignité du Royaume, et 2) l'*éclipse* supposée du Corps mystique désigne plutôt, d'après la thèse ici exposée, son *suspens* par-dessus le nouveau théâtre que *figure* la représentation moderne.

On devine comment, dans la France du XVII^e siècle, le roi-corps-naturel pourra occuper l'avant-scène à travers le cérémonial de cour, tandis que la machine abstraite et incorporelle de l'Etat se développera à l'arrière-plan, derrière le rideau. Hélène Merlin-Kajman montre que parallèlement « au mixte d'archaïsme mystique et de souveraineté moderne » très sensible encore dans l'Etat baroque français et la construction bodinienne du concept de souveraineté, s'est développée « une machine administrative dépersonnalisée (autre sens, concret et sans métaphore, de l'Etat) » *cependant* que se raffinait un « cérémonial de cour » comme simulacre, théâtre ou jeu « visant à augmenter le prestige du corps royal dans toute l'équivocité de sa double nature, mortelle mais participant par le sang d'une dignité immortelle »¹⁴⁴. En France, le roi « en personne » théâtralise les vertus du Corps mystique irradiant son corps naturel, cela pour mobiliser les regards et permettre à la machine étatique d'accomplir ce à quoi nul corps naturel ne peut aspirer... En Angleterre, tandis que les Discours de Jacques I^{er} au Parlement réaffirment son droit divin et son ubiquité (c'est lui qui parle, « en personne », en tout lieu où l'on dit et rend la justice au nom de la Couronne), il semble que le théâtre élisabéthain et jacobéen ait « accusé » très tôt la différence, niée par le concept et le discours des juristes et

¹⁴³ Cf. P. CRIGNON, *Représentation et communauté, Sur Thomas Hobbes, op. cit.*, p. 502.

¹⁴⁴ H. MERLIN-KAJMAN, *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des Deux Corps*, Introduction, *op. cit.*, p. 10.

partisans de l'absolutisme, entre les Deux Corps – en faisant jouer toujours plus loin l'exaltation du Corps mystique : or à l'exalter, on le pousse hors de « lui » ou plutôt hors de l'unité dogmatique des Deux Corps.

Tout comme le *théâtre de la Cour* en France peut être dit « moderne » en ce qu'il permet de mettre en scène (c'est-à-dire jouer ou simuler) l'unité pour cacher la coulisse où se déploie la machine étatique, le théâtre anglais est « moderne » en ce qu'il exhibe en avant-première les Deux Corps déjà disjoints dans les faits, le corps « nu » et mortel du roi d'un côté (sinon tombé, comme chu sur le bas côté) et l'échappée du Corps mystique¹⁴⁵ : tout est prêt pour l'épanouissement de l'Etat dépersonnalisé et abstrait (« de l'air ! » semblent dire les héros du théâtre élisabéthain, comme on va le voir) mais cela passe précisément par la dénonciation de la contiguïté, de l'enfermement, du pourrissement et de l'impureté. Là où bien des commentateurs n'entendent que le regret de l'unité des Deux Corps (la pourriture d'Elseneur est alors seulement consécutive à la corruption des formes héritées), on entendra l'appel d'Hamlet en particulier, qui vibre souvent d'accents puritains, à la séparation des Deux Corps, à la respiration du Corps mystique en un siège non corporel, inorganique, à l'abri de la chair putride, moite et sexuelle de la corporation ou Dynastie des rois. On verra d'abord le motif de l'écoeuvante contiguïté-proximité, cause de l'infection générale à Elseneur, afin d'amener ensuite celui de la représentation politique comme ce qui va rester « hanté » au sein d'une scène à trois étages où, certes, les choses ne vont plus de soi et ne tiennent plus ensemble organiquement ni synchroniquement, mais qui se reçoit encore de la doctrine des Deux Corps : glissé ou immiscé entre les deux, le théâtre de la représentation (politique) succède au roi, « mari » et « père » défunt, comme « héritier » de la *Dignitas*. Dès lors, ce théâtre s'offre lui-même comme simulacre, théâtre du Spectre ou d'une fiction qui « feint » de méconnaître ce qui la travaille par le bas et ce qui l'électrise par le haut.

¹⁴⁵ Autre formulation de la même idée, tirée et stimulée de la lecture des travaux d'Hélène Merlin-Kajman : en France, le roi assure le théâtre qui permet le changement dans une certaine continuité des formes (leur continuité est *jouée*), tandis qu'en Angleterre le théâtre exhibe (sinon proclame) la discontinuité, la rupture des formes héritées et « appelle », à sa façon singulière, la modernité politique.

2. “*The body is with the King but the King is not with the body. The King is a thing [...] of nothing.*” Analyse de quatre vers.

2.1. Corps prisonniers, corrompus et étirés...

La différence accentuée au fil du temps, « entre le dedans et le dehors de la personne du pouvoir »¹⁴⁶, semble toute saisie ou pressentie par le jeu de mots d’Hamlet, « *the body is with the King but the King is not with the body* », soudain moins gratuit qu’il n’y paraît... Comme on va le voir, ces vers signalent la présence au Palais d’un corps étranger à la personne royale mais ce corps est celui d’un cadavre en voie de décomposition qui, comme tel, menace de contaminer tout le siège de la souveraineté politique ; le Roi semble dès lors, et dans le même temps, affranchi de la corporéité physique, incarnée dont le cadavre est métonymique, et cantonné en un « dehors » ou en un lieu indéfinissable dont la forme spectrale qui hante Elsenieur est peut-être métonymique – ce qu’il faut se résoudre enfin à éclairer.

Les Deux Corps du Roi sont d’emblée disjoints dans *Hamlet* dont la temporalité est notamment celle de la crise de l’incorporation du Corps mystique en tant qu’elle est celle de la crise de toute succession (dynastique, héréditaire, et celle de tout ordre jusqu’alors « convenu » parmi les hommes). Légitime au regard de la monarchie élective (qu’est Elsenieur), Claudius ne l’est pas au regard des conditions prévues pour l’élection : Hamlet père, tué pendant son sommeil, n’a pu donner sa « voix mourante », prépondérante au Conseil ; par conséquent, la transmission du titre royal n’a pas dûment fonctionné... Hamlet n’en a pas hérité et pourtant Claudius n’a que le « nom » de roi car la Dignité qui ne meurt jamais n’est pas avec lui¹⁴⁷. Restée suspendue ou inhibée dans l’espace aérien, elle est désynchronisée du corps naturel. Au lieu de phénix représentant toute l’espèce en *un seul* et de l’unité du corps naturel et du corps mystique ou politique, on ne trouve au Palais que la séparation, le démembrement ou, plus subtilement peut-être, la décomposition organique : quelque chose qui n’est plus vivant ou *réellement* présent mais n’est pas encore tout à fait absent ou supprimé dans la mesure où le Spectre et l’odeur de la décomposition menacent, reste *sensible* dans la formule complète : « *The body is with the King, but*

¹⁴⁶ M. GAUCHET, *Christianisme et politique I*, op. cit., p. 138.

¹⁴⁷ Il est bien roi, dès son élection au Conseil, en vertu de la continuité dynastique et celle, officielle, du corps politique, mais il n’a pas reçu « sur » lui « tous les dons du Saint-Esprit » (on doit la formule à Jean de Paris).

the King is not with the body. The King is a thing (...) of nothing »¹⁴⁸. La fiction des Deux Corps ne fonctionne plus et la scène shakespearienne ouvre un *entre-deux* : entre la rationalité et les catégories juridiques héritées, comme « lettres mortes », et la rationalité émergente, qui tarde à prendre forme stable ou « établie ».

Un premier niveau de lecture borne pourtant *Hamlet* au drame somme toute classique, de l'usurpation ; en dénonçant la désunion des Deux Corps à travers la métaphore répétée du pourrissement ou de la décomposition, dans *Hamlet*, Shakespeare en réaffirmerait le principe en son sens traditionnel¹⁴⁹, cela d'autant plus que Fortinbras emporte finalement le titre héréditaire, rétablissant les droits d'une autre lignée, antérieure à celle fondée par Hamlet-père – laquelle apparaît alors, *a posteriori*, très récente et peu légitime. Hamlet père a ravi la Couronne à Fortinbras père. La succession de Fortinbras père a été empêchée : Fortinbras fils n'a pu hériter du titre. Claudius a empêché la succession d'Hamlet père vers son fils en ravissant le titre ; Hamlet fils, après avoir tué Claudius, se considérant comme l'héritier « naturel » ou légitime, transfère aussitôt le titre vers Fortinbras fils – un transfert qui est comme une restitution (circularité qui apparaît mieux sur un schéma en annexe¹⁵⁰). La dynastie de Fortinbras est rétablie dans ses « droits » à la Couronne. Le jeu des successions légitimes ou illégitimes, empêchées ou rétablies, n'empêche pas le Corps mystique de régner continûment, on l'a dit au point précédent. Seule la corporation unitaire des héritiers de la Couronne est brisée et la fameuse exclamation d'Hamlet, « Le temps est hors de ses gonds », ne désignerait que ce désajustement, au fond. Ce premier niveau de lecture conserve la tragédie et son héros dans les limites de la théologie politique traditionnelle, prisonniers des formes

¹⁴⁸ C'est moi qui souligne.

¹⁴⁹ Cette lecture est peu ou prou celle de Northrop Frye pour qui le pacte tragique vise à rétablir, à la fin, ce qui a précédé la tragédie : c'est une lecture « nietzschéenne » qui voit la tragédie comme l'expression poétique et sublime de l'Eternel Retour et, plus particulièrement, les tragédies de l'ordre de Shakespeare (*Jules César*, *Macbeth* et *Hamlet*) comme celles qui mettent en scène une figure individuelle de la *nemesis* chargée d'accomplir la vengeance ; « Ce genre de personnage a pour principale obsession de tuer la figure du rebelle, mais il a aussi pour fonction seconde de restaurer quelque chose de l'ordre antérieur », in N. FRYE, *Les Fous du Temps, Sur les tragédies de Shakespeare*, I La tragédie de l'ordre, Paris, Belin, 2000, p. 20.

¹⁵⁰ Cf. Annexe 1.

héritées¹⁵¹. Au mieux, *Hamlet* est alors la chronique ou l'écho déformés du changement de dynastie (Jacques Stuart est sur le point de succéder à Elisabeth Tudor) qui marque un temps de crise pour l'Angleterre.

Or un second niveau de lecture permet de voir ce drame non comme celui de l'usurpation puis des droits rétablis d'une dynastie, mais comme la figuration du *désajointement permanent des Deux Corps* en sorte que le Corps mystique, resté *suspendu*, soit peut-être désormais conceptuellement ou idéalement à l'abri de la chair et du chahut ; séparé de sa « tête » naturelle et de toute *physis* encombrante, il signifiera bientôt l'« esprit » des lois ou de la constitution, conservé par la représentation politique en un lieu désormais incorporel. Si l'on s'en tient d'abord à la pièce, le Corps mystique s'est retiré et ne s'y laisse plus appréhender qu'à partir d'une double disparition, celle d'Hamlet-Père et de son conseiller Polonius (autant dire que l'ancien conseil royal est particulièrement chahuté au profit de personnes, méthodes et formes nouvelles, jusqu'au retour de Fortinbras). Plus finement, c'est l'expression même du motif de l'usurpation et de la *présence-absence* de deux défunts (l'un est « présent » sous l'aspect d'un spectre, l'autre est « présent » comme cadavre susceptible d'empuantir le Royaume) que se laisse interroger et infléchir le motif médiéval des Deux Corps du Roi. Pour figurer la mutation, Shakespeare « part » incontestablement des conventions contemporaines – l'horreur de l'usurpation, des corporations brisées, et le présupposé de l'unité ontologique et organique des Deux Corps – mais pour « dire » finalement autre chose. Ainsi, le drame reprend, pour les

¹⁵¹ C'est peu ou prou la lecture de René Girard qui voit Shakespeare s'amuser le plus possible avec son sujet, et Hamlet s'ennuyer, précisément, au théâtre de la vengeance, si bien que se produirait un curieux dédoublement, seul aspect véritablement moderne de la tragédie, entre l'auteur et son sujet, le héros et sa mission de vengeance, d'où suivraient l'émotion, le plaisir esthétique et l'intérêt passionné du spectateur et du lecteur. René Girard explique : « je suis parti de l'idée connue, courante, classique que *Hamlet* peut être présenté comme une espèce de satire du *revenge play*. Comment faire durer le plaisir dans une longue pièce de cinq actes lorsque qu'on sait, dès le premier acte, ici seulement à la toute fin du premier acte, que la question de la vengeance sera résolue par la mort du meurtrier, et sans doute du vengeur lui-même, ce qui est le cas dans *Hamlet* ? A partir de la difficulté qu'il y a à refaire un autre *revenge play* – un type de pièce qui à l'époque est on ne peut plus rabâchée » (propos rapportés par Thomas Pughe et Bernard Vincent, entretien avec René Girard réalisé à Stanford, Californie, le 29 juillet 1996, paru dans *Sources*, automne 1996, en ligne sur le site de la revue www.paradigme.com/sources). Shakespeare se lance dans une méditation sur la vengeance, d'après René Girard. Sa lecture ne fait pas, alors, encore crédit à Shakespeare d'avoir profondément renouvelé le genre du drame de l'usurpation et le champ des interrogations autour de la souveraineté politique.

mettre à l'épreuve, l'ensemble des formes héritées ; de concert, et celui-ci est très subtil, « jouent » la théorie médiévale des Deux Corps, le motif archaïque de la vengeance et, ne l'oublions pas, l'interrogation sur la nature du Spectre paternel (s'il est réel, est-il honnête ou malfaisant ? ou est-il une vision mélancolique du fils ?¹⁵²), qu'il ne faudrait pas séparer – c'est dire qu'il ne faudrait pas lire *Hamlet* comme le drame de l'usurpation ou de la succession empêchée du fils au père *ou bien* comme celui de la vengeance indéfiniment retardée *ou bien* comme la mise en scène d'une interrogation contemporaine, brûlante, autour des Spectres et du Purgatoire (chacune de ces lectures saisissant seulement un aspect de la création et de la théâtralité propres à *Hamlet*) mais tenir ensemble tous ces motifs pour mieux comprendre ce que leur fait la pièce à proprement parler, et, partant, son invention, sa modernité.

Les ambiguïtés de la pièce. Bien sûr, la discordance ou séparation des Deux Corps a été causée par Claudius, lequel a frappé la Maison dynastique et le Royaume à leur « tête », celle d'Hamlet père, dignitaire en titre du Corps mystique et politique. Sous les coups de l'opportuniste,

¹⁵² John Dover Wilson étudie cet aspect dans l'ouvrage qu'il a consacré à *Hamlet* : quoique selon lui l'« affaire d'inceste [soit] si importante qu'il paraît impossible de la surestimer » (*op. cit.*, p. 69), il s'ajoute aux « fardeaux que le sort a empilés sur le héros (...) un dernier, le pire, qui est le poids du doute » (p. 75). La pièce lui évoque une enquête policière « sur la nature du spiritualisme élisabéthain » : le Spectre est-il un démon sorti de l'Enfer pour tromper les vivants, comme l'indique la croyance protestante, ou est-ce un mort retardé au Purgatoire jusqu'au jour de sa vengeance, selon la croyance catholique, ou encore une production de l'imagination, conformément à la thèse contemporaine, rationaliste et sceptique, de Reginald Scot (publiée en 1584 dans *The Discovery of Witchcraft*, dont tous les exemplaires furent brûlés en 1603, lors de son accession au trône, par Jacques I^{er}) ? L'enquête du Prince vise à déterminer la nature du fantôme et – s'il n'est pas l'invention d'un esprit mélancolique – son honnêteté, dont dépend la culpabilité réelle de Claudius (puisque trouver la clé de la première énigme sera connaître aussitôt la culpabilité ou l'innocence du nouveau roi). Wilson s'intéresse donc moins à la charge mystique autour du Spectre paternel qu'à la virtuosité du dramaturge dans la mise en scène des croyances concurrentes, en son temps, quant à la signification des revenants qui ne sont plus fréquentables qu'aux yeux des classes populaires, encore catholiques, tandis que les élites protestantes et les sceptiques éclairés ne prennent plus au sérieux leur désir d'apaisement et de quitter le Purgatoire (ce lieu n'existe plus pour les premières et les seconds doutent de la réalité des apparitions). « Le spectre qui semble si absurde et si démodé au Dr Greg était le premier du genre à se montrer sur la scène britannique », insiste Wilson (p. 85) ; la révolution théâtrale vient notamment, selon lui, de ce que le Spectre est conforme à la conception catholique (donc « honnête »), en définitive, tandis que son fils est protestant (formé à Wittenberg) et souvent sceptique (c'est une autre façon de reconnaître que le père « revenant » et le fils « hésitant » vivent en deux rationalités, temporalités ou mondes séparés).

la corporation des souverains légitimes s'est brisée ; mais quoique empêché d'être « le même que son père » sur le plan politique, Hamlet va s'efforcer de l'être par l'exigence de justice, vengeance ou... réparation¹⁵³. Ne pouvant s'accomplir dans la sphère politique et dynastique, la corporation unique (l'identification du fils au père) semble se produire dans l'effort de justice ou de vengeance. Or ce motif archaïque entre tous, celui du mort qui arme le bras vengeur de son fils (vivant) pour rétablir son honneur, annonce ou porte le motif de la modernité politique – cela seulement parce qu'Hamlet ne venge pas exactement son père et n'épouse pas strictement sa cause et/ou parce que l'injonction du Spectre au rétablissement des temps anciens et de l'unité des Deux Corps porte plus loin ou ailleurs. Ce qui s'annonce alors, avec Hamlet (la pièce et le héros), est l'accouchement du sujet et de la politique modernes à travers ou à l'épreuve de motivations « hétéronomes »¹⁵⁴, héritées du fond des temps et de la psyché (celle des « générations mortes » – on citera Marx, après Castoriadis¹⁵⁵, disant qu'elles « pèsent comme un cauchemar sur la conscience des vivants » qui s'habillent de leurs vêtements lors des grandes révolutions). Hamlet a d'emblée quelque chose du révolutionnaire prêt à en découdre avec la tradition (et la coutume) au nom d'un passé archaïque ou d'une injonction dont on ne sait plus dire, ici, l'origine.

La tension ou contradiction entre la figure du Père anciennement titulaire de la Dignité Royale, « incarnation » spectrale d'un monde ancien, et la figure du machiavel opportuniste et habile (incarnée par

¹⁵³ Sur la puissance de fascination d'emblée exercée par la juxtaposition et la quasi-synonymie de ces trois mots dans la pièce, comme au temps de Shakespeare plus largement, Jacques Derrida a écrit dans *Spectres de Marx*, *op. cit.*

¹⁵⁴ Cf. L. VAN EYNDE, *Shakespeare, Les puissances du théâtre*, Le monde projeté, *op. cit.*, p. 139). « Hétéronome » signifie pour Laurent Van Eynde comme pour Cornélius Castoriadis : hérité, commandé par une rationalité passée, un imaginaire collectif, social et historique *daté* au sens figuré du terme, le motif ou l'ordre hétéronome contient l'initiative dans un temps que seule une action autonome, posée par un sujet en quelque sorte désentravé, pourrait désenvoûter. Certes, Hamlet appartient, à son corps défendant, « à l'avenir incertain » mais son « agir même est retenu par le poids d'une mémoire imposée » nous dit L. VAN EYNDE.

¹⁵⁵ « Lorsque [Marx] soulignait que le souvenir des générations passées pèse lourd dans la conscience des vivants, il indiquait encore ce mode passé de l'imaginaire qu'est le passé vécu comme présent, les fantômes plus puissants que les hommes en chair et en os, le mort qui saisit le vif comme il aimait dire », C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975 (3^e éd), p. 184-185, et K. MARX, *Dix-Huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Paris, Editions sociales, 1984, p. 69.

Claudius) quoique finalement défait, se complique des contradictions qui traversent le héros lui-même, entre le respect conventionnel des formes héritées (symbolisées par le Spectre), l'idéologie de Luther (symbolisée par la référence à Wittenberg), son machiavélisme et l'humanisme de Montaigne (dont Hamlet serait le lecteur ainsi que Shakespeare l'a été) : tout se dit, à travers Hamlet (la pièce et son héros) des contradictions de son temps... L'hésitation entre les formes anciennes, les idées réformatrices et l'humanisme de Machiavel, Erasme, Montaigne, est très « hamlétienne », élisabéthaine et jacobéenne, et va faire histoire en Angleterre. Et cette ambiguïté reste irrésolue dans la pièce aussi bien que dans l'Occident moderne.

Toutes les questions qu'elle soulève trouvent pourtant, et précisément, leurs premiers éléments de réponse dans l'intrication des motifs du *corps* ou de la *chair souillée* dont il s'agit de se libérer au plus tôt, de la *contiguïté* ou *proximité* (des chairs, des frères, de l'alcôve et du Conseil, on va le voir) et du *pourrissement*. Ces trois motifs sont liés et fournissent, ensemble, la « clé » qui permet d'éclairer la pièce, son héros et le devenir figuré pour la souveraineté politique. On comprendra plus facilement le motif de l'inajusté, du désajointement ou démembrement des Deux Corps en examinant celui de la contiguïté-proximité – déploré au premier chef dans *Hamlet* pour dire aussi et paradoxalement la positivité du démembrement.

La contiguïté redoutée ; la verticalité souhaitée. Tandis que le machiavélisme de Claudius, parce qu'il est dégagé de toute transcendance, fait signe vers l'histoire (un temps et un espace libérés pour l'action historique et les formes immanentes de la souveraineté), celui d'Hamlet reste au service d'une terrifiante injonction : les coutumes qui lui font honte et déshonorent tout le pays, qu'il voudrait révoquer, sont celles de la fête, des boissons et de la danse¹⁵⁶ ; lorsqu'il se compare à un « Hercule raté », ce n'est pas pour déplorer son irrésolution ni sa faible constitution, dit Wilson, mais pour dire son échec à purifier le Royaume¹⁵⁷. Son ambition déçue ne se laisse déchiffrer qu'à la lumière du

¹⁵⁶ Cf. *Hamlet*, I, 4, 9-18. Le passage additionnel de Q2, après le vers 18, est édifiant : « Ces plaisirs entêtants, à l'est comme à l'ouest / Nous valent d'être flétris, blâmés d'autres nations. / On nous traite d'ivrognes et nous salit de plus / En parlant de pourceaux (...) La goutte de mal / Barbouille de bout en bout l'entière noble substance / De sa mauvaise réputation » (trad. Michel Grivelet). La nature est corruptible et quand une « goutte de mal », en effet, la corrompt, c'est tout l'être, « de bout en bout », qui est barbouillé (ou sali).

¹⁵⁷ Wilson signale les travaux de Travers qui cite *Antonio's Revenge* de Marston, 5-6. Voir *Pour comprendre Hamlet*, op. cit., n. 11, p. 336.

double motif (associé) de la contiguïté-proximité et du pourrissement – qu’il tient en horreur. Même en l’absence d’usurpation, la promiscuité des chairs dans *Hamlet* (chairs mortelles, souillées, trop solides, incestueuses, impures) suffit à motiver la tâche de purificateur du héros et son désir d’en découdre avec les institutions fondées sur et compromises avec la chair impure et mortelle. Hamlet a quelque chose du Puritain quand il stigmatise la chair et la promiscuité ; il semble appeler de ses vœux un siège pour la souveraineté politique à l’écart de la sueur et du sexe¹⁵⁸ (à entendre en deux sens, ceux de la sexualité et du sexe féminin).

« *Something must be rotten in the State of Denmark* » est prononcé par l’un des gardes sur les remparts ; cela vient trop tôt dans la pièce, comme le motif de l’« étrange éruption » (au sens de l’infection, I, 1, 68) dans l’Etat, pour ne pas en donner le ton. Les Deux Corps sont disjoints dans le monde des vivants et ne sont *ni unis ni désunis* dans le Spectre : l’aspect cadavérique ou la chair défaite du revenant le dispute au souvenir de la barbe héraldique et à quelques symboles d’une Royauté intacte dans le propos des gardes auxquels est apparue la « chose »¹⁵⁹ avant le lever du rideau. La chose « rassemble » sur elle tous les contraires (« *questionable shape* », ni vivante ni morte, ni en bas avec les Damnés ni en haut avec les Saints, ni décharnée ni éthérée). Problème qu’on apprend de cette figure mal en point : au lieu de se retirer dans la paix et tout auréolé de la gloire du Corps mystique, Hamlet père est parti « avec toutes [ses] imperfections sur [sa] tête » ; c’est donc aussi bien la « tête » du Royaume qui s’en est allée « maudite », au lieu du corps naturel de n’importe quel pécheur.

Lors de la célèbre scène dans la chambre de la Reine, qui voit Hamlet tuer Polonius, celui-ci vénère le Père encore *nimbé*, et sans souillure, du Corps mystique – pas le père abîmé dans sa Dignité et, surtout pour cette

¹⁵⁸ En témoigne l’exclamation d’Hamlet à sa mère, après qu’il a tué Polonius : « *Nay, but to live / In the rank sweat of an enseamed bed, / Stewed in corruption, honeying and making love / Over the nasty sty* » (III, 4, 81-83) ; ici, nous avons la sueur, la corruption ou le stupre, la chair comme nourriture infâme ou frappée au sceau de l’infamie – “*stew*” signifie ragoût et étuve (autre nom d’une maison de débauche, précise Michel Grivelet), et le fait de dire des mots « doux » (comme « *honey* ») est ici déclassé par la forme verbale « *honeying* » qui évoque à la fois le miel dégoulinant et enveloppant l’individu et l’abjection d’être une « amoureuse » (« *making love* » ayant le sens, ici, selon Edwards, de courtoisie quelqu’un).

¹⁵⁹ La figure du père d’Hamlet est apparue en armes, sous sa « noble forme guerrière » (I, 1, 45). Or la garde hésite à désigner la forme spectrale comme Majesté du roi défunt (« *she* ») ou comme chose (« *it* »).

raison, déchu. Comme à la deuxième scène¹⁶⁰, il le compare à un Soleil¹⁶¹ pour souligner sa Dignité et accuser l'indignité de son successeur¹⁶²; accusant dès lors aussi l'indignité du corps naturel (cet écart suffit à suggérer la verticalité, on y vient), aussi bien de Claudius que du père également cueilli dans la fleur du péché en définitive – alors qu'il s'était oublié dans le sommeil. En outre, l'« affaire » semble se jouer à *un frère près*. Hamlet brandit soudain les portraits en médaillon des deux frères (il se tient alors contre sa mère, sur le même lit) : son idée fixe est de montrer Claudius à Gertrude comme la pâle contrefaçon du Roi, Père et Mari original. Le frère est la pâle copie du prédécesseur : cela ne peut fonctionner malgré ou à cause de la contiguïté. La succession faussée d'un frère à son frère, à la « tête » du Royaume et dans le lit de la mère, semble métonymique de la cause du démembrement des Deux Corps : l'infection, l'inceste, la duplicité (au sens de ce qui vient « doubler » et « singer » la vérité en la niant). La communauté fondée sur le sang et la lignée ne semble plus souhaitable mais redoutable à présent.

Le Danemark est une prison (II, 2, 231) où « règnent » la symétrie, la répétition et une certaine consanguinité. C'est au Palais que Polonius entend « lâcher » (« *loose* », pour « lâcher », peut désigner une bête détachée pour être saillie) sa fille Ophélie sur Hamlet, pour le confondre ; or, dans la version originale, *Amleth* de Saxo Grammaticus connu de Shakespeare, Ophélie est la sœur de lait d'Hamlet. Le Prince parle aussitôt d'elle à Polonius en convoquant des asticots générés spontanément au soleil « dans un chien mort » (II, 2, 180) ; Ophélie ne

¹⁶⁰ « *So excellent a king, that was to this / Hyperion to a satyr* » (I, 2, 139-140). Hypérion est l'un des Titans, père du soleil auquel on l'identifie souvent.

¹⁶¹ « *See what a grace was seated on this brow - / Hyperion's curls, the front of Jove himself, / And eye like Mars, to threaten or command, / A station like the herald Mercury / New lighted on a heaven-kissing hill* » (III, 4, 54-58).

¹⁶² Comparé à un satyre (et la mère est comparée à une bête, « *a beast (...) would have mourned longer* » I, 2, 150-151), à la deuxième scène du drame, Claudius est comparé, dans la chambre de Gertrude, à un « épi rouillé » dans la traduction de Michel Grivelet, « qui a gâté son frère sain », « *a mildewed ear / Blasting his wholesome brother* » (III, 4, 63-64). Si la traduction de Michel Grivelet perd la référence à l'intégrité du frère de Claudius (c'est-à-dire du père d'Hamlet) qui peut vouloir désigner l'unité des Deux Corps ou la Gloire du Corps mystique diffusant tout autour de lui, elle restitue bien la thématique du pourrissement (« gâté »), de l'empoisonnement, de la corrosion (« rouillé ») et de la maladie. Hamlet dit bien que Claudius a directement gâté son frère sain : il l'a atteint en abaissant, vraisemblablement, le « beau mont » au niveau du « marais » infecté (« *Could you on this fait mountain leave to feed, and batten on this moor ?* » demande-t-il à sa mère en III, 4, 65-66).

doit pas s'exposer, nulle fille ne doit concevoir et l'on ne doit plus célébrer de mariage à Elseneur (III, 1, 142) dit-il dans la célèbre « *nunnery scene* » (« *nunnery* » voulant dire couvent et maison close dans l'argot contemporain de Shakespeare). Hamlet déclare vouloir se « mettre à l'abri de l'air (...) dans [sa] tombe » (II, 2, 200-201). Contiguïté, promiscuité, enfermement, étouffement et obscurité suscitent constamment des images de bassesse et horizontalité ; lascive, paresseuse, « oubliée », l'humanité corrompue et « quintessence de poussière » (II, 2, 284) évolue au ras du sol, elle rampe « entre ciel et terre » (III, 1, 125). Le discours même épouse les formes de la contiguïté, du redoublement, de la parodie, en vue d'accuser la duplicité et les « doubles » (surtout, les semblants qui doublent la vérité mais aussi les êtres corrompus qui entachent le rêve de pureté). La forme est au service de la dénonciation : le régime de discours d'Hamlet joue constamment de l'homonymie et des synonymes, de la paronomase et du paralogisme, afin de faire glisser, subrepticement, la contiguïté et la duplication hors d'elles-mêmes, vers un désaxement tangible au lieu de la pourriture sournoise, non visible, d'Elseneur... Elle semble appeler sinon susciter le chaos final. En témoignent encore, dans le propos du Prince, les nombreuses références à la pesanteur qui contrastent avec l'idée de hauteur ou d'élévation, l'image conservée du roi et père dans sa Gloire et la réprobation des amours incestueuses (de Claudius et sa mère, d'Ophélie et lui-même), du corps pécheur et des chairs infâme.

Tous les clivages et dédoublements d'Hamlet s'éclairent à la lumière d'une ligne qui vise obstinément la hauteur tandis qu'en bas, dans les faits, sont écrasés tous les corps, celui du souverain y compris. Depuis la Renaissance humaniste, l'abaissement du corps naturel des rois prépare les mutations de la souveraineté et, par conséquent, de la scène politiques. Au lieu de signifier l'éclat de la divinité, le roi, devenu un homme comme les autres, fait toujours plus face à chaque homme lui-même devenu comme un roi... L'égalité dans l'abaissement et la créaturalité, qui fait de chacun l'héritier direct de l'Adam pécheur et de son pouvoir sur les choses, va féconder l'idée du pacte et de la représentation, sur un plan d'immanence d'où la transcendance est moins chassée que réinventée¹⁶³.

¹⁶³ C. BUCI-GLUCKSMANN voit l'âge baroque comme celui qui détruit toute aura transcendante et oblige le fantasme ou tout être fantasmé à s'incarner et à s'exhiber « dans une sorte d'apothéose ostentatoire dépourvue de toute eschatologie » (« *in a sort of ostentatory apotheosis deprived of eschatology* »), écrit-elle dans *La folie du voir* (citée dans T. MURRAY, « Philosophical Antibodies : Grotesque Fantasy in a French Stoic Fiction », *Corps Mystique, Corps Sacré : Textual Transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Yale French Studies

Ainsi, tandis que le Corps mystique brille plus haut que jamais au ciel des Idées, s'annonce la figure du Souverain (monarque ou assemblée) qui est *tel* (non pas réellement) un Dieu pour ses sujets, « *feigned person* » dira Hobbes en tant que celle-ci est inventée par l'artifice du contrat, qui fédère et ordonne les volontés individuelles. Or tout semble prêt, dans *Hamlet*, pour accuser puis consommer le divorce des Deux Corps du Roi ; la dénonciation de la contiguïté et du pourrissement trahit, comme le Spectre paternel, la crise de la monarchie médiévale et l'appel au démembrement sans retour (à l'unité) entre le corps de la créature et la Dignité éternelle... Dans l'univers *désenchanté* d'*Hamlet*, les corps naturels ne sont plus, déjà, que vaine poussière tandis que le Corps mystique flotte, spectral – ni physiquement présent ni tout à fait absent, ni organique ni abstrait de toute composition avec la matière...

2.2. « Le corps est avec le Roi mais le Roi n'est pas avec le corps » [IV, 2, 23-24].

Hamlet vient de tuer et cacher le corps de Polonius dans le Palais ; Rosencrantz et Guildenstern sont envoyés par le roi Claudius pour le “cuisiner” en vue d'enlever le corps et le mettre à la chapelle. Hamlet est encore loin du repentir ou même de trouver son geste criminel ; très

n°86, p. 143, c'est moi qui traduis). Toutefois, on peut se risquer à proposer, avec Walter Benjamin, que les corps – dans leur apothéose ostentatoire – montrent la direction du ciel ou du firmament selon un axe vertical qui trahit la *nostalgie* de l'eschatologie à défaut d'avoir sa puissance, et qui exprime le déchirement, à travers l'étirement, entre la gravité souillée, abîmée, de la créature terrestre et l'aspiration mélancolique à l'éternité des Idées. Selon Walter Benjamin, la profonde tristesse, appartient par essence à l'allégorèse baroque (cf. *L'Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, collection Champs, 1985, pp. 245-246) ; et « le Prince est le paradigme du mélancolique » dans la mesure où « rien n'enseigne de façon plus dramatique la fragilité de la création que le fait qu'il y soit lui-même assujéti » (ID, p. 153). Mais quoique le ciel soit « déserté, vidé de son contenu » (« l'au-delà est vidé de tout ce qui porte la moindre trace d'un souffle terrestre ») et quoique le prince fasse au plus haut chef l'épreuve d'une vie emportée vers la « cataracte », Walter Benjamin insiste sur l'effort – proprement baroque – vers la profondeur (dans la méditation mélancolique) et vers l'exception (par la décision souveraine), dans l'espoir illusoire d'être délivré, plus tard que tôt, du monde des objets, de la présence matérielle et incarnée. Pour W. Benjamin, « les formes exaltées du (...) baroque ne nient donc pas la tension entre le monde et la transcendance » mais dépouillent l'Universel de toute forme actuelle et vivante cependant que les corps terrestres se désarticulent pour exprimer la plainte d'être définitivement séparés du divin (p. 66-67) ; accentuée, leur indignité suggère la nostalgie de la toute-puissance divine et porte le Souverain, même abêti par la condition de simple mortel, à reproduire – par l'art ou la technique – la décision et le *fiat* du Créateur (sans pouvoir prétendre à leur transcendance absolue).

énervé, il ne répond que par des mots d'esprit afin de « garder [son] secret » (IV, 2, 10). La forme symétrique du vers déjà évoqué trahit précisément le jeu (de mots) avec la contiguïté qui l'obsède et qu'il veut dénoncer. Shakespeare joue de deux homonymes seulement pour des significations qui varient : les *places* de ces homonymes et de leurs significations doivent nous alerter car celles-ci ne sont pas dénuées d'effets. Le mot « corps » introduit et ferme le vers ; la distance qui sépare ses deux mentions produit une symétrie parfaite, comme celle d'un palimpseste. Le mot « roi » est redoublé presque immédiatement, on a même : « *the King but the King* », « le Roi mais le Roi » : seul un « mais » sépare les deux occurrences... et cet effet de duplication suggère d'emblée que l'un des Rois soit lui-même *duplicata*. La parfaite symétrie interne au vers est faussée, de fait, par la différence d'un roi à l'autre, et par celle des premier et second corps : le premier désigne le *corps mort* de Polonius et le second le *corps naturel* du roi Claudius. Ces deux corps encadrent ou bordent deux Rois dont l'un prétend qu'il est le « vrai » alors qu'il est le « faux » : le premier Roi est l'usurpateur qui n'a donc de « Roi » que le nom – le premier corps est un cadavre, et il est avec ce roi de contrefaçon ; le second corps est le Corps mystique, séparé du corps naturel Claudius (« le Roi n'est pas avec le corps »). Au premier corps sont donc associés la mort, la putréfaction, la puanteur bientôt sensible au Palais – siège de la souveraineté politique déjà associé, plus haut, aux chairs incestueuses et coupables. Au premier Roi est associée la contrefaçon. Au second Roi correspond le Corps mystique éternel, d'où proviennent toute souveraineté et légitimité. Au second corps correspond le corps naturel de Claudius. Si nous explicitons le contenu du vers, nous obtenons : Le cadavre de Polonius est avec Claudius mais le corps politique et mystique du Royaume n'est pas avec ce dernier qui, du « roi », n'a que le corps naturel et le nom « vidé » de sa signification. On peut alors convier les vers suivants... « *The King is a thing (...) of nothing* », dit le texte original ainsi traduit par Michel Grivelet : « Le Roi est une espèce (...) de rien du tout » ; traduction à laquelle sera préférée celle d'Yves Bonnefoy : « Le Roi est une chose (...) de rien »¹⁶⁴.

¹⁶⁴ C'est la traduction choisie par Patrice Chéreau aux Amandiers, plus satisfaisante pour cet exposé alors qu'à l'inverse, la traduction qu'il choisit pour le vers précédent en déforme le sens : le motif de l'unité disjointe des Deux Corps du Roi étant méconnu désormais, Chéreau a pris le parti de reconduire le jeu de mots à un sens immanent, sans aucune référence au contexte historique et politique de l'Angleterre. Il supprime donc le jeu de mots dont le sens est trop hermétique, et traduit : « Le cadavre est auprès du Roi mais le Roi n'est pas avec le cadavre » (le corps de Polonius n'est pas loin de Claudius puisqu'il est au Palais mais ils ne sont pas

Voyons d'abord la forme, en fait distribuée sur trois vers pour trois mots seulement (« *King* », « *thing* » et « *nothing* »). Hamlet vient de dire que « le corps est avec le Roi mais le Roi n'est pas avec le corps ». Il ajoute aussitôt :

« Le Roi est une chose – », formule sacrilège si le Roi désigne Claudius, qui ne peut manquer de choquer. Aussi, Guildenstern l'interrompt :

« Une chose, Monsieur ? » (toutes les mises en scène vues de la pièce témoignent de son incrédulité scandalisée).

« De rien », répond Hamlet.

Sans interpréter encore son contenu, disons que la forme de ces vers exprime l'asymétrie et la *brisure*, la rupture de continuité qui contraste avec, parce qu'accolée à, la symétrie du vers précédent. Elle semble exprimer, indépendamment de tout contenu, la fin de l'unité et des doubles (ou de la duplicité-duplication des formes) : la structure ternaire déséquilibre tout ce qui la devançait ; elle clôt la discussion, la scène, et annonce le basculement non seulement, de manière plutôt évidente, dans la scène qui suit mais encore dans un univers de significations altérées.

La formule est à double sens car on ne sait si le « couperet » tombe sur la nuque de Claudius ou si la formule désigne le Corps mystique¹⁶⁵ : 1) Hamlet peut viser Claudius qui n'a du « roi » que le corps naturel, non le Corps mystique et, comme tel, est moins « roi » que « chose de rien » ou « rien du tout », un futur mort bientôt réexpédié vers le néant – le fait qu'Hamlet demande aussitôt après avoir parlé de ce Roi comme « chose de rien » à être mené « auprès de lui » plaide plutôt en faveur de cette lecture. 2) Mais comme le dernier Roi mentionné est le Corps mystique, Hamlet peut donc aussi a) viser ce Corps mystique pour le dire attaché au Spectre et, comme tel, fantôme (« chose de rien ») et/ou b) désigner sa suspension en un « lieu » inassignable, impossible à *établir* – alors, il signifie *la* spectralité, le retrait, l'anéantissement et peut-être même une place vide. Dans le premier cas (a), le Corps mystique séparé du corps naturel « emporte » avec lui le (roi) mort ; dans le second cas (b), il est l'« esprit » même, le halo qui devance la recomposition de l'Etat et pourrait lui tenir d'escorte invisible.

Si l'on reprend l'ensemble des vers en termes à nouveau simplifiés, ni spirituels ou humoristiques ni poétiques, on obtient : 1) Un corps en voie

physiquement proches au point que Claudius soit directement en sa présence ou sa compagnie).

¹⁶⁵ S'il s'agit du Roi de la fin du vers précédent, le Corps mystique est désigné ; s'il s'agit du Roi de la fin de ce vers (« *Bring me to him* »), Claudius est désigné. Mais il peut s'agir aussi bien de l'un et de l'autre.

de décomposition est avec celui qui n'a que le nom de Roi. 2) La majesté du Corps mystique et politique n'est pas avec Claudius. 3) Claudius est une chose qui ne signifie rien (pas le Corps mystique, en tout cas) et/ou le Corps mystique est encore un « quelque chose » contaminé par « le » ou « la » mort mais, n'étant rattaché à « rien », il plane dans l'espace idéal et aérien, fantomatique (il y a là une indépassable ambiguïté ou indécidabilité, semble-t-il). Comme un syllogisme, la forme ternaire associe d'abord un bouffon¹⁶⁶ mort à un roi de pacotille et chiffons¹⁶⁷, distingue ensuite le Corps mystique et le corps naturel pour prononcer leur effective séparation, et semble ou bien conclure, sur le ton de la comptine, que le cadavre et le roi de comédie vont bien ensemble, ou bien déduire des deux prémisses que le Corps mystique est à la fois embarrassé par la corruption du Palais et « libéré » vers des hauteurs qui pointent cependant vers un néant...

Le syllogisme, malgré sa beauté formelle, dégénère dans la ronde pour enfants ou l'antiphrase : dans la perspective où le « Roi » du dernier vers désigne le Corps mystique, celui-ci oscille entre une incorporation d'un nouveau genre et le néant spectral. De toutes façons, il n'est plus avec un vivant ; passé du côté du (ou de la) mort, c'est comme « tel » qu'il *survit* plutôt que comme *flatus voci* sans force ni signification. Du même coup, tous les corps vivants, incarnés, y compris celui du roi Claudius, sont rejetés dans l'indignité. La Dignité les a désertés et elle est elle-même devenue spectrale... Le dernier vers anticipe l'abaissement du roi-corps-naturel dans la figure du mendiant (Hamlet imagine à la scène suivante le voyage officiel du roi dans les « tripes d'un mendiant », celui-ci digérant carrément celui-là) et le « nominalisme » du Corps mystique¹⁶⁸, détaché de tout corps naturel sans être privé de « positivité » ou « choséité », l'une et l'autre cependant impossibles à circonscrire (en un concept et en un lieu). La formule à double – ici même à triple sens – étant l'une de ses spécialités, il est permis de penser qu'Hamlet dise tout cela à la fois. Les trois vers successifs, dans leur forme et leur contenu, signalent (ou signent) la fin de la conception organiciste de l'Etat (contre le premier niveau de lecture qui voit dans la pièce la dénonciation de l'usurpation et l'enfermement au sein des formes héritées). Nul corps individuel et

¹⁶⁶ Hamlet qualifie Polonius de « valet stupide » (« *foolish prating knave* »), *Hamlet*, III, 4, 189.

¹⁶⁷ *Hamlet*, III, 4, 93.

¹⁶⁸ Traduisant « espèce de rien » pour « *thing of nothing* », Michel Grivelet semble associer le réalisme aristotélicien et le nominalisme qui considèrera le Corps mystique ainsi qu'un *nom* désignant une pure fiction.

identifiable ne se rattache plus au Corps mystique mais celui-ci, pour autant, n'est pas sans substance : comme le Spectre des premières scènes, le Corps mystique est encore quelque « chose » (plus que « rien du tout », par conséquent) mais celle-ci ne consiste en rien de particulier (c'est-à-dire en aucun individu, nulle présence incarnée) ; sa spectralité ouvre un entre-deux ou un vis-à-vis entre les Mystères associés à la souveraineté politique et le corps individuel « remercié ». Nous savons que Fortinbras va « relever » cette situation et sembler réunir de nouveau les Deux Corps en sa personne, mais nous pouvons imaginer – surtout *a posteriori* – un monde où l'entre-deux s'éterniserait et où le Corps mystique migrerait vers un nouveau siège, incorporel, et/ou le roi fonderait sa légitimité autrement que sur un lien organique avec le Corps mystique, de manière immanente, autant dire par la représentation.

Malgré le transfert d'allure providentielle du titre royal à Fortinbras, les corps morts qui jonchent le sol de sa « victoire » attestent d'une corruption et d'un poison immanents à la dynastie, sinon d'une forme de sabotage de la dynastie par son héritier, plutôt que de l'opportunisme et des talents de la « maison » concurrente. Tous ces corps étendus, accumulés sous l'effet du poison (au sens propre et au sens figuré d'un climat empoisonné avant le début de la pièce), font écho au maniérisme des peintures et drames baroques où l'on repère au moins deux niveaux : celui des corps qui jonchent le sol et celui de l'apothéose des Anges s'élançant vers le Ciel ; où les corps de l'étage inférieur, qui évoque l'Enfer, seront rédimés à l'étage supérieur grâce à l'intercession des Anges qui les rassemblent une dernière fois, parmi les ruines, pour les sauver¹⁶⁹.

Bientôt, l'Idée de la souveraineté détachée de la chair, exaltée, n'aura plus en effet pour contenu que la patrie, le salut du peuple (unifié dans et par la volonté souveraine qui est la volonté générale), La « scène » de la souveraineté conservera l'Idéal de la Loi gravée au Ciel de la Raison et comparée à un *prince inanimé*, silencieux, que le Souverain, âme du corps politique moderne, se devra précisément d'animer par sa justice vivante. En « scène », on peut y insister, le Souverain moderne sera la *loi animée* par la volonté générale, représentée au Parlement. A l'étage le plus bas, passés à la « trappe » (du souffleur), le roi et père défunt, la chair défaite, la et/ou le mort ne seront-ils pas relégués ? Il faudrait mieux distinguer, ici, entre la nostalgie, doublée d'effroi, du roi et père défunt, et le problème de l'être incarné dans le temps qui effraie aussi Hamlet et son temps : la nuance motive alors la réflexion ultérieure autour d'une

¹⁶⁹ Cf. Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque Allemand*, *op. cit.*

possible corrélation entre le congé donné à un corps excédentaire, celui du roi, et la tragédie contemporaine du « s'avoir » soi-même – comme chair trop solide et trop souillée (« *O that this too too sullied flesh would melt* » s'écrie Hamlet en I, 2, 129). L'un et l'autre ne seront-ils pas à l'avenir impensés plutôt que définitivement niés par la souveraineté moderne ? Il n'y aurait, dans cette perspective, *tabula rasa* ni de l'organicisme ancien ni de l'idéalisme du Corps mystique ; le contrat et le nominalisme modernes se sont glissés dans l'entre-deux, sans évacuer le mysticisme (évadé vers le « haut ») ni la hantise de la chair et du père forclos (relégués en « bas »), ni le vraisemblable « messianisme »¹⁷⁰ qui en résulte (au « milieu ») dans la voix du représentant qui parle « au nom de » la volonté générale, se piquant le cas échéant d'être « éclairé » par quelque lumière naturelle ou divine. Être « un », à l'avenir, pour le corps social signifierait le mariage du Ciel et de l'Enfer ; entre les deux, se jouera donc désormais le spectacle ou simulacre de la représentation – toutefois guettée par les spectres, en « haut » et en « bas », par-dessus et en deçà des tréteaux de la souveraineté moderne... On peut citer Marcel

¹⁷⁰ Pour s'en convaincre, on peut évoquer les débuts de la république du *Commonwealth* anglais : alors que le *Rump Parliament* connût les difficultés prévisibles d'un nouveau mode de gouvernement de la nation et d'administration des biens de la Couronne, le leader de l'armée (*New Model Army*), Oliver Cromwell « exigea le type de réformation divine que le *Rump* était trop préoccupé et dont les procédés étaient [déjà] trop installés pour instituer » (« *demanded the kind of godly reformation which the Rump was too preoccupied and too set in its ways to institute* », J. MORRILL, *Stuart Britain, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Text first published in *The Oxford Illustrated History of Britain* 1984, first published as a *Very Short Introduction* 2000, Chapter V Commonwealth and Protectorate, p. 57). De décembre 1653 jusqu'à sa mort en septembre 1658, Oliver Cromwell, nanti de pouvoirs quasi-absolus (ou royaux) « *saw himself in a position very similar to that Moses leading the Israelites to the Promised Land* » (p. 58). Le Protectorat ayant finalement conduit à la Restauration, le retour de Charles II ayant mis terme à la succession de Richard Cromwell à son père – Charles II fût même déclaré (rétroactivement) roi depuis la mort de Charles I, il est permis de se demander si la représentation parlementaire, au moins dans ses premiers temps, ne s'est pas glissée entre le roi forclos (ou relégué) et le Roi au nom duquel on a chassé le premier, c'est-à-dire la Loi, l'Esprit du Royaume, la Dignité de la Couronne : la scène à trois étages éclairée ou anticipée par Shakespeare se trouve bel et bien éprouvée à la lumière de l'histoire du Parlement anglais, menacé en bas par le retour du « refoulé » et la nostalgie d'être « un » (nostalgie du Père et de l'organicisme ancien), et menacé en haut par l'exaltation et la ferveur « puritaines » (mysticisme et romantisme politiques se ressource indéniablement à l'« esprit » des lois éternelles ou de la constitution des lois divines et naturelles, etc.).

Gauchet, encore une fois, sur les effets de la désunion des Deux Corps du Roi :

« Si la finalité structurelle du pouvoir reste intangiblement de produire et de garantir l'essentielle conformité du monde humain à son principe d'ordre dernier et à sa bonne forme comme société, ce sont ceux-ci qui, sous le coup de la réarticulation entre l'ici-bas et l'au-delà, se sont intégralement autant qu'indiscernablement modifiés. De sorte que c'est sous l'empire inconscient d'un nouvel idéal social, du dedans d'un nouveau cadre de légitimation que l'action du pouvoir va désormais se déployer, avec d'immenses effets de transformation, depuis la manière pour la société de s'inscrire dans l'espace, de se territorialiser, jusqu'à la façon pour les individus de se situer concrètement les uns en regard des autres »¹⁷¹.

Conclusion

Concluons sur les puissances du théâtre pour parler des Deux Corps du Roi et les faire parler : Shakespeare permet *a posteriori* de demander si la « scène » de la représentation n'est pas guettée, en bas, par le corps (du) mort et l'être incarné dans le temps, et par la nostalgie d'être « un » (au sens de particuliers fédérés comme un seul grand individu dont l'âme serait leur père-souverain) et surmontée, en haut, par l'Idée (l'Esprit des Lois de Nature, de la Raison et de la Constitution éternelle). En outre, *Hamlet* figure avant la lettre la fin d'une certaine conception organiciste de l'Etat ; précisément, cinquante ans avant la révolution puritaine et ses conséquences immédiates – l'assassinat légal du roi Charles I^{er} au nom du Roi atteste alors d'un nouveau glissement de la doctrine des Deux Corps, désormais ré-unis au Parlement, « organe » (non plus organisme) chargé de représenter (non de présentifier) le Corps mystique. La formule d'Hamlet (« Le corps est avec le Roi mais le Roi n'est pas avec le corps. Le Roi est une chose (...) de rien ») exprime la nostalgie de l'unité des Deux Corps et, cependant, pointe vers la modernité qu'on suppose radicalement affranchie du souverain vicair du Christ ou de Dieu. Un demi-siècle après la création d'*Hamlet*, le Grand Sceau de l'Angleterre (qui scelle lois et décrets royaux) est transféré et conservé en un Parlement désormais seul chargé d'accomplir la Jérusalem Céleste (« *let alone to build the new Jerusalem* »¹⁷²) à partir de principes inspirés de la Bible. Ce Parlement est dénommé *Rump* qui signifie « restes », rebut ou déchet – après la purge des royalistes ; mais l'Angleterre ne pouvait se

¹⁷¹ M. GAUCHET, *Christianisme et politique 2*, *op. cit.*, pp. 167-168.

¹⁷² J. MORRILL, *Stuart Britain, A Very Short Introduction*, *op. cit.*, p. 55.

défaire aussi simplement du lien organique entre le corps politique désormais représenté au Parlement et le roi comme corps naturel¹⁷³ (alors que la jurisprudence continentale, selon Kantorowicz, pouvait plus facilement conduire au concept « abstrait » de l'Etat, « ou identifier le Prince avec cet Etat »). « Par la déclaration des Lords et des Communes du 27 mai 1642, le Roi-corps politique était conservé au et par le Parlement, alors que le corps naturel du roi était, pour ainsi dire, gelé »¹⁷⁴.

¹⁷³ Les cours de justice du Royaume ont reçu leur autorité et leur nom du roi, après la conquête de l'Angleterre par Guillaume. Quoique les rois aient ensuite constamment négocié avec des forces qui s'opposaient (comme les barons) ou le conseillaient (les magnats du Conseil privé et du Parlement), l'autorité royale pèse dans (et sur) toute la constitution des lois écrites et non écrites (la coutume, la jurisprudence). *The King's Bench*, principale cour de *Common Law*, désigne à l'origine le Banc où le roi prenait place en personne, auprès des magnats, pour rendre justice. Même en son absence, la justice est rendue en son nom et même après la Grande Charte qui exige la stabilisation de la cour à Westminster (laquelle ne suit plus, dès lors, le souverain dans ses déplacements), les cours continuent d'invoquer l'autorité du roi comme individu lui-même détenteur de la Dignité et de la Couronne, symbole des biens du Royaume. Reste que les juges et le Parlement vont se référer aussi, de plus en plus, à la « volonté générale » d'un législateur toujours plus abstrait, et à l'« esprit » d'une constitution immémoriale, antérieure aux rois normands et angevins, quasi-idéale ou reçue en droite ligne des romains dans sa « pureté » originelle, laquelle est parfois menacée par la personne du roi ! Celle-ci est alors progressivement évacuée des discours sur le droit, la justice, les lois et libertés du Royaume qui forment désormais l'*universitas* ou le ciment du « peuple qui ne meurt jamais ». Adam Smith dit de façon très suggestive, dans l'un de ses cours sur la justice à l'Université de Glasgow : « *Though the king be considered as the fountain of justice, and had originally the power of erecting courts by his own authority as he did the four great courts of Westminster, yet this is now taken away* » (je souligne) A. SMITH, *Lectures on jurisprudence*, ed. Meek, Raphael, Stein, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 286, voir aussi p. 278. Le Parlement et les administrations ont été substitués au roi ; son pouvoir, ses prérogatives leur ont été transférés. Il s'est accompli un transfert « physique », autant que conceptuel, du pouvoir juridique et politique vers le Parlement. Le roi reste alors, une fois dissipés les troubles des guerres civiles, comme témoin des institutions passées, de leur genèse dans l'unité dogmatique des Deux Corps, laquelle n'a toutefois jamais été transparente ou parfaite et a, notamment, aussi servi comme fiction recouvrant les conflits, luttes, définitions concurrentes de la loi et de la souveraineté. La substitution du Parlement et des administrations au roi-corps-naturel nie moins l'organicisme politique qu'elle ne réarticule les rapports « entre l'ici-bas et l'au-delà », on l'a déjà dit avec Marcel Gauchet, et qu'elle ne rend plus visible la « tectonique » ayant lentement structuré les lois et libertés du Royaume, à l'épreuve de la volonté royale et des « organes » le conseillant ou – de plus en plus – lui faisant face.

¹⁷⁴ E. KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du Roi*, Ch. I Le problème : les Rapports de Plowden, p. 32.

Le Parlement s'est substitué au roi-corps naturel pour représenter plutôt qu'incarner le Roi-corps politique, au prix du déni de son lien historique et organique au roi-corps naturel, mais il reste « pris » entre le Corps politique auquel est fait allégeance et le corps naturel relégué. Longtemps, la représentation au Parlement se tient dans l'entre-deux des Corps déjoins et rien n'assure que la scène ait beaucoup changé. Sans les puissances propres au théâtre, et à *Hamlet* en particulier, pour l'exprimer, on saurait moins bien deviner ce baldaquin à trois étages – l'entre-deux d'où émerge le triple impensé du Corps mystique en tant qu'Idée surmontant et produisant la communauté comme telle, du roi (et père) mort relégué – avec la chair en elle-même, non moins refoulée, et de la représentation (qui ne peut se connaître « à fond » si elle méconnaît ce qui l'électrise encore, vers le haut, et ce qui la hante ou la leste, par le bas). N'est-ce pas alors que sans Shakespeare, quelque « chose » de la modernité politique, de son héritage, de son cœur ambigu et de son ciel est perdue ?

ANNEXE n°1

Symétrie des successions empêchées / circularité de la transmission

