

## La guerre dans un jardin ancien Compte rendu d'une polémique

Éric Méchoulan

Numéro 2, automne 2003

Jan Patočka

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2249ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méchoulan, É. (2003). La guerre dans un jardin ancien : compte rendu d'une polémique. *Contre-jour*, (2), 67-82.

# La guerre dans un jardin ancien

*Compte rendu d'une polémique*

Éric Méchoulan

*Quelque chose qui monte.*

*Peut-être seulement  
Parce que c'est son heure.*

Guillevic, *Etier*

Dans une banlieue de Prague, à la fin de 1976, eut lieu une représentation de *Hamlet* par une troupe française. Ce caractère transnational a de quoi surprendre, d'autant que le gouvernement communiste de l'époque commençait à voir d'un très mauvais œil les contacts avec les artistes et les intellectuels de l'Ouest. Comme on le sait, en 1977 ces soupçons prirent la forme d'une répression, dont un des premiers à mourir fut le grand philosophe Jan Patočka. Or, cette représentation offrit deux sources de scandale : pour le pouvoir communiste, l'insertion pendant l'entracte de passages de conférences clandestines de Patočka sur la guerre et le sacrifice ; pour les savants shakespeariens, la prétention d'avoir retrouvé un fragment d'une scène inédite de *Hamlet* dont la représentation par la troupe française ouvrait de nouveaux horizons d'interprétation. La polémique littéraire fut très vite dépassée par les événements tragiques de la *Charte 77*, mais sans doute vaut-il la peine d'y revenir brièvement, car, en ces moments obscurs de l'histoire, elles s'éclairent réciproquement.

Une fine spécialiste du théâtre de Shakespeare, Sarah Townstone<sup>1</sup>, avait suivi les aléas des premières représentations de *Hamlet* en Angleterre, en France et en Allemagne. Elle avait ainsi trouvé plusieurs témoignages de passages de troupes anglaises jusqu'à Dresde, bombardée de pamphlets shakespeariens, et même à Prague, avec l'aide de son collègue de l'Université de Weimar, E. Schönort. C'est à la Bibliothèque du Château de Prague qu'ils découvrirent, un matin d'été, comme au sortir d'un rêve agité, un manuscrit inespéré : il s'agissait d'une copie manifestement faite pour des acteurs, portant un titre allemand *A Tragoedia von Hamlet einen Printzen in Dennemarck*, mais rédigée dans l'anglais shakespearien le plus impeccable. D'après le programme qu'ils avaient retrouvé, les représentations de Prague dataient du mois de juin 1603, postérieures bien sûr à celles de Londres de 1600-1601, mais antérieures à la première édition sérieuse, celle de 1604<sup>2</sup>. Or, ces éminents professeurs lurent avec stupéfaction une version du meurtre du vieil Hamlet qui semblait bien différente de celle que la tradition critique nous avait léguée.

Il faut avouer que de premiers soupçons avaient largement entaché cette tradition : William Greg, en particulier, s'était attaché à montrer qu'il y avait un sérieux problème dans la scène du théâtre dans le théâtre par laquelle Hamlet pensait pouvoir piéger son oncle. En effet, *Le meurtre de Gonzague* qu'il demande aux acteurs d'interpréter est précédé d'une pantomime qui présente déjà l'empoisonnement, et pourtant le roi n'y réagit en rien. S'il avait été véritablement coupable du meurtre, il n'eût pas dû attendre pour réagir violemment que les acteurs eussent représenté, avec les dialogues cette fois, l'assassinat de son propre frère. Dans la mesure où il n'avait pas quitté la scène après le spectacle explicite de la pantomime, c'est qu'il ne s'était tout simplement pas senti visé, donc qu'il n'était pas le meurtrier<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J'en profite pour dédier ce petit essai à cette professeure qui fut ma collègue à Cambridge au début des années 90 et qui périt tragiquement en se noyant dans la Cam. Je tiens d'elle directement certains des détails de ses recherches et elle m'a communiqué (comme à tous ceux à qui elle en parlait) sa passion pour Shakespeare.

<sup>2</sup> Voir S. Townstone, E. Schönort, « What happened to *Hamlet* in the Pragues Archives », *Towards a New Shakespeare*, Londres, Gielgud Press, 1978, p. 221-242.

<sup>3</sup> Voir W. W. Greg, « A Critical Mousetrap », *Book of Homage to Shakespeare*, éd. Israel Gollancz, Londres, Oxford University Press, 1916 (repris dans *Hamlet : Enter Critic*, éd. Claire Sacks, Edgar Kahn, New York, Appleton-Century-Crofts, 1960, p. 72-74), ainsi que « Hamlet's Hallucination », *Modern Language Review*, XII, octobre 1917, p. 393-421.

Mais alors, comment expliquer la scène où l'oncle de Hamlet avoue son crime ? Il faut comprendre que Hamlet a des hallucinations (il voit, par exemple, le spectre alors que sa mère ne le voit pas) et que la mise en scène épouse sa perspective (la didascalie précise que le spectre passe effectivement). On peut donc supposer, lorsque Hamlet surprend le roi à genoux en train de confesser à haute voix sa faute, qu'il s'agit là encore d'une représentation de son cerveau malade. Nombre d'érudits ont, cependant, rappelé que le spectre lui-même avait désigné son meurtrier et qu'il était bien placé pour le savoir. En fait Hamlet leur répond, puisque lui-même conserve des soupçons sur la vision qu'il a eue : « Le spectre qui m'apparut peut bien être le diable (car le diable revêt parfois d'agréables dehors) ; et, peut-être, fort de ma faiblesse et de ma mélancolie, abusant de son pouvoir sur les fantômes, me leurre-t-il afin de me damner<sup>4</sup> » (Acte II, scène 2). La pantomime et la représentation du *Meurtre de Gonzague* étaient justement chargées de lever les ambiguïtés, or, on a bien vu qu'elles ne permettaient pas de trancher définitivement. Pourtant, Hamlet semble facilement convaincu par la réaction finale de son oncle, au point d'halluciner ensuite son aveu. Qu'est-ce qui a pu fausser ainsi son jugement ? Que préfère-t-il ne pas voir ? Et qui a tué son père en fin de compte ?

C'est entre le deuxième et le troisième acte, entre la machination de Hamlet et sa réalisation effective, qu'un acteur tchèque, Jan-Frantisek Burgosz, se joignit à la troupe française, en ce triste mois de novembre 1976, et lut en public certains passages de conférences écrites par Jan Patočka. Le contexte était explosif. Plusieurs musiciens et associés du groupe rock « The Plastic People of the Universe » venaient d'être emprisonnés, suscitant une vague de protestation surprenante, y compris dans les milieux les moins susceptibles d'être séduits par cette musique. Comme chacun le ressentait, c'était en fait la liberté d'expression et la démonstration publique des goûts personnels qui en devenait l'enjeu fondamental. Avant d'en venir, au début de l'année suivante, à la rédaction de la *Charte 77*, un des premiers actes de résistance publique consista justement à profiter de la représentation de *Hamlet* dans cette banlieue obscure de Prague pour lire sur scène des extraits interdits de l'œuvre de Patočka qui circulaient néanmoins dans des samizdats.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, dans *Œuvres complètes*, éd. Henri Fluchère, trad. André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, p. 649. Je rappelle que, dans la théologie protestante, les spectres viennent de l'enfer et sont des spectres-trompeurs, à la différence des fantômes catholiques qui proviennent du purgatoire et ne trompent pas nécessairement.

Si je peux résumer les propos lus pendant cet entracte, je dirais qu'ils portaient essentiellement sur la valeur du *polemos* et l'éthique de la vérité. Comme pour tant d'autres, les deux guerres mondiales avaient été, pour Patočka, le déploiement effrayant d'un monde soumis à la technique et à l'économie, un monde conçu avant tout comme un magasin de forces. Mais loin d'opposer les valeurs intrinsèques des sujets à cette puissance de la technique, il considérait que la conception d'un esprit libre de disposer à sa guise de sa propre vie, producteur de lui-même et enclos sur soi n'était jamais que le corollaire d'un monde conçu comme force. De part et d'autre, c'était souscrire à un principe d'équivalence qui ne donnait d'ampleur à l'homme que sous la forme de grandeur de force, jetant les êtres dans un relativisme et un scepticisme sans issue. Face à cela, il fallait trouver une nouvelle figure de la positivité : non dans le rejet simpliste de ce nihilisme, mais en portant plus loin encore sa négativité.

Si le nihilisme se dévoile dans l'expérience de la contingence et de la finitude des êtres humains, il s'agit de faire la différence entre le monde des faits dans lesquels les hommes déploient leur existence et la facticité même qu'ils découvrent ainsi. La facticité ne fait que répéter la factualité de l'existence et pourtant quelle puissance elle recèle ! Elle compose un temps anachronique au sein même du déroulement du temps, un temps qui se replie et s'enroule sur le moment qui fuit et se défait. La facticité désigne ainsi le fait d'exister dans un monde de faits, mais de part et d'autre ce n'est plus un « fait » du même ordre, puisque le premier désigne une propriété des êtres humains — et non seulement une propriété matérielle, comme pour tous les vivants, mais une propriété spirituelle : nous *comprendons* que nous sommes des êtres contingents.

Tous les vivants sont des êtres finis, seuls les hommes sont des *êtres-vers-la-fin*, comme Patočka l'exprime dans un registre heideggérien. C'est précisément ce savoir et cette anticipation qui ouvrent l'homme à sa mesure temporelle propre, mesure qui est en même temps une démesure, puisque la mort est justement ce qui échappe totalement à l'univers quantifiable des forces. En comprenant sa contingence, l'homme prévoit l'imprévisible, sans savoir pourtant *quand* l'imprévisible aura lieu. Il demeure donc dans la fragilité de l'existence, mais en révélant l'idée même de cette fragilité qui le fait être. Patočka rejoue ainsi dans le vocabulaire de la phénoménologie l'intuition ancienne de Pascal : « l'homme est un roseau, mais un roseau pensant », l'homme vit dans le monde des faits, mais en même temps il

comprend ces faits en tant que faits car les faits sont son destin. Toute la portée de la facticité se montre dans une petite forme syntaxique : le « en tant que » (ou le suffixe qui fait du fait une facticité) soustrait à la contingence le fait même qu'il y ait de la contingence.

Comme chez Heidegger, la facticité est le moyen rêvé pour esquiver les pièges de l'intentionnalité husserlienne sans se priver de ses avantages. Il ne faut pas oublier que la facticité implique aussi le caractère originairement *factice* de l'existence humaine et, en même temps, son aspect de *fétiche*. Du coup, la facticité ouvre sur un dédoublement fondamental : l'homme est fait en tant qu'il se fait — ou, pour le dire autrement, il a à être ce qui le fait —, sur un mode qui implique à la fois la connaissance et la méconnaissance, l'impropriété et l'appropriation — la *lêthê* et l'*alêtheia*<sup>5</sup>. Le factice (ou le fictif) n'est donc jamais étranger à l'expérience de la vérité, bien au contraire.

Cependant, de même que l'existence ne se ramène pas à une banale suite d'instantanés tous égaux les uns aux autres, la vérité n'est pas une simple production des idéologies d'un moment ou des fictions de l'heure. Là où le relativisme ne joue que sur le faisable et l'infaisable, neutralisant les moyens par rapport aux fins, l'idée de vérité suppose plutôt ce qui est permis ou non, cherchant chaque fois, de façon éthique, l'accord des moyens avec les fins : c'est en ce sens qu'il faut *aimer la vérité* (comme le dit Pascal) pour avoir une chance d'en faire l'expérience. Les nihilistes sont ceux qui haïssent la vérité et cherchent à la mettre en pièces, sans s'apercevoir que l'effondrement et les ruines présentent justement la chance de la vérité et non sa perte. Il est possible de mettre en scène les conceptions du monde dominantes à chaque époque (et Patočka suit ici Heidegger qui faisait des temps modernes, justement, l'époque des conceptions du monde, l'époque du relativisme des points de vue), sans que cela enlève la possibilité d'avoir accès à la

<sup>5</sup> Voir en particulier le § 29 de *Être et temps* qui décrit bien la facticité originaire du *Dasein* en s'appuyant, au passage, sur saint Augustin et Pascal : chez ceux-ci, on n'accède à la vérité que par la charité et à la connaissance que par l'amour. Ce n'est pas un hasard si le paragraphe 30 poursuit l'investigation par une analyse de la *peur* comme disposition de l'entendement. Chez Patočka, l'expérience du Front a tout à voir avec cette expérience de la peur comme mode d'être. Sur le lien originaire entre amour et facticité chez Heidegger, on peut se reporter à Giorgio Agamben, « La passion de la facticité », dans *L'ombre de l'amour. Le concept d'amour chez Heidegger*, Paris, Rivages, 2003, p. 9-60.

vérité. Certes, selon les situations historiques, cet accès change, mais l'idée de vérité demeure identique à elle-même (*index sui et falsi*), au point que l'on peut comprendre l'histoire des hommes comme l'histoire des rapports que les hommes entretiennent avec la vérité. De même que sous les faits, historiquement déterminés, se glisse la facticité, sous les idéologies indéfiniment variables apparaît l'idée de vérité.

Certes, les guerres mondiales ont généré tantôt le sens d'une détermination absolue, vouant les hommes à la pure extériorité de la force à tout prix, tantôt le sentiment d'une insignifiance et d'une insoutenable légèreté des êtres, vouant chacun au repli sur son intériorité. Ce sont ces deux positions, au fond solidaires l'une de l'autre, que récuse Patočka, car elles effacent l'expérience du Front (expérience qui se généralise dans la seconde guerre mondiale puisque, désormais, le Front est partout et touche autant les populations civiles que les armées opposées). Cette expérience fait du profond sentiment de néant et d'ennui, qui nous ôte les contenus mondains habituels dans lesquels nous nous oublions nous-mêmes, l'instance d'un autre rapport à soi où nous faisons face non aux contingences secondaires de la vie quotidienne, mais à cette contingence première et fondamentale, où notre vie est immédiatement en jeu. C'est dans la vision du péril et dans le sacrifice possible, dans l'évidente impuissance et la puissance inattendue, que surgit soudain le sentiment d'une authentique liberté humaine.

Bien entendu, la guerre est surtout le lieu de sacrifices de forces, où les individus comptent moins que les chiffres (on est là dans l'échange rudimentaire d'un étant contre un autre étant). Ce sont alors des sacrifices illusoires, dépourvus de toute affirmation. Mais pour ceux qui prennent en vue leur finitude propre, cette expérience de liberté leur fait trouver une négation plus radicale que la négativité de la guerre en ce qu'elle met en jeu la totalité et non des nombres relatifs. C'est cette affirmation de la négativité radicale qui donne lieu à une positivité inattendue, puisqu'elle retire les hommes de leur instrumentalisation pour leur donner accès à une vie qu'il faut bien appeler « spirituelle ». Cette vie spirituelle ne s'oppose pas à l'existence matérielle, au contraire, elle habite le creuset des expériences parfois les plus ordinaires, à condition d'en éprouver l'absence de fermeté et le caractère éminemment problématique. Patočka définit ainsi une vie proprement politique — je le cite comme il fut cité ce soir-là, au milieu de spectateurs figés par l'espoir : « L'homme spirituel qui est capable de se sacrifier, qui est capable de *voir* le sens et

la signification du sacrifice, *ne peut* rien craindre. L'homme spirituel n'est pas un politicien, il n'est pas un homme politique au sens courant de ce terme. Il n'est pas partie prenante au conflit qui se partage le monde. Il est cependant politique dans un autre sens, d'une manière évidente, et il ne peut pas ne pas l'être en ce sens qu'il jette à la figure de la société et de tout ce qu'il trouve autour de lui la *non-évidence de la réalité*<sup>6</sup>. »

En ce sens, Patočka prolonge et pousse la pensée husserlienne du côté d'une valeur plus éminente accordée aux apparences, ou, plus précisément, aux *apparitions* qui font le phénomène<sup>7</sup>. De même, il ramène la pensée platonicienne à sa source socratique. Car ce retrait essentiel au phénomène n'engendre pas seulement l'expérience cognitive d'un redoublement intérieur aux apparences qui en fait toute la problématicité, mais encore un enjeu éthique qui suppose la communication de cet ébranlement du sens donné qu'on appelle « liberté ». Le retrait nécessite des modes de retraite : soit retraite du philosophe dans l'être, comme pour Platon, soit retraite dans l'aveuglement non problématique de la vie quotidienne comme chez la plupart d'entre nous, soit retraite de l'évidence du sens, comme chez Socrate. D'où, en ce modèle socratique que cherche à retrouver Patočka, l'importance à la fois politique et ontologique de la guerre, du *polemos*.

Pour Patočka, l'esprit de la cité ne réside ni dans l'accord magique de la tradition, ni dans l'harmonie préétablie d'une communauté de destin, ni dans le consensus imposé des tyrannies totalitaires, ni dans le consensus sublimé des démocraties quantificatrices. Si l'on peut désirer un consensus, ce doit être un

<sup>6</sup> Jan Patočka, *Liberté et sacrifice : écrits politiques*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1990, p. 256.

<sup>7</sup> Pour citer un passage éclairant qui ne fut pas lu ce soir-là sans doute à cause de son côté trop technique : « Husserl lui-même [...] ne fait pas pleinement droit à l'apparition. Il voit bien que les choses se montrent d'elles-mêmes, que cette monstration implique un "mode de donation" et une structure d'être de la chose, mais il persiste à tout expliquer de façon "mentaliste" [...] ce qui] le rend aveugle à la question de l'être et à sa connexion avec l'apparaître [...], pour que l'étant se montre *en tant que tel*, c'est-à-dire dans son *être*, il doit être possible que l'être aussi se montre et devienne phénomène. Or, l'être est le plus souvent "là" de telle manière que, devant l'étant dont il rend possible l'apparition, il se retire dans l'obscurité, il se dissimule pour ainsi dire dans l'étant. Le retrait dans ses différentes guises — le recouvrement, l'absence, la falsification, l'occultation — appartient essentiellement au phénomène » (Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, trad. Erika Abrams, Lagrasse, éditions Verdier, 1990, p. 25-26).

consensus *exposé* aux conflits et aux luttes, aux périls et aux contingences. L'esprit de la cité, c'est la discorde, «l'association des uns contre les autres» (là serait la véritable démocratie). *C'est la polémique qui construit le commun*. On conçoit alors que les guerres récentes soient l'occasion possible d'une chance (aussi curieux ou scandaleux que cela puisse paraître) : tout dépend de l'expérience qu'on en retire.

Si c'est la liberté sauvage de la guerre où règne le «tout est permis» du nihilisme ou le «gain à tout prix» de l'économisme (qui sont essentiellement solidaires), alliant rationalité technique et orgie de la «démonie» (comme l'appelle Patočka), alors il s'agit tragiquement d'une transmutation de toutes les valeurs sous le signe de la force. Et même si l'on en tire la nécessité de la paix, du «Jour», comme il le dit de façon volontairement anachronique en évoquant les présocratiques, la paix est encore la guerre continuée par d'autres moyens en vue d'une même fin : l'exercice d'une puissance incontestée. Dans l'optique du «Jour», la vie est tout, valeur suprême et incontestable. Alors que l'avantage de la guerre, de la «Nuit», tient à la présence impérieuse de la mort, de la contingence, de la fragilité — et du sacrifice. L'homme libre est celui qui est affranchi de la vie plutôt que de la mort (car, justement, de celle-ci personne ne peut s'affranchir). C'est cela qui lui permet de vivre véritablement, de produire des *manières d'être*, des *styles d'existence* en rapport avec la vérité : en éprouvant le retrait du monde, il en suture le sens même de l'existence.

Or, cet ébranlement du «Jour» rend même les ennemis complices, car ils ne peuvent pas ne pas partager cette expérience identique qui dépasse les désirs de puissance et les intérêts de chacun : «Ici donc s'ouvre la sphère abyssale de la “prière pour l'ennemi”, le phénomène de “l'amour de ceux qui nous haïssent” — la solidarité des ébranlés, malgré leur antagonisme et le différend qui les sépare<sup>8</sup>». Si les deux dernières guerres mondiales ne sont manifestement pas parvenues à générer largement cette solidarité des ébranlés, c'est que les hommes se sont trop vite réinstallés dans la servitude de la vie et ont préféré le sang qui pourrit dans la peur comptable du quotidien au sang qui coule dans l'exultation mystérieuse de la Nuit. L'homme spirituel, pour Patočka, est celui qui éprouve intérieurement l'incommodité des situations les plus commodes et qui en transmet l'étrange nécessité. Jusque sur son lit d'hôpital, interrogé par la police, c'est bien ce qui l'a amené à résister.

<sup>8</sup> Jan Patočka, *Essais hérétiques*, p. 167.

On comprend sans doute que la représentation de *Hamlet* qui a enchaîné sur ces extraits de Patočka ait été perçue de façon singulière. Le personnage de Hamlet apparut vite comme cet homme de la Nuit, jeté dans le monde sauvage des intérêts, des désirs et des forces, qui trouve dans sa continuelle résistance à ce monde le secret vertige de ce qui le compose. L'explication si longtemps cherchée de ses atermoiements, de son indécision, de sa folie mélancolique résidait en fait dans l'expérience renouvelée qu'il faisait de l'ébranlement même du sens, de cette condamnation à l'impuissance autant qu'à la puissance. Contrairement à ce qu'on avait longtemps cru, il n'hésitait pas, il prenait au contraire les risques les plus grands, défiant son beau-père, jouant contre les courtisans envoyés le surveiller et l'emmener à la mort, se battant en duel quand il le fallait. Son ébranlement ne venait pas de la crainte seule, mais de l'expérience de la mort.

Bien sûr, ce n'était pas le Front, ni sa propre mort qui l'avait amené à se hisser au niveau d'une véritable liberté, il s'agissait de la mort de son père. Du coup, il jouait un rôle autrement politique : il ne luttait pas pour le trône, il regardait passer les hommes en armes de Fortinbras (car la guerre est présente dans la pièce, même si elle ne fait curieusement que la *traverser*), et il jetait, pourtant, à la figure du premier venu, roi, courtisan ou crâne de fou, la folie du monde aveugle et le retrait nécessaire du sens. Hamlet est l'homme de la discorde, à commencer par celle qui résonne en lui comme une basse continue.

En revenir au décompte des êtres, à la rétribution simple et nue, à la douceur de la vengeance, voilà qui reviendrait à chuter de nouveau dans le quotidien des forces, voilà ce qu'il refuse. Même si le spectre avait dit la vérité sur son assassin, la juste manière d'être consistait-elle à tuer à son tour le meurtrier désigné ? Le spectre était bien un démon qui l'engageait à la comptabilité des puissances, alors qu'on sent chez Hamlet un sens de la fragilité et de la contingence jusqu'à l'absurde vertu de la mort. C'est sans doute ce qui le rapproche de sa mère et l'empêche d'en tirer là encore vengeance. À moins que l'on ne puisse y voir jouer l'ultime désir du père mort qui charge son frère détesté pour mieux éviter de réclamer vengeance contre son épouse bien aimée.

Comme plusieurs érudits shakespeariens l'ont remarqué, si l'assassin n'est pas le frère (ou pas seulement le frère), alors l'épouse est certainement la plus probable meurtrière (qu'elle ait enjoint à son beau-frère de tuer son mari ou qu'elle

l'ait fait elle-même<sup>9</sup>). On comprendrait alors que par amour, même posthume, le spectre désirât vengeance, mais non de la principale intéressée. La dureté de Hamlet envers sa mère ne saurait trouver sa seule cause dans son remariage expéditif, il peut y avoir aussi ce soupçon qu'il n'ose se formuler à lui-même et qu'exprime l'actrice qui joue la reine dans *Le meurtre de Gonzague*: «Admettre un second dans sa couche, c'est meurtrir deux fois le premier<sup>10</sup>» (Acte III, scène 2). Pourtant, à la fin de cette scène, la reine ne semble pas témoigner de reconnaissance particulière de son crime, ni être émue par la représentation en général.

Sur qui alors jeter la responsabilité du crime? Si ce n'est ni le frère du roi, ni son épouse, qui peut avoir eu intérêt ou désir de tuer... sinon Hamlet lui-même? On sait bien que les spectres hantent ceux qui ont les ont tués et le discours accusatoire du fantôme peut bien avoir été l'effet de l'hallucination de Hamlet qui tente de se débarrasser du poids d'avoir assassiné son propre père en en chargeant son oncle détesté. Mais pourquoi ce meurtre? Il faut le relier à une autre énigme de la pièce qui a beaucoup intrigué les érudits : la violence incroyable de Hamlet envers Ophélie, en particulier dans la scène de la «nunnery», mot à double sens qui signifie aussi bien «couvent» que «bordel». Et, de fait, toute la scène va du côté de la prostitution plus que de la religion. Si l'on prend au sérieux l'amour de Hamlet pour Ophélie, la traiter ainsi suppose qu'elle a cédé à quelqu'un d'autre. À qui sinon au roi? Or, la scène retrouvée dans le manuscrit des acteurs anglais de 1603, pour la représentation à Prague, nous oriente explicitement dans cette direction :

*Ham. : Regarde autour de toi, le monde hausse les épaules  
mais il restera figé dans cette posture pour longtemps.  
Quand, comme un pêcheur tient un poisson, on tient une vérité,  
il faut savoir la lâcher dans le panier plein d'herbes fraîches  
où elle gigote encore un peu, la bouche ouverte,  
et attraper la vérité inverse. Mais toi, Ophélie, aux lèvres  
si douces, ta vérité à toi est d'être hameçon, crois-moi.*

<sup>9</sup> Voir, par exemple, Salvador de Madariaga, *On Hamlet*, Londres, Frank Cass & Co., 1964, p. 74-77. Et, pour des recherches plus historiques mettant en cause Marie Stuart comme modèle actuel mais impossible de la reine meurtrière, Carl Schmitt, *Hamlet ou Hécube : L'irruption du temps dans le jeu*, trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1992 [1956].

<sup>10</sup> L'anglais est plus radical : «A second time I kill my husband dead, when second husband kisses me in bed.»

*Oph. : Mon aimable Seigneur, je ne comprends pas.  
Ham. : Ainsi soit-il. Vos oreilles sont devenus des puits  
asséchés. Les intérêts s'accrochent comme des lierres  
aux murs que nous construisons en nous. Mais pas toi,  
Ophélie, à qui Dieu a donné un visage et des mains,  
que tu offres à chacun, sans te soucier d'être autre chose  
qu'une terrible machine à abrutir les abrutis.*

*Oph. : Moi qui vous aime, mon Seigneur? Moi qui ai reçu le cœur  
sur les lèvres vos belles déclarations, vos lettres parfumées,  
vos élans, vos caresses, et bientôt, je puis le dire, un enfant?*

*Ham. : Un enfant? Il faut ainsi payer la mort par de la vie.  
Et ma vengeance? Elle passera pour de la petite monnaie,  
des intérêts mal placés, une banque aux prêts sans fonds.  
Rien ne pousse l'homme en avant, cet animal paresseux  
et sans ambition, que deux choses : les besoins et les rêves.  
Un enfant exprime des besoins, une vengeance énonce un rêve.*

*Oph. : Quel besoin? Et votre rêve : un cauchemar plutôt.  
Qui voulez-vous venger? Ce piètre vieillard à la peau racornie,  
qui me forçait de baisers et vous refusait à moi?*

*Ham. : Cesse de parler ainsi. Je ne veux rien entendre.  
La folie des jeunes filles demande à être surveillée.*

On s'aperçoit ainsi que l'enjeu est des plus classiques : la possession des jeunes femmes. Le tyran père est tué par son fils dans une crise pathologique de désir. Quoi de plus convaincant<sup>11</sup>? Mais, dans le contexte pragois de novembre 1976, après les lectures de Patočka, le public ne pouvait entendre cette scène de la même façon. Si Hamlet paraissait cet homme de la discorde, attentif à l'ébranlement du sens, prêt au sacrifice ultime (comme la fin de la pièce le prouve), il ne

<sup>11</sup> Très récemment et sans avoir eu connaissance de cet extrait, Pierre Bayard en arrive à la même conclusion dans *Enquête sur Hamlet : Le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

saurait être ce fils dégénéré qui venge sa maîtresse ou ce doublon d'Œdipe qui a toujours désiré se débarrasser de son père. Cette scène doit nous orienter alors dans une autre direction.

Il faut, en effet, revenir au résultat de cette pantomime qui nous a déjà permis d'éliminer l'oncle et la mère. Une seule personne intervient entre la fin de la pantomime et le début de la pièce elle-même : Ophélie. Ce qu'elle dit paraît témoigner de son ignorance et de son incompréhension et souligne, du coup, le caractère énigmatique de la représentation. Mais la dernière réplique de Hamlet laisse bien supposer que l'enjeu réside dans l'inconsistance du sentiment amoureux :

*Oph. : Que signifie cela, Monseigneur ?*

*Ham. : Cela c'est du micmac et qui n'annonce rien de bon.*

*Oph. : Cette pantomime [this show] contient sans doute l'argument du drame.*

### *Entre le Prologue*

*Ham. : Ce garçon va nous renseigner. Les acteurs  
ne gardent rien par devers eux ; ils disent tout.*

*Oph. : Nous dira-t-il le sens de cette parade [this show] ?*

*Ham. : Oui bien ! Et de toute parade qui paradera devant lui  
[Ay, or any show that you will show him].*

*N'ayez donc pas honte de parader, et lui n'aura pas honte de vous instruire  
[Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means].*

*Oph. Vous êtes méchant, vous êtes méchant ! Laissez, que j'écoute la pièce.*

*Prol.                                    Pour nous et notre tragédie  
                                          éprouvant votre patience  
                                          Nous implorons votre clémence*

*Ham. : Est-ce un prologue ou la devise d'un anneau ?*

*Oph. : Du moins, c'est court, Seigneur.*

*Ham. : Comme l'amour d'une femme [As woman's love].*

Vrchlická Becensz, qui assistait ce soir-là à la représentation, a proposé de lire tout autrement que d'habitude ces quelques répliques. L'actrice qui interprétait Ophélie n'a pas fait montre, dans cette courte scène, de surprise ou d'incompréhension,

mais d'une effarante frayeur. Elle tremblait et maintenait entre ses mains la tête de Hamlet, reposant sur ses genoux, fixée sur le théâtre provisoirement vide, afin de mieux l'empêcher de découvrir son visage décomposé depuis que le silence de la pantomime avait lâché sa menace. Mais sa voix était assez explicite : « elle demandait de façon angoissée, à plusieurs reprises, comme le vent fouille les feuilles, la signification de cette pantomime, craignant d'en voir le déploiement trop évident dans la pièce, parce qu'elle y reconnaissait quelque chose qui n'eût pas dû être connu<sup>12</sup> ». Vrchlická Becenz suppose alors tout simplement que la personne qui a assassiné le roi n'est autre qu'Ophélie elle-même !

Ophélie découvre, en effet, dans la pantomime le spectacle de son acte (verser le poison dans l'oreille du roi endormi dans le jardin), mais transposé et pris en charge par un homme. Elle ne pouvait pas, cependant, se tromper sur le fond de l'accusation : quelqu'un savait comment elle avait tué le roi. Les paroles de Hamlet ne sont pas faites pour la rassurer et elle y entend au contraire une prochaine dénonciation en règle : les acteurs diront tout, ils la montreront dans son propre « show » criminel. Et Ophélie, qui a bien entendu les menaces, ne peut que pleurer sur celui qu'elle a aimé et montrer son désarroi en lui répétant, comme une petite fille, qu'il est méchant. L'amour à l'évidence tourne court, même si le prologue énoncé à l'instigation de Hamlet parle de clémence.

Reste à savoir, comme dans toute énigme criminelle, les motifs du meurtre. C'est à quoi sert la scène retrouvée du manuscrit pragois. Comme l'a montré Tony Clearwood, professeur à Harvard, Ophélie qui était la maîtresse de Hamlet n'a accepté les poursuites du vieux roi qu'à condition de pouvoir en tirer son consentement au mariage. Une fois que celui-ci l'eut possédée (et lui eut sans doute fait un enfant), la seule solution était de l'éliminer afin de pouvoir épouser Hamlet. On voit bien là la logique désastreuse des comptes et des rétributions dont tente de se défaire Hamlet. Sa folie jouée est une manière de dénoncer et d'esquiver la folie du monde. Il faut prendre au sérieux son ultime déclaration à Ophélie : « la folie des jeunes filles demande à être surveillée ». C'est ce qu'il annonçait déjà lors de son tout premier monologue : « Fragilité, ton nom est femme [Frailty, thy name is woman] » (Acte I, scène 2). Mais Hamlet prend sur lui cette fragilité essentielle des

<sup>12</sup> Vrchlická Becenz, « Hamlet and Patočka », *Czechoslovakian Underground Writings*, trad. Joss Lionhardt, Milan (Florida), Southwestern University Press, 1999, p. 17 (ma traduction).

femmes, il fait de cette notation passablement misogyne le ressort d'une détermination ontologique. Il épouse la fragilité de sa mère ou d'Ophélie, il passe à son doigt l'anneau de la brièveté et du sacrifice. Face à cela, Ophélie n'a d'autre choix que l'affrontement avec la véritable folie et la mort : « Elle se laisse emporter par le courant, cherchant la parenté secrète de l'eau et de l'oubli<sup>13</sup> » comme le dit élégamment Tony Clearwood.

Quoique Jan Patočka insiste sur la détermination d'un être-vers-la-fin, il ne cesse d'indiquer un rapport essentiel au passé et à la tradition, qui légitime d'ailleurs ses usages du *polemos* héraclitéen ou de la non-évidence socratique. Comme il le dit souvent, il ne s'agit pas de voir de nouvelles choses (imaginaire moderne du magasin des forces de l'originalité à tout prix), mais de voir de façon novatrice des choses anciennes. Le véritable *polemos* ouvre justement à cette nouveauté des apparitions ou des manières d'être. L'importance, pour lui, des œuvres qu'on dit « esthétiques » tient justement à ce qu'elles imposent des relectures incessantes, nous ouvrant à l'effectivité de l'anachronisme. Les redécouvertes matérielles n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles inspirent comme ici des bouleversements dans la compréhension des phénomènes. Peu importe au fond que le manuscrit pragois de *Hamlet* ait été mis au secret et peut-être détruit par les autorités communistes après le scandale de la première représentation, puisqu'il a au moins permis une révision importante du personnage de Hamlet et d'Ophélie. Et, dans une certaine mesure, l'œuvre de Patočka fait désormais partie du long héritage shakespearien.

On se doute qu'une polémique féroce se déclencha chez les savants shakespeariens après cette représentation, d'autant que la fermeture de la Tchécoslovaquie et la perte du manuscrit contribuèrent aux doutes de ceux qui étaient les plus intéressés à sauvegarder leurs positions institutionnelles. Mais l'enseignement de Patočka aurait aussi pu jouer sur les bons usages de la polémique. S'il s'agit d'une simple question de pouvoir où l'on considère le savoir ou l'autorité comme un jeu de chaises musicales, alors, en effet, la polémique est une guerre aux petits pieds. Mais si l'on veut bien donner au parti de la « Nuit » tout le poids du négatif, tout son élan de « contre-jour », alors la polémique ouvre à une *solidarité des ébranlés*, où, dans un

<sup>13</sup> Tony Clearwood, « Hamlet against Critical Methods », *Past and Future*, à paraître. Je remercie le professeur Clearwood de m'avoir envoyé, avant sa publication, une copie de son article.

crépuscule indécis, le sens assuré de l'existence et des valeurs humaines ne se fonde vraiment que dans cette complicité des ennemis. C'est alors qu'une véritable expérience de liberté et un amour de la vérité peuvent avoir lieu, là où le *polemos* génère de la communauté, c'est-à-dire un respect et une estime des positions contraires au lieu même où on les sent s'effondrer et où l'on sent soi-même le sol vaciller sous ses pas.

Nous trouvons, d'un côté, des opérations de grand banditisme, de l'autre, des descentes de police. Contrairement aux apparences, la guerre a disparu. Notre monde ne connaît plus le *polemos*.

Certains sont allés plus loin encore : le spectre aurait été une machination de Polonius, le père d'Ophélie, afin de convaincre Hamlet d'éliminer son oncle (mais il aurait commis l'erreur d'en dire trop et de dévoiler la manière dont le crime avait été perpétré sans en prévenir sa fille). Comme son nom l'indique, sa lointaine ascendance polonaise l'avait convaincu de jouer un double jeu et de tenter d'empêcher les armées norvégiennes de Fortinbras de faire la guerre à la Pologne.

La guerre dans un jardin ancien :

Petit traité de polémique

La guerre est un curieux mot, surtout en temps de guerre, surtout en temps de guerre dans un pays en paix.

Comme le dit son homonyme «guère», la guerre implique un exercice de raréfaction. C'est l'art du peu : peu d'eau et de nourriture, peu de réflexion et de sagesse, peu de temps à vivre. On pourra dire que ce qui est rare et cher, certes, et du coup trouver une intensité inhabituelle à un morceau de pain, à une phrase intelligente ou à quelques minutes quelconques d'existence. Mais trouve-t-on vraiment sous la contrainte de quoi prendre plaisir à cette vie ? Il est bien possible que là où s'exerce de la contrainte surgisse de la liberté (Michel Foucault le prétendait après Raymond Queneau), mais est-ce aussi, est-ce déjà y prendre plaisir ?

Ceux qui sacrifient leur vie, comme des martyrs, se donnant corps et âme à leurs idéaux, à leurs espoirs ou à leurs dieux ne deviennent pas, en fait, des moyens en vue de fins plus élevées, mais des divinités d'un instant. C'est par goût d'une plénitude qu'ils perdent leur vie : *leur* plénitude. « Cela veut dire que le sacrifice de ces sacrifiés perd sa signification relative, il cesse d'être le chemin requis vers des programmes de construction, de progrès, vers des possibilités de vie augmentées et élargies ; au contraire, il n'a de sens *qu'en lui-même*<sup>14</sup>. »

<sup>14</sup> Jan Patočka, *Essais hérétiques*, p. 166.