



HAL
open science

“ Seeing unseen ” : les visages de l’invisible dans Hamlet

Jean-Louis Claret

► To cite this version:

Jean-Louis Claret. “ Seeing unseen ” : les visages de l’invisible dans Hamlet. Presses universitaires de Paris Nanterre. Mises en je(u) de Hamlet, Prince of Denmark, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2023, Intercalaires: Agrégation d’anglais, 978-2-84016-526-2. hal-04331799

HAL Id: hal-04331799

<https://amu.hal.science/hal-04331799>

Submitted on 17 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Seeing unseen » : les visages de l'invisible dans *Hamlet*.

Jean-Louis Claret

Le théâtre est étymologiquement le lieu d'où l'on voit¹. Il offre aux regards des spectateurs le point d'aboutissement d'un parcours qui va d'une série de scènes imaginées par un dramaturge jusqu'à leur incarnation scénique. Jacques Rancière le définit comme « d'abord l'espace de la visibilité de la parole, l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit². » On pourrait enrichir cette définition en suggérant qu'il est aussi l'espace de la visibilité du silence que le texte génère aussi et qui fait partie intégrante du « feuillé de sens³ » qui constitue la théâtralité. Jacques Rancière souligne les échanges qui se tissent entre le texte et la représentation en précisant que « les formes ne vont pas sans les mots qui les installent dans la visibilité⁴. » Le théâtre sollicite la vue et l'ouïe. Comme bien des pièces de la première modernité, *Hamlet* permet d'appréhender différents aspects du visible mais ce qui la distingue de bien d'autres tragédies de Shakespeare c'est justement sa capacité à brouiller la frontière entre le visible et l'invisible. Il peut paraître paradoxal de s'intéresser à l'invisible dans le cadre d'un art de la monstration mais une analyse précise de la pièce laisse entrevoir une zone de turbulences dans laquelle se mêlent inextricablement les pouvoirs limités du regard physique et ceux, illimités, des yeux de l'esprit. Avant toute chose, il importe de définir les notions qui vont être débattues dans cette démonstration et de les relier au monde du théâtre : le visible⁵ est ce que les yeux permettent de voir, par exemple les acteurs costumés et l'espace de la scène. Le non-visible n'est pas accessible aux yeux car il n'est pas montré. Une scène peut ainsi être racontée par un personnage qui, lui, l'a vue. Visible pour lui, elle est non-visible pour ceux à qui il la raconte. Quant à l'invisible, il peut être présent sur scène mais il n'est pas accessible aux yeux. Toutefois, les spectateurs – extérieurs au monde dramatique – peuvent parfois le percevoir⁶. *Hamlet* brouille les cartes entre ces trois aspects et l'invisible peut même y être débusqué au cœur du récit et de la représentation. Ainsi, la mort, « insensible et invisible⁷ », semble y hésiter entre l'irréalité d'une vision nocturne et la solidité du crâne. Nous allons donc partir en quête de formes plurielles de visibilités, de non-visibilités et d'invisibilités dans la tragédie de Shakespeare, ce qui implique que notre regard devra s'accoutumer à des manières nouvelles de voir et de ne pas voir. Il nous faudra même apprendre à superposer ces trois aspects mais c'est tout de même l'idée d'invisibilité qui nous servira de guide. Sa présence est en effet permanente dans la pièce de Shakespeare qui semble privilégier la ligne par rapport au trait⁸. Non seulement elle se niche au cœur de la théâtralité, comme nous allons le voir dans une première partie, mais elle colle à la peau de certains personnages qui seront appelés 'les revenant' dans la seconde partie de ce travail. Le crâne de Yorick fera l'objet d'une attention particulière dans

¹ Les mots grecs *theasthai* (voir) et *theamai* (regarder, contempler) sont à l'origine du mot *thea* qui veut dire « vue, contemplation, action de regarder. » Le mot grec *theatron*, qui signifie « lieu où l'on regarde », est formé de *thea* et du suffixe *-tron* qui désigne un lieu. Le *theatrum* latin désigne le lieu de la représentation.

² Jacques Rancière, *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003, p. 101.

³ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, p. 51.

⁴ Rancière, *op. cit.*, p. 101.

⁵ Nous n'insisterons pas sur les théories selon lesquelles « tout visible est invisible » ou que « la visibilité même comporte une non-visibilité », chères à Maurice Merleau-Ponty, afin de ne pas compliquer excessivement le travail présenté. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 300.

⁶ Les personnages qui peuvent se rendre invisibles, comme Oberon dans *Le Songe d'une nuit d'été*, restent visibles par le public. Ariel est même invité par Prospéro à se déguiser en nymphe lorsqu'il est invisible aux yeux des autres personnages.

⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977, p. 43.

⁸ Voir l'analyse d'Emmanuel Lévinas, dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic, Paris : Le Livre de poche, 1971, p. 207. « En fait, il faut tirer un trait pour voir la ligne », dit-il.

un troisième temps car cet objet contient lui aussi une part d'invisible. La dernière partie de cette étude portera sur un mystérieux personnage de la pièce dont nous émettrons l'hypothèse qu'il est 'invisible.' Après tout, ne faudrait-il pas rendre à l'invisible la part de mystère qu'Oscar Wilde a préféré accorder au visible⁹ ?

Le théâtre invisible.

Les dés sont pipés dès le début de toute représentation théâtrale puisque le public est invisible pour les personnages mais visible pour les comédiens. Le théâtre s'offre au regard d'un public qu'il établit dans une zone d'invisibilité hypothétique. À leur manière, les spectateurs sont des fantômes : ils sont à la fois visibles et invisibles, présents et absents. Le théâtre est donc un lieu de monstration qui fait l'hypothèse de l'absence de son destinataire. Et montrer c'est penser, comme le rappelle Daniel Arasse¹⁰. Il montre, et, ce faisant, il pense. Hannah Arendt souligne le fait que les pensées sont inaccessibles aux regards : « Envisagées à partir du monde des phénomènes et des activités qu'il conditionne, les différentes activités mentales ont pour principale caractéristique d'être *invisibles*¹¹. » La philosophe ajoute que l'invisibilité de la pensée survit à son surgissement : « À l'invisible qui se manifeste à la pensée, correspond une faculté humaine qui, à la différence des autres, n'est pas invisible seulement à l'état latent de simple potentiel, mais demeure non-manifeste même quand elle s'actualise¹². » Mais le théâtre, qui est un art « d'essence supérieure¹³ », rend les pensées visibles dans la mesure où les personnages expriment les leurs à haute voix afin de les partager avec le public. À cette effraction de la visibilité de la parole dans l'invisibilité de la pensée s'ajoutent les pensées visibles du geste, des inflexions de la voix, des expressions du visage et des couleurs. De plus, dans *Hamlet* la pensée se voit même octroyer les prérogatives de l'action à laquelle elle tend à se substituer. En devenant parole, la pensée se mue en actes.¹⁴ Mais parfois le théâtre peut aussi décider de ne pas montrer tout en continuant d'effectuer son œuvre ostentatoire. Il ne s'agit alors pas d'invisibilité révélée mais de non-visibilité. Nous avons vu que ce phénomène se produit lorsque les personnages racontent une scène qui s'est déroulée dans l'imaginaire de la pièce : Gertrude dépeignant la mort d'Ophélie¹⁵ (4.7.166-183) ou Ophélie l'irruption d'Hamlet dans sa chambre (2.1.75-82) sont des exemples de ce type de procédé. Vue par certains personnages, la scène non-visible car non-représentée va être 'peinte' dans l'esprit des spectateurs sur scène et dans la salle. Elle permet en effet d'unir dans un même acte d'attention le public et les personnages attentifs. Bien entendu, les événements en question sont des formes d'invisibilités. En effet, l'acteur qui joue la jeune fille docile ne s'est jamais aventuré dans une quelconque rivière et celui qui incarne Hamlet n'est jamais allé dans la chambre d'Ophélie¹⁶. Mais dans l'histoire d'*Hamlet* ces scènes se sont bien produites et elles ont été vues. Elles ont été visibles pour les personnages qui les racontent, non-visibles pour les personnages qui en écoutent le récit, et invisibles au niveau de

⁹ Au chapitre II du *Portrait de Dorian Gray*, Lord Henry affirme en effet : « The true mystery of the world is the visible, not the invisible... »

¹⁰ Dans *Histoires de peintures*, Daniel Arasse évoque une « pensée non verbale. » Daniel Arasse, *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, 2004, pp. 33-40.

¹¹ En italiques dans le texte. Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*. Paris : PUF, 1981, p. 100. Voir aussi p. 78 où la philosophe cite Charles Sanders Peirce qui relie l'invisible de la pensée à l'invisible du monde réel.

¹² Arendt, *La Vie de l'esprit*, op. cit., p. 100.

¹³ C'est du moins ce que revendique Stéphane Mallarmé dans *Crayonné au théâtre*. Paris : Poésie / Gallimard, 1976, p. 204.

¹⁴ Ce processus s'oppose à la vision de Démocrite selon qui la parole est l'ombre de l'action.

¹⁵ Rien n'indique qu'elle y a assisté, bien que la description soit précise. Un témoin a pu lui raconter la scène. La pièce ne s'attache pas à cet aspect.

¹⁶ Si l'on situe la représentation dans le cadre des pratiques élisabéthaines.

la représentation puisqu'elles n'ont jamais existé. Elles font partie de l'invisible du récit. Toutefois, dans l'économie générale de la pièce, elles n'ont pas moins d'importance ni moins de 'réalité' que les scènes montrées. Ces scènes invisibles mais vues et racontées font partie intégrante de « l'épaisseur de signes¹⁷ » de la théâtralité dont la réalité instable n'est plus à démontrer.

Ce phénomène fait partie intégrante du mode opératoire du théâtre qui repose en grande partie sur la capacité des spectateurs à imaginer ce qu'ils voient. Cette formulation surprenante renvoie aux propos du Prologue d'*Henry V* qui signale aux spectateurs¹⁸ qu'il leur appartient de construire mentalement ce que les « tréteaux indignes¹⁹ » du théâtre ne peuvent pas montrer. Il ne s'agit plus ici d'accepter comme vraie une scène rapportée mais de substituer à ce que l'on voit une scène plus grande, voire infinie. Ainsi, un simple casque doit donner l'illusion d'une armée, un acteur peut en représenter mille et la seule mention d'un cheval doit laisser dans l'esprit des spectateurs l'empreinte de ses fiers sabots. Il ne s'agit donc pas d'un invisible de la représentation mais de la capacité d'un ensemble de signes observés à renvoyer à une vérité dramatique suggérée. Ainsi, le regard des spectateurs doit 'traverser' le spectacle proposé afin d'accéder à un ailleurs qui se trouve au-delà de lui. Cette visée perspective, étymologiquement 'traversante', est au cœur de la théâtralité²⁰. Ce qui nous intéresse ici c'est le fait que ce qui est montré sur la scène – la mensonge visible de la représentation – n'est qu'une étape vers une réalité supérieure qui doit se déployer dans l'imagination du public – la vérité invisible de la scène représentée. Pour jouir pleinement du spectacle de théâtre, le spectateur doit donc se faire co-créateur. Il lui faut donc, comme le dit Jacques Derrida, « pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, [...] se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique. Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre²¹. » La formule utilisée par Shakespeare dans son Sonnet 27, « Looking on darkness that the blind do see » pourrait donc être adaptée au théâtre qui contient cet invisible – suggéré par un visible indigent – que seuls les spectateurs peuvent 'apercevoir'. Toutefois, lorsque *La Souricière* est représentée sur la scène de théâtre qu'héberge *Hamlet* une étrange alchimie se produit qui fait des personnages devenus spectateurs les invisibles des acteurs itinérants. Ainsi, ces derniers font comme s'ils ne voyaient pas les membres de la Cour qui les observent, ceux-ci se retrouvant dans la position étrange de personnages (visibles par le public) mais invisibilisés par le jeu des comédiens. Les spectateurs dans la salle comprennent que les personnages, qui jouent à ne pas les voir, sont regardés par des acteurs hébergés par la pièce qui, à leur tour, prétendent ne pas les voir.

Les revenants.

Seul le public peut *voir* le spectacle invisible que toute représentation contient en germe. De même, seuls quelques élus peuvent voir le fantôme qui vient dire en privé à Hamlet l'histoire que son âme prophétique lui avait déjà murmurée à l'oreille. Au début de la pièce, la mort –

¹⁷ Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris : Seuil Essais, 1964, p. 267. La scène de la falaise du *Roi Lear* porte la réflexion sur l'illusion, l'invisible et le visible à des sommets vertigineux et inégalables.

¹⁸ Dans un article intitulé « 'Let us [...] / On your imaginary forces work :' Persuasion, Perspective and Hypnosis in *Henry V* » et publié par les Presses Universitaires Blaise Pascal en 2021 (pp. 229-244), j'ai suggéré que ces mots étaient peut-être adressés prioritairement aux lecteurs de la pièce.

¹⁹ « This unworthy scaffold », Prologue, 10.

²⁰ J'ai développé cet aspect dans *Persuasion, Perspective and Hypnosis in Henry V* mentionnée précédemment. Pour l'idée de perspective, je renvoie à l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*. Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 39.

²¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, p. 17.

invisible par essence²² – fait irruption dans le monde tangible, se manifestant comme ces dieux païens qui, dans la Grèce antique, s'aventuraient parfois parmi les mortels. Elle vient aussi, comme le rêve, rendre visible au dormeur la peur qui l'habite²³. Shakespeare fait en sorte que la réalité de l'apparition du spectre ne puisse pas être discutée. Comme les sorcières de *Macbeth*, le fantôme se montre à plusieurs personnages²⁴. Il est déjà apparu deux fois aux gardes seuls et en 1.1., il se manifeste pour la troisième fois devant le même groupe augmenté d'Horatio. Hamlet n'a pas encore été convié à ce spectacle silencieux. Pour lui, son père est toujours une absence. Toute mort est « un meurtre dans la nuit²⁵. » Pour le jeune prince, son père est une douleur intérieure sans support visuel. Son absence est toutefois rendue sensible (présente ?) par le tourment du chagrin. Causée par une perte qui a produit un vide, elle est une absence invisible²⁶. Pour se rappeler la mort de son père, Hamlet dispose toutefois du spectacle du mariage de sa mère, symbole inversé qui fait de la joie le signe de la peine. C'est le visible du bonheur des époux qui attise l'invisible de son chagrin. Lorsque le fantôme apparaît, l'absence invisible du père devient une absence visible qui permet au fils affligé de comprendre la douleur prophétique ressentie depuis la mort de son père. Le fantôme peut donc être considéré comme une effraction de l'invisible (de la mort, de l'absence) dans le visible. Claudius a donc échoué dans sa tentative d'invisibiliser le roi Hamlet. Ce dernier est quelque chose qui se donne à voir et que Marcellus appelle une « vision redoutable. » (« this dreaded sight » 1.1.25) Dans ce contexte de renversement qui fait de la mort invisible un spectacle, il est peu surprenant que Marcellus appelle l'apparition « thing » (1.1.21) et que Barnardo dise qu'il n'a rien vu ou plutôt qu'il a vu « rien. » « I have seen nothing », (1.1.22) dit-il. Le rien en question est justement le spectre : c'est une chose visible qui est une non-chose. Le fantôme est en effet une non-substance, un rien visible porteur de sens dont la vue peut pourtant être partagée. La langue française joue merveilleusement avec cette idée puisque le mot « rien » dérivé du Latin *res* désigne la 'chose.' L'invisible du rien naît du visible de la chose.

L'intrusion de l'invisible dans la visible se double d'une irruption de l'indicible dans le dicible : en effet, en disant qu'il ne *peut pas* dire ce qu'il *pourrait* dire (1.5.13-22), le fantôme parvient à obtenir du langage l'effet qu'il affirme ne pas pouvoir produire. Une autre forme d'invisibilité s'incarne alors. Il importe de rappeler, avec Hannah Arendt, que la pensée, que véhiculent les mots prononcés par les acteurs, est un invisible que la parole actualise et inscrit dans un réel perceptible : « Seuls l'action et la parole exigent un espace où paraître – en même temps que des spectateurs et des auditeurs – afin de s'actualiser », dit-elle²⁷. Le théâtre a la capacité d'inscrire la pensée, invisible par essence, dans un régime de visibilité. Elle est le fantôme de la parole. « À l'invisible qui se manifeste à la pensée, dit encore la philosophe, correspond une faculté humaine qui, à la différence des autres, n'est pas invisible seulement à l'état latent de simple potentiel, mais demeure non-manifeste même quand elle s'actualise²⁸. » Dans *Hamlet* plus que dans toute autre pièce de Shakespeare la pensée se donne comme phénomène sensible et perd une part de son invisibilité quintessentielle. Les spectateurs

²² Le lien entre la mort et l'invisible est très ancien. Pascal Quignard signale d'ailleurs que le nom Hadès (Haïdès) signifie in-visible. Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007, p. 56. Hadès lui-même pouvait se rendre invisible grâce à la *kunée*, un casque que les cyclopes lui ont offert.

²³ C'est ainsi que Georges Luis Borges décrit le processus de naissance des visions nocturnes du rêveur. Ce dernier n'a pas eu peur car il a rêvé d'un lion, explique-t-il, mais il a rêvé d'un lion parce qu'il avait peur en s'endormant. Georges Borges, *Conférences*, Paris : Gallimard, 1985, p. 47. Ainsi, le fantôme vient *montrer* ses craintes à Hamlet.

²⁴ *Macbeth* et Banquo voient les trois créatures.

²⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Kluwer Academic, Paris : Librairie Générale Française, 1971, p. 259.

²⁶ Une sculpture, un gisant, pourrait transformer l'absence invisible en absence visible.

²⁷ Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*. Paris : PUF, 1981, p. 101.

²⁸ Arendt, *ibid.*, p. 100.

voient et entendent Hamlet penser. À la pensée silencieuse propre à la monstration s'ajoute donc la pensée devenue parole.

Le fantôme se rend visible afin de pouvoir délivrer son message. Mais lors de la deuxième rencontre avec le spectre (3.4.102), ce dernier ne semble être visible qu'à Hamlet, ce qui permet aux spectateurs de remettre en question la réalité de cette apparition. Elle pourrait n'être qu'une hallucination, même si elle s'adresse au prince verbalement. Cette fois, le fantôme occupe une autre place dans l'équilibre des jeux de visibilité que présente la pièce. Alors que la première apparition était authentique car visible par tous, la seconde semble osciller entre présence réelle et hallucination ou, pour reprendre une formule célèbre, entre être et non être. « Alas, how is't with you, / That you do bend your eye on vacancy », dit Gertrude à son fils. (3.4.116) Alors est-elle un phénomène extérieur à Hamlet et visible par lui seul²⁹ ou bien est-elle le produit de son imagination ? Il est difficile de répondre à cette question mais si la seconde hypothèse est retenue, cette hallucination pourrait être le symptôme de la perte de contrôle, par Hamlet, de sa folie simulée.

Il est vrai que l'apparition du spectre est un tourment pour le jeune homme qui demande alors la protection des anges incorporels. « Save me with and hover over me with your wings, / You heavenly guards », s'écrie-t-il. (3.4.103-4) Hamlet semble hanté par le fantôme de son père. En tout cas, il rêve de son insubstance, lui qui souffre d'être le prisonnier de la chair et de la visibilité du corps : « O this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into dew, » dit-il. (1.2.129-30) Comme le spectre, il aimerait pouvoir se dissoudre aux premières lueurs de l'aube. « It faded on the crowing of the cock », dit Marcellus (1.1.157) Son rêve de dissolution peut aussi être considéré comme un projet de non visibilité. Le fait qu'il porte le deuil de son père après que les autres courtisans ont cessé de le faire³⁰ et ont probablement revêtu des habits colorés pour célébrer les noces royales atteste cette installation dans une marginalité qui le place à mi-chemin entre la chose et son ombre. « Si être noir c'est être absent, dit Pascal Quignard, rendre noir c'est ôter de l'existence ce qu'on ne veut plus voir³¹. » Hamlet ne veut plus être vu. Mais ses habits d'encre ne parviennent qu'à attirer l'attention du roi et à attiser sa curiosité. Hamlet devra donc s'accommoder de son corps et inventer une forme métaphorique d'invisibilité.

C'est la folie qui va lui permettre d'atteindre la dissolution espérée. En effet, elle relie le héros à l'idée d'invisibilité puisqu'elle produit le 'rien' de la dissolution. « Her speech is nothing », (4.5.7) dit un gentilhomme des propos d'Ophélie. Michel Foucault a bien démontré qu'à la Renaissance le fou est métaphoriquement englobé dans une sphère transparente, isolante et protectrice, qui le place à distance du monde extérieur, le rendant inaccessible et inoffensif. Il *sait*, et ce savoir est révélé de façon cryptique par sa démente, faisant d'une apparente vacuité (le rien) le siège paradoxal de sa sagesse (le tout) inversée³² :

Ce savoir, si inaccessible et si redoutable, le Fou, dans sa niaiserie innocente, le détient. Tandis que l'homme de raison et de sagesse n'en perçoit que des figures fragmentaires – d'autant plus inquiétantes – le Fou le porte tout entier dans une sphère intacte : cette boule de cristal

²⁹ Des metteurs en scènes font de la seconde apparition une présence dont Gertrude se rend compte elle aussi mais qu'elle ignore sciemment.

³⁰ En 2013, le trouble du deuil prolongé dont souffre le héros de Shakespeare a été intégré au Diagnostic and Statistical Manual of Mental Diseases (DSM-5), le manuel américain qui répertorie les maladies mentales.

³¹ Quignard, *La Nuit sexuelle*, p. 58.

³² La représentation contemporaine du fou coiffé d'un entonnoir est héritée de celle - parodique - du savant dont l'esprit a emmagasiné des connaissances infinies. Ainsi, Jérôme Bosch place cet ustensile sur la tête de son chirurgien dans son *Extraction de la Pierre de Folie* de 1494 conservée au Musée du Prado.

qui pour tous est vide, est pleine, à ses yeux, de l'épaisseur d'un invisible savoir.³³

Le philosophe souligne aussi le lien étroit, nouvellement établi, entre folie et mort :

La substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme extérieur et final, à la fois menace et conclusion ; il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence. Et tandis qu'autrefois la folie des hommes était de ne point voir que le terme de la mort approchait, tandis qu'il fallait les rappeler à la sagesse par le spectacle de la mort, maintenant la sagesse consistera à dénoncer partout la folie, à apprendre aux hommes qu'ils ne sont déjà rien de plus que des morts, et que si le terme est proche, c'est dans la mesure où la folie devenue universelle ne fera plus qu'une seule et même chose avec la mort elle-même³⁴.

La folie c'est, dit-il encore, « le déjà-là de la mort³⁵. » En elle, la mort se manifeste et affirme sa présence. Invisible, elle s'imisce dans l'esprit et, par l'irruption de son chaos, en dérègle le fonctionnement. Ce dérèglement est la manifestation de son invisibilité.

Le texte de Foucault met en évidence le lien étroit qui unit la folie et la mort. Le fou est « le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage³⁶. » Il est donc cohérent que le parcours du prince qui feint la folie s'achève dans un cimetière. Là il peut prendre un crâne dans sa main et jouer les ventriloques, comme Vindice au début de *La Tragédie du vengeur*³⁷. Son départ en bateau s'inscrit lui aussi dans cette dialectique de la mort-folie puisqu'il fait écho au traditionnel voyage des défunts vers l'au-delà que Sébastien Brant explore abondamment dans sa célèbre *Nef des Fous* de 1494³⁸.

Le visage invisible.

Après l'odyssée de poche d'Hamlet et son retour au Danemark se déroule la scène emblématique d'*Hamlet*. Elle montre le prince tenant une tête de mort à la main. Il faut garder à l'esprit que, tant que la dernière heure n'a pas sonné, le crâne est recouvert et suggéré par le visage qui est le gardien des pensées. Jacques Derrida aime à dire que ce dernier a le pouvoir particulier d'« entendre l'invisible », car, comme vu précédemment, « la pensée [invisible] est langage³⁹. » Les pensées que contenait ce crâne précis étaient folies. Il ne s'agit pas, en effet, de n'importe quel crâne. C'est celui de Yorick, le fou de Cour et le compagnon de jeu du prince lorsqu'il était enfant. « He has borne me on his back a thousand times », se souvient-il. (5.1.157-8) Cet être aux multiples facéties (5.1.157) n'est maintenant plus qu'un objet qui donne la nausée : « My gorge rises at it », (5.1.159) dit Hamlet. Pourtant, le lien entre Hamlet et Yorick est évident dans la mesure où les deux personnages se positionnent en marge de la

³³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1961, p. 37.

³⁴ Foucault, *Histoire de la Folie*, op. cit., 25.

³⁵ Foucault, *Histoire de la folie*, ibid., p. 25.

³⁶ Foucault, *Histoire de la folie*, ibid., p. 26.

³⁷ Thomas Middleton, *The Revenger's Tragedy*, 1607. (Cette pièce a longtemps été attribuée à Cyril Tourneur) La première scène de la tragédie de Middleton présente Vindice portant le crâne de sa fiancée dont il entend venger la mort.

³⁸ Sébastien Brant, *La Nef des Fous*. Paris : José Corti, 1997.

³⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p.

vie de Cour. En jouant le fou, en imitant Yorick donc, Hamlet entend bénéficier de la grande liberté de mouvement et d'expression dont bénéficiait le double parodique du roi⁴⁰. Au-delà de ce jeu de correspondances, le crâne s'inscrit aussi dans l'analyse de l'invisible dont il est question dans ce travail. En effet, la peau qui le recouvrait a disparu, laissant voir l'os nu. Comme la folie, le crâne c'est « la vérité dénudée de l'homme⁴¹. » Bien entendu le crâne n'est pas invisible, mais quand Hamlet évoque les lèvres absentes qu'il a baisées un nombre incalculable de fois (« Here hung those lips that I have kissed I know not how oft », 5.1.159-160), il les fait apparaître dans la pensée imageante des spectateurs : dans ce face-à-face qui défie le temps et la mort tout en mettant en dialogue le Même et l'Autre⁴², Hamlet fait comme s'il voyait et touchait un visage invisible. Si les mots sont accompagnés d'un geste, comme l'adverbe « here » semble l'indiquer, le travail mental de reconstruction est plus efficace encore. Et Hamlet d'inviter, en apprenti sorcier, le défunt ainsi ressuscité à aller sermonner les jeunes coquettes : « Get you to my lady's chamber⁴³. » (5.1.163)

Il est vrai que malgré son apparent sourire, le crâne du fou ne donne pas envie de rire. En ce tout début de XVII^e siècle, il révèle, par le vide qu'il contient, le désert de l'existence humaine. C'est là le secret que renferme ce couvercle de chair⁴⁴ : « La tête est déjà vide qui deviendra crâne »⁴⁵ et la mort est « le rien de notre être⁴⁶. » Cet objet qui suscite le dégoût du jeune prince joue ici le rôle du *memento mori*⁴⁷ dont l'esthétique baroque va se saisir. Tzvetan Todorov rappelle par ailleurs que « la contemplation d'un crâne suggère la lucidité⁴⁸. » C'est son propre devenir que l'on voit soudain dans ces orbites sans regard. Le crâne est le devenir-objet de l'homme. Il est peu surprenant que Hans Holbein en ait caché un dans la forme distendue qui compose l'anamorphose des *Ambassadeurs* (1533). La « coquille de mort⁴⁹ » dit en silence l'aporie de l'accumulation des biens et des prétentions des deux dignitaires qui se tiennent de part et d'autre d'ouvrages savants et d'instruments de mesure. Au contact de cette chose qui fut un homme, le personnage de Shakespeare se met logiquement à parler du destin commun des humains⁵⁰ qui est de s'acheminer vers la mort poussiéreuse⁵¹. Car le crâne a son propre devenir (sa propre mort ?) : il sera poussière.

Yorick semble à sa manière avoir réalisé le vœu secret d'Hamlet : il a en effet été débarrassé de la solidité de la chair. (1.2.129) Mais en devenant un crâne, il a perdu son visage, et par conséquent, comme le précise Gilles Deleuze, « son secret⁵². » Le visage est le lieu

⁴⁰ Voir Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte*, Paris : Fayard, 1983 pour plus d'information sur le rôle du Fou de Cour. L'idée que Yorick était habillé comme le roi défunt est bien entendu particulièrement féconde. D'une certaine manière, le roi Hamlet et son fou peuvent fusionner.

⁴¹ Foucault, *Histoire de la folie*, op. cit., p. 441. « La folie c'est la vérité dénudée de l'homme. »

⁴² Pour une analyse du face-à-face, voir Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 78.

⁴³ Une sorte de prosopopée est envisagée ici par le personnage qui imagine le crâne rendant visite à une belle. Un récit invisible naît de cette suggestion, de cette amorce de rencontre que les spectateurs entrevoient de manière fugace.

⁴⁴ Bernard Noël définit le visage comme « le couvercle d'un secret. » *Les Yeux dans la couleur*. Paris : P.O.L., 2004, p. 145.

⁴⁵ Foucault, *Histoire de la Folie*, p. 25.

⁴⁶ Jankélévitch, *La Mort*, *ibid.*, p. 188.

⁴⁷ L'utilisation de la tête de mort à cette fin moralisatrice est mentionnée par Falstaff dans 1 *Henry IV* : « I make as good use of it [your face] as many a man doth of a death's head, or a *memento mori*. » (3.3.28-9)

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Lire et vivre*. Paris : Robert Laffond, 2018, p. 291.

⁴⁹ C'est ainsi que Vindice désigne le crâne qu'il tient dans sa main. « Shell of death », *The Revenger's Tragedy*, (1.1.15) *Three Jacobean Tragedies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967, p. 41.

⁵⁰ Commun car délivré de la subjectivité du visage.

⁵¹ Macbeth la qualifie ainsi : « The way to dusty death. » *Macbeth*, 5.5.23. La mention de la « mort boueuse » (4.7.183) dans *Hamlet* semble indiquer que la décomposition de l'os en poudre passe par plusieurs étapes.

⁵² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*. Paris : Champs Essais, 1996, p. 59. « Ton secret, on le voit toujours sur ton visage et dans ton œil. Perds le visage. Deviens capable d'aimer sans souvenir, sans fantôme et sans interprétation. »

mystérieux où se rencontrent le sens et l'instant.⁵³ Si « le Christ a inventé le visage⁵⁴ », comme le dit encore Gilles Deleuze, le perdre s'est, dans le monde chrétien, se soustraire à l'humain. Le face-à-face avec un crâne est obsédant car il annihile la réciprocité propre à l'échange des regards, « situation ultime⁵⁵ » dont Jacques Derrida a dit qu'il était le lieu du don de soi le plus sincère, « 'en personne' et sans allégorie⁵⁶. » Hamlet, en Icare impétueux, fait mentir La Rochefoucault qui disait : « La mort est comme le soleil, on ne peut la regarder en face⁵⁷. » Mais dans *Hamlet*, il ne s'agit pas d'un véritable face-à-face : il s'agit plutôt d'un 'face-à-visage' :

Le visage, ce n'est pas seulement la face qui peut être surface des choses ou faciès animal, aspect ou espèce. Ce n'est pas seulement, comme le veut l'origine du mot, ce qui est *vu*, vu parce que nu. C'est aussi ce qui voit. Non pas tant ce qui voit les choses – relation théorique – mais ce qui échange son regard. La face n'est visage que *dans* le face-à-face. Comme le disait Scheler [...] : « Je ne vois pas seulement les yeux d'un autre, je vois aussi qu'il me regarde. »

Dans le cimetière a lieu cet impossible échange entre le regard véritable d'un visage (celui d'Hamlet) qui s'efforce, par un travail de mémoire, de reconstituer un visage dissout et un regard absent, invisible, (celui de Yorick) qui pourtant émeut le prince et, ainsi, s'élève au rang de présence ; plus qu'un simple souvenir, il est un fantôme de regard. Tel le spectateur de théâtre façonné par le Prologue d'*Henry V* qui voit ce qu'il ne peut pas voir, Hamlet voit le visage du fou en scrutant son absence. Le prince nie la disparition du visage de son vieil ami. Pourtant sa dissolution est un élément majeur du drame philosophique d'*Hamlet*. Il y a dans le crâne un *invu* que seul le prince peut voir car il connaît celui qui l'a 'habité' et qui a parlé à travers cette peau perdue. Bien que l'*invu*, « relève certes de l'invisible, [...] il ne se confond pas avec lui, puisqu'il peut le transgresser en devenant visible ; alors que l'invisible reste à jamais tel – irréductible récalcitrant à la mise en scène, à l'apparition, à l'entrée dans le visible – l'*invu*, invisible seulement provisoire, exerce toute son exigence de visibilité pour, parfois de force, y faire irruption⁵⁸. » Yorick fait donc l'objet d'une résurrection de théâtre entreprise par un personnage qui invente un fantôme : le fou dont Hamlet décrit le visage invisible fait irruption dans l'esprit des spectateurs et va s'acheminer, comme Hamlet lors de son apparition dans la chambre d'Ophélie (scène rapportée en 2.1.75-82), vers l'appartement d'une belle à laquelle il va révéler, en se montrant⁵⁹, sa destinée funeste. Ophélie ne raconte-t-elle pas cette scène en décrivant Hamlet comme une créature libérée de l'enfer pour raconter des horreurs⁶⁰ ? C'est ce que le fantôme de Yorick ferait s'il se manifestait aux vivants. Une fois le visage invisible reconstitué, le discours inaudible peut-être imaginé. Car, comme le dit Emmanuel Lévinas, « le visage parle. La manifestation du visage est le premier discours.

⁵³ C'est ainsi que le poète Bernard Noël dit le visage : « le sens et l'instant mêlés / puis emballés dans une peau / voilà le secret des visages / l'âme y vient plus tard / comme une sueur de la mémoire » Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 144.

⁵⁴ Deleuze, *Dialogues*, op. cit., p. 57. Saint Paul précise que le Christ est « l'image du Dieu invisible. Car tout a été créé par lui dans le ciel et sur la terre, les choses visibles et les invisibles. » *Épître de Saint Paul aux Colosséens*, I.15-16.

⁵⁵ Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 80.

⁵⁶ Voir Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p.148-9.

⁵⁷ Cité par Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 61.

⁵⁸ Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*. Paris : PUF, 1991, p. 51.

⁵⁹ Bien qu'Hamlet invite le crâne à « dire » à la coquette que son maquillage ne la préservera pas de la mort, le crâne n'a qu'à apparaître pour que le message soit 'entendu.' « Now get you to my lady's chamber, and tell her, let the paint an inch thick, to this favour she must come. » (5.1.164-5)

⁶⁰ « As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors – he comes before me. » (2.1.81-2)

Parler, c'est, avant toutes choses, cette façon de venir de derrière son apparence, de derrière sa forme, une ouverture dans l'ouverture⁶¹. » L'histoire de ce crâne errant et moralisateur, qui rappelle les créatures qui envahissent le monde dans *Le Triomphe de la mort*⁶² de Pierre Bruegel l'Ancien, est une prosopopée imaginaire et, donc, invisible dont la scène racontée par Ophélie propose en filigrane une empreinte illusoire.

La mort invisible fait donc irruption à plusieurs reprises dans *Hamlet*⁶³. Deux créatures reviennent du pays inexploré d'où l'on ne revient pas⁶⁴ (3.1.79-80) : tout d'abord, au début de la pièce, l'ombre errante du roi valeureux, protecteur du visage de Gertrude⁶⁵, qui a revêtu son armure pour jouer son rôle, puis, à la fin, le crâne de Yorick qui surgit nu du cimetière dans lequel la dépouille d'Ophélie va bientôt être ensevelie. L'un est une vision (le roi Hamlet), l'autre un objet (Yorick). À celui qui un sort de terre (Yorick) répond l'autre qui y est déposée (Ophélie). Si le spectre semble venir du ciel nocturne, le crâne lui est le fantôme d'un fantôme.⁶⁶ Il vient des profondeurs obscures de la terre. Chacun va se dissoudre dans l'élément⁶⁷ dont il est issu : l'apparition va s'évanouir dans les airs à la pointe du jour et le crâne, une fois rendu à la terre, va devenir une motte d'argile qui servira à boucher un tonneau de bière. (5.1.175-79) En d'autres termes, ils vont tous deux être rendus à l'invisibilité de la mort. Quant à la nymphe⁶⁸ Ophélie, née de l'eau⁶⁹, comme Icare elle périra noyée.

Le personnage invisible.

Dans *Hamlet*, se cache un homme invisible. Il est donc très difficile à voir et à identifier du fait même de son invisibilité. Il ne peut pas s'agir de Yorick dont le crâne révèle en creux la présence. Il ne s'agit pas non plus du roi assassiné puisque son fantôme le représente. De plus, le corps (visible) du roi doit être quelque part dans un endroit non-visible d'Élseneur dans lequel Shakespeare a décidé de ne situer aucune scène. Si aucun des deux personnages 'absents' de la tragédie n'est cet être mystérieux, de qui peut-il s'agir ? Pour le comprendre il faut lire le Livre II de la *République* de Platon. Une histoire bien étrange y est racontée, celle de Gygès le Lydien, que je reproduis ici :

C'était, sachez-le, un pâtre aux gages du prince qui régnait alors sur la Lydie ; à la suite d'une pluie abondante et d'un tremblement de terre, la terre se déchira sur un point et un gouffre se produisit à l'emplacement

⁶¹ Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Fata Morgana, 1972, p. 67.

⁶² *Le Triomphe de la mort*, 1562, Musée du Prado, Madrid. Voir mon analyse de ce tableau dans Jean-Louis Claret, « Le mot, certes, est un secret : Pierre Brueghel et l'alchimie du regard », *Revue Résonances*, numéro 14 juillet 2013, *Le secret* vol. 2, Université Paris 8, p. 235-254.

⁶³ Emmanuel Lévinas rappelle que notre tradition philosophique et religieuse pense la mort « dans l'alternative de l'être et du néant. » En d'autres termes, les interprétations de la mort oscillent entre être (la mort est le seuil d'une vie nouvelle) et ne pas être (la mort est une fin.) *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 258-9.

⁶⁴ Ce lieu est donc inaccessible aux regards des vivants.

⁶⁵ « So loving to my mother / That he might not be teem the winds of heaven / Visit her face too roughly. » (1.2.140-2)

⁶⁶ Hamlet réinvente le personnage de Yorick en reconstituant son visage et il lui fait faire irruption dans un monde imaginaire.

⁶⁷ On notera que Maurice Merleau-Ponty considère la chair, dont Hamlet rêve de se défaire, comme un cinquième élément à part entière : « La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d' 'élément', au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu. » Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. *op. Cit.*, p. 184. Dans *Hamlet*, Horatio se demande dans lequel des quatre éléments se retire le dieu du jour. (1.5.152-5)

⁶⁸ Hamlet l'appelle « nymphe » (3.1.88) tandis que Gertrude la compare à une sirène : « And mermaid-like awhile they bore her up » (4.7.176)

⁶⁹ « Or like a creature native and indued / Unto that element. » (Gertrude, 4.7.179-80)

de son pacage. Ce que voyant, plein de surprise, il y descendit, et, entre autres merveilles ordinaires aux contes, il y aperçut un cheval de bronze, creux, avec des fenêtres qui lui permirent, en se penchant à l'intérieur, de voir qu'il s'y trouvait un cadavre (c'en était un évidemment) d'une taille surpassant celle d'un homme et sans rien d'autre sur lui que, à la main, une bague d'or ; la lui ayant retirée, il remonta à la surface. Or, à l'époque de la réunion accoutumée des pâtres, pour faire, chaque mois, au roi un rapport sur ce qui regarde les troupeaux, il s'y rendit portant la bague en question. Mais, une fois assis avec les autres, il lui arriva par hasard de tourner vers lui le chaton de la bague au-dedans de sa main. Or, à peine cela avait-il eu lieu, qu'il devint invisible pour ceux qui étaient assis à ses côtés, qui se mirent à parler de lui comme de quelqu'un qui s'en est allé. Il en fut surpris, et, ayant recommencé de tâter discrètement la bague, il en tourna le chaton en dehors et, une fois qu'il l'eut tourné, il redevint visible. Ayant ensuite réfléchi là-dessus, il met à l'épreuve la propriété de sa bague et les résultats répondent à son attente : quand il tourne en dedans le chaton, il devient invisible, visible quand c'est en dehors. Après avoir ainsi reconnu que l'effet était infaillible, il s'introduit dans la délégation qui se rend auprès du roi, dont, une fois arrivé, il séduit l'épouse ; puis avec la complicité de celle-ci, c'est au roi qu'il s'attaque, il le tue et s'empare du pouvoir⁷⁰.

L'attitude du Lydien correspond très exactement à celle de Claudius dans *Hamlet*⁷¹. Le traître de Shakespeare s'est en effet comporté comme ce personnage qui a soudain bénéficié du pouvoir d'invisibilité et ainsi démontré, comme le dit Platon, que la possibilité d'agir en toute impunité l'emporte sur tous les scrupules : « Personne n'est juste de son plein gré, mais par contrainte », dit Platon. (II, 360-1). En d'autres termes, c'est la peur d'être vu, et par conséquent d'être appréhendé, qui force les hommes à se respecter et à préférer la justice à l'injustice. Seul un fou, dit encore le philosophe antique, renoncerait à profiter du pouvoir de l'anneau⁷². Claudius est l'homme invisible que nous recherchions. Tandis que son frère dormait, il s'est faufilé dans le jardin et, voyant sans être vu⁷³, a versé un poison mortel dans son oreille. Comme la corruption sournoise Elsenour, Claudius contamine la pièce⁷⁴. « [It] infects unseen », dit Hamlet. Cet « événement invisible⁷⁵ » marque le commencement de l'action. Comme le berger Lydien Claudius est parvenu à se soustraire aux regards et seule l'illusion de la pièce représentée, *La Souricière*, permet finalement de donner à l'acte invisible une visibilité. Le fait que Claudius ait tué son frère, transgressant ainsi les lois de la Nature, fait de lui un personnage encore plus vil que son modèle antique. L'histoire racontée par Platon montre que pour être pleinement soi-même et agir en toute liberté, il faut parvenir à se soustraire aux regards extérieurs qui façonnent l'être social. Le paradoxe lié à cette

⁷⁰ Platon, *La République*, Livre II, 359-360. Édition de la Pléiade, 1950, p. 901.

⁷¹ À ce détail près que la complicité de Gertrude est loin d'être établie dans la pièce de Shakespeare. À noter que comme Pyrrhus, Gygès le Lydien a séjourné dans le ventre d'un cheval sinistre. (2.2.412) Un parallèle peut d'ailleurs être établi entre les vêtements noirs d'Hamlet au début de la pièce (1.2.76-8) et ceux que portait Pyrrhus, fils vengeur caché dans le Cheval de Troie. (2.2.410-4) Rappelons que le cruel Pyrrhus a tué Politès sous les yeux de son père, Priam. Puis il a tué ce dernier d'un coup de lance lorsqu'il a essayé de venger la mort de son fils. 'Néoptolème' (ou Pyrrus) signifie « jeune guerrier. »

⁷² À noter que Tolkien a fait de la bague un anneau.

⁷³ « Seeing unseen, » (3.1.33)

⁷⁴ « Whiles rank corruption, mining all within, / infects unseen. » (3.4.149-50)

⁷⁵ « The invisible event » (4.4.50) L'hypallage fait passer l'invisibilité de l'acteur à l'acte commis.

affirmation c'est qu'en se libérant des regards et en renonçant à la visibilité de son corps, le personnage disparaît totalement : le coût de la liberté est la perte de l'identité. En d'autres termes, pour *être* pleinement il faut accepter de ne *plus être*, sinon à travers des actes qui semblent privés d'agent⁷⁶. Hamlet s'oppose diamétralement à Claudius en ce sens qu'il autonomise la pensée en la rendant visible tandis que son oncle autonomise l'action en la rendant invisible.

Quelle est la nature de l'invisibilité de Claudius? Le personnage se distingue des autres par son aptitude à agir sans intermédiaire et à devenir le maître de sa destinée de personnage. Contrairement à celles d'Hamlet⁷⁷, de Laertes ou de Fortinbras, ses décisions sont motivées par une volonté extratextuelle : en effet, aucune injonction extérieure n'est mentionnée qui viendrait le contraindre à agir ou à jouer un rôle qu'il pourrait se sentir inapte à endosser. Claudius décide de tuer son frère car il a décidé de le faire. C'est une donnée initiale qui fait partie de ce qu'Alan Sinfield appelle « l'inconscient du texte⁷⁸ » mais qui pourrait aussi être appelé « l'invisible du texte. » Et l'usurpateur *devient* symboliquement son frère, avec un certain succès⁷⁹, en s'appropriant sa couronne, son trône et sa reine. (1.2.8) Par contre, il n'arrive pas à transformer son « cousin » en « son. » Sa tentative en 1.2.64 est désastreuse : « But now my cousin Hamlet, and my son – », dit-il en vain. Et il ressaiera un peu plus tard sans plus de succès.⁸⁰ Changer le nom ne suffit pas toujours à changer la réalité de la chose⁸¹. L'invisibilité n'est d'aucune aide quand il s'agit de parole. C'est là la tragédie de Claudius: elle se loge dans la résistance des mots⁸². Par contre, Hamlet transforme habilement le mot « son » (1.2.64) que le roi essaie de lui imposer en son homophone « sun » (1.2.67). Le soleil (« sun ») a remplacé le fils (« son »), le vidant de sa substance par une invisible alchimie. Lorsqu'ils sont dits sur scène, les deux mots fusionnent bien qu'ils soient différents, comme le vaisseau de Jason, l'*Argo*, dont Tzvetan Todorov signale que toutes les planches, toiles et cordes ont dû être changées au cours du trop long voyage et qu'il est revenu au port totalement différent bien qu'absolument identique⁸³. Le passage d'un mot à l'autre est imperceptible, inaudible, 'invisible' mais pourtant bien réel. D'autres sens naissent de cette substitution : dire que l'on est trop près du soleil aveuglant, c'est se présenter comme Icare, le fils désobéissant de Dédale qui n'en fit qu'à sa tête et périt. À partir de ce moment, après son essai infructueux de substitution lexicale, Claudius ne pourra plus appeler Hamlet « my son⁸⁴. » Cette parole appartient désormais au non-dicible et à l'invisible de la pièce. Le silence est habité par les mots que nous ne pouvons pas dire. Il est à la parole, ce que l'invisible est au visible.

⁷⁶ Quand l'homme invisible veut tuer un adversaire à la prière, par exemple, seule son épée est visible qui se dresse au dessus de sa tête.

⁷⁷ Hamlet 'décide' de ne pas décider.

⁷⁸ « The unconscious of the text. » Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 74.

⁷⁹ Sa compétence est attestée par le discours qu'il délivre en 1.2.

⁸⁰ « Our chiefest courtier, cousin, and our son ». (1.2.117)

⁸¹ En manipulant les mots, il était pourtant arrivé à transformer publiquement et donc officiellement sa « sœur » en « reine. » (« our sometime sister now our queen. 1.2.8)

⁸² On peut noter qu'Othello reproche à Desdémone, qu'il s'apprête à tuer, de vouloir le pousser à appeler 'meurtre' l'acte qu'il appelle, lui, 'sacrifice.' « And makest me call what I intend to do / A murder, which I thought a sacrifice. » (*Othello*, 5.2.64-5) Changer le nom de la chose permet d'en modifier la nature. Claudius ne peut pas non plus contrôler les mots de la prière qu'il ne parvient pas à hisser jusqu'aux cieux.

⁸³ Tzvetan Todorov, *Lire et vivre*. *Op. cit.*, p.51.

⁸⁴ « Where is your son ? » demante-t-il en effet à Gertrude en 4.1.3. Lorsqu'il affirme à Gertrude, au cours du duel final : « Our son shall win » (5.2.264), il est permis de penser qu'il pense à Laertes dont la victoire ne fait aucun doute à ses yeux. Il est difficile de déterminer la valeur précise du possessif « our » qui pourrait inclure Gertrude ou être une variation du « we » royal. En tout cas la réaction de la reine indique qu'elle pense qu'il s'agit d'Hamlet dont elle souligne la mauvaise condition physique : « He's fat and scant of breath. » (5.2.264)

L'invisibilité de Claudius est peut-être aussi le désir secret qu'Hamlet laisse entrevoir quand il dit vouloir se débarrasser du fardeau de la chair (« O that this too too solid flesh would melt » 1.2.129) : être invisible c'est en effet une manière de renoncer à la matérialité du corps. Et le masque de la folie, qui dissout le visage en abolissant la subjectivité, ne permet-il pas une forme métaphorique d'invisibilité ? C'est du moins ce que croit le héros tragique. D'où sa rage lorsqu'il se rend compte que Rosencrantz et Guildenstern ont été envoyés par le roi pour l'espionner, c'est-à-dire « l'épier, l'observer. » Il est donc visible. Les espions sont les yeux et les oreilles du roi qui, invisible grâce à eux, pourra voir, sans être vu, les défauts de la cape d'invisibilité du prince. La présence des espions atteste l'échec de la stratégie d'invisibilisation d'Hamlet. Trop plein d'une excessive fureur⁸⁵, il n'arrive plus à jouer la folie. Il ne parviendra désormais qu'à jouer à la jouer. Contrairement à son vœu, il attire les regards du souverain qui reconnaît peut-être en lui sa propre duplicité. Quant à Polonius, il n'arrive pas non plus à se rendre invisible. Il faut dire qu'il a eu la naïveté de croire qu'il pouvait atteindre ce but en se cachant derrière un rideau dans la chambre de Gertrude. Voyant vu, il est assassiné par le jeune homme qui n'a pas tardé à distinguer la présence d'une personne non-visible : « the unseen old man. » (4.1.12) C'est alors qu'apparaît à nouveau le fantôme, visible *et* invisible cette fois.

Contrairement à Hamlet, Ophélie sombre dans les eaux troubles de la folie⁸⁶. Sa démence la pousse à s'aventurer trop près du cours d'eau d'une rivière qui va l'engloutir lentement⁸⁷, la ravissant aux regards. Si le fantôme disparaît dans les airs et Yorick dans la terre, c'est à l'eau purificatrice qu'elle est destinée. Elle est ensevelie par les flots avant d'être portée en terre où elle va rejoindre le fou⁸⁸. Mais s'agit-il véritablement d'eau ? Le texte de Shakespeare est très précis à cet endroit : « There on the pendant boughs her cronet weeds / Clamb'ring to hang, an envious sliver broke, / When down her weedy trophies and herself / Fell into the weeping brook. » (4.7.171-5) dit Gertrude. En fait, la rivière dans laquelle Ophélie disparaît pleure, en deuil de la mort qu'elle cause. C'est donc dans un flot de larmes⁸⁹ que la jeune fille s'est lentement enfoncée. Le texte renseigne ensuite sur le lien étroit qui unit la jeune fille et les larmes⁹⁰ qui l'ensevelissent : « Or like a creature native and indued / Unto that element. » (4.7.159-60) Sa mort paisible peut faire penser au rituel du baptême par lequel, dit Mircea Eliade, l'eau est « le sépulcre où le catéchumène ensevelit sa vie terrestre et la matrice où il est engendré à la vie éternelle⁹¹. » La mort de la nymphe Ophélie ressemble fort à un rite de

⁸⁵ L'idée du pouvoir paralysant du trop plein de fureur apparaît au tout début du Sonnet 23 de Shakespeare: « As an unperfect actor on the stage, / Who with his fear is put beside his part, / Or some fierce thing replete with too much rage, / Whose strength's abundance weakens his own heart;

⁸⁶ « Une chose au moins est certaine : l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen. » Foucault, *Histoire de la folie, op. cit.*, p. 26.

⁸⁷ La lenteur de la noyade d'Ophélie peut être due à sa légèreté, elle-même le signe de sa pureté. C'est en tout cas ce qu'affirme Heinrich Cornélius Agrippa : « Lorsqu'il advient à une femme et à un homme, dans des conditions identiques, de tomber à l'eau, par mégarde et sans que quiconque puisse songer à les en extraire, la femme surnage longtemps, cependant que l'homme, lui, coule plus vite qu'elle, attiré qu'il l'est, comme Adam, par les bas-fonds. » Heinrich Cornélius Agrippa, *De la Supériorité des femmes* (1509). Paris : Dervy-Livres, 1986, p. 40.

⁸⁸ Ce jeu avec les éléments est complété par Laertes qui associe le langage au feu : « I have a speech of fire that fain would blaze » dit-il. (4.7.190)

⁸⁹ La rivière de larmes s'oppose au fleuve de sang qui coule en Enfer (Phlégéon) et que Dante situe dans le septième cercle où sont punis les meurtriers. (Chant XIV, 76) Le contraste entre les larmes transparentes et le sang rouge est établi par Hamlet. (3.4.128-0)

⁹⁰ Pour plus d'information sur l'eau comme élément féminin voir Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti, 1942.

⁹¹ Mircea Eliade, *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, 1959, p. 256.

passage. Une fois repêchée elle ne sera d'ailleurs plus une femme, perfide par nature⁹², comme l'indiquera le fossoyeur facétieux. (5.1.114) Laertes semble avoir bien compris que sa sœur a été incorporée aux forces de la nature. Il va donc s'efforcer de contenir en lui les larmes cruelles qui l'ont ravie à son amour : « Too much of water hast thou, poor Ophelia, / And therefore I forbid my tears. » (4.7.185-6) Mais la Nature est trop forte et il ne parvient pas à réprimer ses sanglots : « But yet, / It is our trick ; nature her custom holds, / Let shame say what it will. When these are gone, / The woman will be out. » (4.7.185-189) La femme jusqu'alors invisible en lui apparaît dans ses yeux. Elle naît de la mort fluide d'Ophélie, Aphrodite inversée⁹³. Chaque fois qu'un homme verse des larmes de compassion⁹⁴, la femme en eux se manifeste, transparente, pour recouvrer une visibilité douloureuse. Chaque fois que quelqu'un pleure, Ophélie réapparaît, invisible à qui ne sait la voir.

Conclusion

Nous avons vu que *Hamlet* présente toute une palette de représentations de l'invisible. Le théâtre en est la manifestation première puisque toute représentation contient en substance un monde parallèle qu'il convoque dans les esprits par l'entremise d'un visible indigent que le public doit savoir ne pas voir quand il le regarde. Cette vérité que le voile transparent⁹⁵ du spectacle soulève malgré son immobilité est accessible aux regards des spectateurs qui savent intuitivement ne pas voir ce qu'ils voient. Au-delà de la métaphore du théâtre illusionniste, nous avons vu qu'il est possible d'observer dans la tragédie de Shakespeare un ensemble de variations sur les formes qu'emprunte l'invisible pour se manifester. Mais le visible lui aussi fait l'objet de déformations et la forme des nuages est soumise à un jeu de réinterprétations comiques entre Hamlet et Polonius. (3.2.339-344). Participant de la stratégie de désorientation élaborée par Hamlet, les visions de la paréidolie s'inscrivent dans une illusion qui les englobe. Les efforts pour modifier la perception de ce que l'on voit, parfois opérés par le pouvoir performatif des mots, s'ajoutent aux irruptions fréquentes de l'invisible dans le monde d'Elseneur. Quelque chose est pourri qui affecte les regards et fait s'effondrer la fragile barrière qui se dresse entre ce que les yeux peuvent percevoir et ce que l'esprit peut construire. Ainsi, la vue se trouble et les autres sens viennent à la rescousse. En caressant le crâne, par exemple, Hamlet fait apparaître les lèvres absentes de Yorick qu'il avait si souvent embrassées. La vue de ce jeune homme qui rêve de dissolution en train de s'adresser au crâne du fou qui a cessé de rire est étourdissante. Le public le voit regarder un visage invisible et plonger son regard dans celui, absent, de Yorick. Ce dernier n'a pas terminé son voyage. Il s'achemine lentement vers la poussière qui va à son tour le renvoyer au monde réel sous la forme anodine d'un bouchon de tonneau. Il sera alors invisible dans les atomes d'un objet visible. Un monde invisible se dessine alors qui fait de chaque chose, de chaque petit rien (*res*), la forme visible d'une essence invisible. *Hamlet* raconte le cheminement d'une volonté qui tarde à accoucher d'un acte. Le cœur du drame se niche tout entier dans cette demi-seconde hors du temps pendant laquelle la main qui a soulevé l'épée vengeresse hésite à la

⁹² Gertrude représente cet aspect traditionnellement accepté du féminin. On en retrouve un exemple très éloquent dans *Cymbeline*. (2.4.153-186)

⁹³ Aphrodite naquit nue de l'écume de la mer. Ophélie, elle, se noie habillée dans une rivière.

⁹⁴ Par opposition aux larmes guerrières que versent, par exemple, les héros homériques.

⁹⁵ Sur le thème du voile et du dévoilement, voir Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*. Paris : Gallimard, 2004.

laisser retomber sur le cou de l'ennemi. Ainsi, Hamlet se tient derrière Claudius et Pyrrhus derrière Priam dans le reflet de la représentation ou dans l'esprit de ces soldats Grecs invisibles aux Troyens qui, dans les flancs du sinistre cheval (« the ominous horse », 2.2.412) sont prisonniers d'une parenthèse entre la dissimulation et l'attaque de Troie, c'est-à-dire une invisibilité stratégique et une visibilité meurtrière.

Bibliographie

Sources primaires

- AGRIPPA, Heinrich Cornélius. *De la Supériorité des femmes* [1509]. Paris : Dervy-Livres, 1986.
- BRANT, Sebastian. *La Nef des Fous* [1494]. Paris : José Corti, 1997.
- DANTE, *La Divine comédie* [1320?]. Paris : Albin Michel, 1995.
- NOEL, Bernard. *Les Yeux dans la couleur*. Paris : P.O.L., 2004.
- PLATON, *La République*, Livre II, 359-360. Édition de la Pléiade, 1950.

Sources secondaires

- ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, 2004.
- ARENDDT, Hannah. *La Vie de l'esprit*. Paris : PUF, 1981.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti, 1942.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil Essais, 1964.
- BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.
- CLARET, Jean-Louis. « Le mot, certes, est un secret : Pierre Brueghel et l'alchimie du regard », *Revue Résonances*, numéro 14 juillet 2013, *Le secret* vol. 2, Université Paris 8.
- CLARET, Jean-Louis. « 'Let us [...] / On your imaginary forces work :' Persuasion, Perspective and Hypnosis in *Henry V* », *Presses Universitaires Blaise Pascal*, 2021.
- DELEUZE, Gilles Deleuze et PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris : Champs Essais, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard, 1959.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.
- HADOT, Pierre. *Le Voile d'Isis*. Paris : Gallimard, 2004.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- LEVER, Maurice. *Le Sceptre et la marotte*, Paris : Fayard, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Fata Morgana, 1972.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic, Paris : Le Livre de poche, 1971.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre*. Paris : Poésie / Gallimard, 1976.
- MARION, Jean-Luc. *La Croisée du visible*. Paris : PUF, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- PANOKSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- QUIGNARD, Pascal. *La Nuit sexuelle*, Paris : Flammarion, 2007.
- RANCIERE, Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- SINFIELD, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Lire et vivre*. Paris : Robert Laffond, 2018.