

*Hamlet*

PAVEL ANTON FLORENSKI

*Hamlet*

Précédé de *Out of joint* par

ENRICO GHEZZI

Traduit du russe par

EVDOKIYA SICHOV

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>

2006

TITRE ORIGINAL

?????

OUT OF JOINT

“Les œuvres apparemment ‘durables’ ne font que sillonner le présent d’un éclair. *Hamlet* possède l’une des vitesses les plus grandes, et il est extrêmement difficile à saisir.”

Walter Benjamin, *Considérations et notes*

EN 1905, année de la révolte de Cronstadt et des marins du *Potemkine*, le jeune Pavel Florenski écrit le bref essai sur *Hamlet* qu’il envoie à la revue symboliste *Věsy (La Balance)*. La “pesée” n’a pas lieu. Ce texte demeura à l’état de manuscrit (accompagné de notes techniques à l’intention de l’impression), et l’on ignore pourquoi il n’a finalement pas paru dans la revue fondée en 1904 par Baltrušaitis et Brussov. Et si la date même où l’essai fut conçu n’est qu’une conjecture, une approximation, la précision avec laquelle cette date se situe “approximativement” trois siècles exactement après la publication du texte shakespearien est stupéfiante (et résonne déjà comme une commémoration, une foudroyante leçon des ténèbres). L’évocation (identification regret effroi malédiction) du temps *out of joint* (“hors des gonds”), par

Rédigé en 1905, *Hamlet* n’a paru qu’en 1989 dans la revue *L’Etude littéraire* (n° 5, pp. 137-150) à Moscou. Les citations d’*Hamlet* sont empruntées à la traduction française d’Yves Bonnefoy (Gallimard, coll. Folio).

© Editions Allia, Paris, 2006 pour la traduction française.

laquelle Hamlet clôt le premier acte de la tragédie et la rencontre avec le Spectre, se révèle l'épigraphe avec laquelle Florenski ouvre fatalement son texte.

Il est passionnant d'observer un jeune homme d'une vingtaine d'années à peine se projeter et se plonger dans l'antinomie *être/ne pas être*, l'acceptant comme une sorte de "portrait de soi", autorisé par la mise à mort du personnage Hamlet à travers le portrait. Il ne s'agit pas d'un curieux détour littéraire emprunté par celui qui est en passe de devenir l'extraordinaire figure du "Léonard russe", le philosophe religieux théologien mathématicien écrivain critique martyr scientifique chimiste/alchimiste qui fera don (en citoyen loyal et "saint") de sa propre science au régime ; ce régime qui l'emprisonna sur des îles désolées avant de le fusiller dans les bois autour de Saint-Petersbourg. Ces cinq chapitres dépouillés constituent l'autobiographie déjà consumée du futur martyr.

Depuis l'esquisse d'une méthode dialectique post-schellingienne abyssale jusqu'à l'incarnation de la personnalité d'Hamlet, défile la fantasmagorie habitant le temps écartelé et transformé en espace d'un texte qui est à la fois un territoire politique (le Danemark que

déjà le roi assassin imagine et redoute être *disjoint* et *out of Frame* – disjoint et sorti du cadre") et le lieu de la mutation impossible, de l'hésitation vitale et mortifère de la vengeance hamlétienne. *To be or not to be*, c'est l'incertitude d'accomplir le destin tragique suspendu entre l'âme/le spectre du père qui par son appel engendre la vengeance, et le corps/la chair de la mère qui a engendré le sujet de cette tragédie, contenu en germe dans le texte lui-même. Mais c'est aussi la situation précise de l'auteur, telle que Florenski la décrira dans ses *Mémoires* (l'un de ses derniers textes, publié cinquante ans après sa mort) : "Dans ce qui m'est arrivé s'est vérifiée une fracture de l'histoire mondiale. Soudain il m'est apparu clairement que 'le temps était hors des gonds' et que pour cette raison quelque chose de très important s'était achevé, pas seulement pour moi, mais pour l'histoire elle-même. C'était en même temps une sensation d'angoisse mortelle et de douleur cuisante, c'était la conscience insupportable que l'on était en train de détruire ce qui avait été construit au prix d'énormes efforts, non pas mes efforts personnels mais les efforts communs de toute l'Europe. Et néanmoins, dans cette douleur lancinante on percevait en même temps le

début de la libération et de la résurrection, non pas la mienne seule mais une libération et une résurrection communes.”

On croirait lire un *happy end* théologico-religieux, un détour(nement) ultime et finalement posthume, le dernier avatar des différentes défigurations, réécritures, remakes, trahisons, “falsifications” d’*Hamlet* (après, mais aussi “avant” celui de Shakespeare), sommairement évoquées par Florenski (en particulier une incroyable réélaboration russe, s’achevant sur un mariage entre Hamlet et Ophélie).

Au contraire, c’est précisément dans la condamnation du “chef-d’œuvre” (au sens où l’entend Artaud) à indéfiniment *re-être*, que Florenski trouve son propre espace, l’espace de la tragédie même. Le héros tragique est éternellement repris dans le “*eli eli lamma sabachtani*” (mon Dieu, pourquoi m’as-tu abandonné), dont le *to be or not to be* constitue la version laïque, il est éternellement emporté dans la “mutation sur place”. Le *rest / silence* du finale de la tragédie précède la disparition en un clin d’œil des cadavres : à la fin il n’y a plus ni cadavres ni spectres, ou bien uniquement le spectre cadavérique du pouvoir plus sobre et “fonctionnel” qui s’installe. Le tragique se déploie dans ce “surplace” du texte/reste, avec

toutes ses permutations (la durée d’*Hamlet* est celle d’un instant infini de surplace, d’un instant “en un éclair” – selon l’intuition géniale de Benjamin dans une courte note énigmatique – au cours duquel s’accomplit un tour du monde complet, plus une minuscule fraction spatiale).

Avant l’irréfutable “prière” pour *tous les Hamlet qui ont vécu et vivent encore*, le discours florenskien concentrique et audacieusement “antinomique” peut *reprenre depuis le début* et, selon la forme du palindrome, s’étendre, à la fois ouvert et fermé, en tout point. (Dans son chef-d’œuvre de 1917 *La Colonne et le fondement de la vérité*, mais aussi dès la “conversation” *Empirie et Empirisme* (1905), on décèle une oscillation constante non pas “entre”, mais “de” deux positions et raisonnements logiquement antithétiques, lesquels sont tous deux “vrais” (dans une sorte de *bilocation* de particules subatomiques de la pensée) et dessinent une forme extrêmement intense du penser/imaginer).

(Court-circuit immédiat avec deux des films les plus durs et “capitiaux” de John Carpenter, *Ghost of Mars* et surtout *The Thing*, à la fin duquel Kurt Russell, lequel ignore déjà “qui” il est ou n’est pas, attend, épuisé, la fin d’une nuit hamlétienne qui ne sait pas finir).

(Andrei Tarkovski (grand lecteur de *L'Iconostase*, l'essai de Florenski sur l'icône), reviendra sans cesse, comme à une obsession, à un projet de film tiré d'*Hamlet* (il avait monté la pièce en 1976, son unique mise en scène théâtrale, excepté celle de l'opéra *Boris Godounov*). Son caractère de "théomachie" faisait naître en lui des désirs extrêmes ou sacrilèges ; dans une note de son *Journal* datant de 1983, il écrit : "Il faut tourner une partie d'*Hamlet* à Monument Valley. Ce qui est surprenant, c'est que dans des lieux pareils, où il faudrait converser avec Dieu, les Américains tournent des westerns à la John Ford." Et dans l'une des toutes dernières annotations du *Journal*, peu de temps avant sa mort en 1986 : "Pourquoi Hamlet se venge-t-il ? La vengeance est une façon d'honorer les liens du sang, de se sacrifier pour ses proches et d'accomplir un devoir sacré. Hamlet se venge, on le sait, pour renouer le fil brisé du temps, ou plutôt pour donner corps à l'idée du sacrifice de soi. Souvent nous nous obstinons dans des actes qui nous nuisent, mais c'est là une forme altérée du sacrifice de soi, du devoir. Ce sont des moments irrationnels où s'exerce ce que ce matérialiste de Freud appelait le masochisme. Ce que l'homme religieux appelle le devoir et

Dostoïevski le besoin de souffrir. Ce désir de souffrir, s'il existe en dehors d'un système religieux précis, peut entraîner de graves psychoses. Mais, en définitive, il n'est autre chose que l'amour, un amour qui n'a pas trouvé les formes pour s'incarner (...)." La note se poursuit sur l'analyse "amoureuse" du sacrifice, mais le passage qui lui succède immédiatement ("25 septembre, Ansedonia") frappe par sa proximité avec la réflexion florenskienne sur l'espace-temps : "L'impossibilité de montrer au cinéma deux notions simultanées autrement que successives symbolise bien cette incapacité de l'homme de vivre hors du temps. Le temps prend une forme convenue et grossièrement matérielle." Etrange humanisme extrêmement cohérent que celui qui caractérise le mépris dans lequel est tenu le défi technique (sans doute bien fragile) inventé par le cinéma pour répondre à une telle "impossibilité" : la *surimpression*. L'espace-temps surimprimé trouvé par et dans la machine ne satisfait pas l'acharnement artistique de celui qui sent sa mort proche. Dix ans plus tôt, à une semaine de l'avant-première de son *Hamlet*, il écrivait : "J'ai imaginé une excellente fin pour le spectacle. Après le triomphe (les quatre capitaines) de la mort d'Hamlet, la

scène s'obscurcit ; surgit une montagne de cadavres (en bas), d'où s'élève (après le chant du coq) l'ombre d'Hamlet mort, qui fait se lever, l'un après l'autre, Laerte, le Roi, La Reine (il les ressuscite, ou plutôt il voudrait les ressusciter). Peu à peu, la lumière revient sur la scène et dans la salle. Et les acteurs se mettent à saluer le public". Avec une simplicité magnifique, ce finale tarkovskien éclaire et confirme la tonalité hallucinatoire et la situation spectrale installée au premier acte, ainsi que le destin de l'être/non être condamné à re-être indéfiniment dans la répétition théâtrale. Il nous ramène à la "prière" florenskienne pour tous les Hamlet, pour tous ceux qu'envoûte obsède possède la situation de qui se retrouve dans le temps, au bord du temps, spectateur et acteur du *nœud* entre passé et futur, où il ne peut que se sentir inadéquat et déplacé. Dans la longue nuit fulgurante qui finit à peine et déjà recommence (*good night, sweet Prince*), il est impossible, pour qui a, ne serait-ce qu'un instant, croisé ce regard déplacé (que ce soit Philip K. Dick ou Jacques Lacan, Goethe ou Henry Miller), de ne pas se sentir traversé par cette longue dérive hallucinée, de ne pas éprouver le risque le frisson la chance de revêtir ce masque.)

Le Florenski qui fait appel à une sorte de "docte ignorance", à un degré zéro de la lecture afin d'engager avec le texte la même lutte que livre Hamlet contre tous ses "soi-même", chacun d'entre eux étant vrai, fait aussi surgir à l'esprit la galerie infinie des mutations transformations, malentendus anagrammes *kabbalistiques* (il élaborera dans plusieurs écrits une pensée profonde sur le destin des "noms", sur la "valeur magique de la parole", sur la signification aussi de son propre prénom), ou encore le propos de Kuhn sur le paradigme des révolutions scientifiques, avec son corollaire d'énigmes et l'hypothèse de la "théorie falsifiable".

La figure d'Hamlet était très populaire au sein de la jeune intelligentsia russe au début du siècle. Le poète Alexandre Blok (né en 1880, grand ami d'André Biély, lui-même ami de Florenski et fils de son maître Bugaev), à l'époque où il était étudiant, interpréta plusieurs fois le personnage sur scène. Un autre texte russe étonnant sur Hamlet est celui qu'écrivit Vygotski en 1915, à l'âge de dix-neuf ans, suivant une approche revendiquée de lecteur dilettante. Mais l'intensité et la puissance du *Hamlet* florenskien tiennent précisément à la manière dont il indique la "discontinuité" du

personnage et des moments variés du texte, et définit la “vérité” même d’Hamlet par cette discontinuité. Il ne s’agit pas tant d’un saut entre anciennes et nouvelles valeurs, ou entre l’ancienne et la nouvelle morale politique, que d’une rupture en soi, comme un regard qu’on dirait *sorti de son orbite*. En ce sens, le fait même de penser revient à reconnaître la ‘situation *out of joint*’ et à chercher à la ré(dé)former, à en déformer la déformation et la “monstruosité”.

Dans la galerie de ces déformations, de ces possibles autoportraits tératologiques, deux positions extrêmes se détachent au cours de l’histoire théâtrale de Hamlet. D’abord, la stupéfiante élévation “autobiographique”, à la fois dérisoire et très intense, de Carmelo Bene, qui fit de la situation hamlétienne la substance première de la *voix* de théâtre “invisible”. Il n’a cessé d’y revenir (tout en affichant exactement la même obsession pour la géniale marionnette Pinocchio), au théâtre, au cinéma, à la télévision, s’appuyant sur la réécriture / mutation de la pièce à laquelle s’amusa Jules Laforgue (*Hamlet ou Les Suites de la piété filiale*, 1877), au point de constituer une série d’“Hamlet de moins”, de “spectralisations” du texte mythique (citons *Un Amleto di meno*, *Hommelette for Hamlet*, *Hamlet Suite*).

A l’autre extrême, on rappellera le refus constant de “mettre en scène Hamlet”, exprimé par l’un des plus grands metteurs en scène du monde, Luca Ronconi, conscient qu’affronter Hamlet reviendrait à dévoiler d’un seul coup toute la fantasmagorie du théâtre même, en condensant et en brûlant l’infini “passage” en scène des textes les plus divers, finalement recomposés dans une confusion intime et douloureuse, tel un précipité alchimique impossible et sans couleur.

Vsevolod Meyerhold, génie tragique et mélancolique, souhaitait pour sa part que l’on inscrive sur sa tombe : “Ci-gît un metteur en scène qui ne parvint jamais à mettre en scène *Hamlet*.”

(Et l’*Ophelia* de Claude Chabrol, film sulfureux, extrêmement intelligent – et peu vu – mériterait également une parenthèse un peu moins légère que celle-ci, car il n’est pas si éloigné de la divagation spectrale et macabre de Lacan.)

C’est dans Kafka, le contemporain presque exact de Florenski, que l’on perçoit la vibration de la plus grande affinité. Deux récits, *Si l’on pouvait être un peau-rouge* (1909-1910) et *Le Plus Proche Village* (1916-1917), offrent la description la plus simple et la plus terrible

de la formation et déformation même de l'image, et en quelque sorte de la pensée elle-même en tant que modalité à la fois continue et discontinue de l'out of joint.

Et, si l'on retient l'hypothèse florenskienne du salut (hypothèse tragique qui n'est acceptable que si l'on reconnaît au préalable l'énigme de la discontinuité tragique), un fragment kafkaien de 1917 ou 1918 apparaît comme le parfait retournement, la confirmation extrême du vide-plein doré qu'est l'icône telle que Florenski l'a pensée : "Peux-tu connaître quelque chose qui ne soit pas tromperie ? Si la tromperie était détruite il ne te serait pas permis de regarder ou tu deviendrais une colonne de sel". A plusieurs reprises, dans des lettres et dans recoins de son œuvre, Florenski évoque la rencontre avec le regard de l'enfant, du fils. Regard qui fixe le père ou la mère ou le monde, mais les dépasse et les esquive. Ces derniers ne parviennent pas à se sentir vraiment observés, parce qu'on ignore d'où provient ce regard comme ce qu'il voit (s'agit-il d'un circuit entre différentes manifestations impersonnelles du regard ?) Si Hamlet semble d'une certaine manière *devenir ce qu'il voit* (à savoir : un spectre), celui qui voit, celui qui, à la lecture, se sent être et ne pas être Hamlet

conserve la jouissance terriblement douce, après cet instant long de plus de sept heures, qu'on éprouve à creuser dans un regard impersonnel, n'appartenant ni à tous ni à personne.

"Le cosmos est une scène et la vie est un passage sur cette scène : tu entres, tu regardes, et tu sors. / Le cosmos est mutation, la vie est opinion qui s'adapte." (Démocrite, Fragment 115)

ENRICO GHEZZI

(Traduit de l'italien par Hélène Frappat)

A Serge Sémionovitch Troïtski

## I. LA DIALECTIQUE

“Le temps est hors des gonds. O sort maudit  
Qui veut que je sois né pour le rejoindre !”

*Hamlet*

LE terme *expérience* vient d'*expérimenter*, *essayer*, *faire un essai*. Actuellement, le langage philosophique n'a pas assimilé de manière définitive toutes les significations de ce mot. Mais si l'on admet une certaine *licentia philosophica*, on peut affirmer, profitant de la flexibilité expressive de ce mot ; que la dialectique est une science expérimentale. En effet, comme l'avait déjà indiqué Schelling, elle consiste en une succession de différentes expériences de la pensée, en une série d'expériences de la pensée sur soi-même ; la pensée s'expérimente en construisant des moments distincts du processus dialectique, et en se conformant, par ailleurs, à ses propres lois, à sa nature. Toutefois, à mesure qu'elle construit les moments, ou systèmes distincts, la raison dévoile une limite du maillon de la chaîne créée, son incompatibilité avec les conditions nécessaires de la véridicité, avec les critères de la vérité ; elle dévoile la fausseté du maillon *en question* quand il est pris dans son exclusivité.

La pensée découvre immédiatement l'insuffisance du moment créé, la pauvreté de l'organisation donnée, l'inadéquation du système