

Ismail Kadaré

HAMLET,
LE PRINCE IMPOSSIBLE

traduit de l'albanais
par Artan Kotro

Fayard

L'ouvrage a été publié en 2006 aux éditions Onufri
de Tirana sous le titre : *Hamleti, princi i vështirë*.

ISBN : 978-2-213-63419-7
© Librairie Arthème Fayard, 2007.

I

Facile d'affirmer que le *Hamlet* de Shakespeare est une œuvre universelle. Et même d'ajouter qu'il s'agit peut-être de l'œuvre la plus universelle de toute la littérature mondiale. Plus difficile, en revanche, de répondre à la question de savoir si ce qualificatif exprime un éloge ou un défaut.

À entendre le mot *universel*, la première idée qui traverse l'esprit est que cette œuvre est connue d'un nombre inégalé de lecteurs et de spectateurs à travers la planète. Dans un second temps, il nous renvoie à son accessibilité, son assimilation. Étant la plus connue, elle aspire naturellement à passer aussi pour la plus accessible, ce qui ne réussit pourtant pas toujours aux œuvres de cette nature. Il semblerait cependant que *Hamlet* y parvienne.

Connue et accessible, cela ne garantit pas que l'analyse qu'on fera de l'œuvre sera juste, qu'on la trouvera aimable, encore moins qu'elle nous incitera à l'adulation. Dans son cas, la notoriété et l'accessibilité sont plutôt gages de familiarité que d'admiration. Le drame

Hamlet, le prince impossible

de Hamlet, tout comme le personnage lui-même, établit comme nul autre des liens intimes avec tout un chacun. Or, il est bien connu qu'une compréhension approfondie peut rendre une œuvre ou un personnage tout aussi attachants qu'une incompréhension totale.

Les rapports entre Hamlet et son public ne peuvent être que difficiles, pour ne pas dire impossibles. Il est seul, il ne peut être qu'unique alors que les siècles se suivent nombreux, dissemblables. Et, avec eux, encore plus nombreuses et dissemblables les générations.

Face à la scène où va être jouée la plus simple et la plus complexe des actions d'ici-bas, l'histoire d'un meurtre, viennent prendre place, selon un rituel que nous ne parvenons à imaginer qu'en étant obligés d'emprunter à Homère, les peuples les uns après les autres : du Nord ou du Sud, Blancs, Asiatiques et Noirs, juifs, musulmans et chrétiens, bouddhistes, mécréants et renégats.

Ils sont toujours là, aussi innombrables que Hamlet est esseulé.

Tous cherchent quelque chose qu'ils ne trouvent que l'espace d'un instant, pour le perdre aussitôt. Au lieu de ce à quoi ils s'attendaient, ils semblent découvrir autre chose. Quelque chose qui ne leur plaît pas, qui les enchante ou qui les horrifie. Bouleversés, ils risquent fort de laisser échapper ce qui vient de les sidérer ou de les envoûter, cette même découverte que les gens de la génération suivante feront après eux ; et c'est ainsi que l'histoire va de l'avant pour, probablement, ne jamais s'arrêter.

Le fait que nous soyons là, que nous aimions le

Hamlet, le prince impossible

prince Hamlet, ne facilite rien. Il se peut même que ce soit notre compassion qui complique tout.

Nous l'aimons et, quoi qu'il arrive, nous sommes de son côté, même quand il commet des incartades, car il nous ressemble. Il est des nôtres, membre de notre clan, sang de notre sang, aussi profondément que mystérieusement. Nous nous identifions à lui et c'est de là que naît notre incompréhension. Lui, le reflet de notre portrait, ne nous obéit pas. Il fait resurgir ce que nous avons si soigneusement caché. Constamment en porte-à-faux vis-à-vis de nous, il nous fait nous sentir en porte-à-faux vis-à-vis de lui. Nous souhaiterions le voir blême et pensif, drapé dans une cape princière, alors qu'il déambule sur scène comme un demeuré, vociférant, en sabots, ses bas lui tombant sur les chevilles*. Cela nous coûte de nous retenir de crier : Non ! Pas ceci ! Pas cela ! Et vient un moment où notre patience est à bout, où l'incompréhension devient insurmontable, et il ne nous reste plus alors qu'à nous avouer que l'équilibre perturbé de Hamlet, dont parle Coleridge, n'est rien d'autre que notre propre équilibre perdu.

Découvrir que là est la source de son universalité nous fait l'effet d'un glas. Par ailleurs, la notion d'universalité de la tragédie en fait ressortir une autre : Hamlet reste aussi mystérieux qu'il est universel.

Hormis la Bible, il serait difficile de trouver une autre œuvre qui ait été aussi méticuleusement et obstinément analysée que le drame de ce prince assoiffé de vengeance. La moindre scène, le moindre vers de *Hamlet*

* *La Tragédie de Hamlet*, II.1, 76 : « His stockings fouled » (NdE).

Hamlet, le prince impossible

ont été scrutés, disséqués, interprétés par des centaines, pour ne pas dire des milliers de chercheurs. Et pourtant, après avoir été ainsi passés au crible, au lieu de nous permettre d'y voir plus clair, tout n'en devient que plus opaque.

Pour paradoxal que cela puisse paraître, l'idée d'universalité et celle de mystère semblent liées. Leur symbiose s'établit tout naturellement et le seul et unique doute que nous n'arrivons pas à lever est de savoir si c'est le mystère qui rend l'œuvre universelle ou si, au contraire, c'est son universalité qui la voile de mystère. Autrement formulé : l'universalité aurait-elle été possible sans le mystère ? et vice versa ?

Depuis quatre siècles, les interrogations, les supputations, les hypothèses sur *Hamlet* n'ont jamais tari. La plupart d'entre elles pourraient se résumer à l'interrogation suivante : l'histoire qu'on voit jouer sur scène n'en cache-t-elle pas une autre ? une autre que Shakespeare ne pouvait pas, ne voulait pas, n'avait pas le droit de raconter ? En d'autres termes, s'agit-il ici d'une vengeance classique, institution-phare d'un code très ancien, adoptée par l'humanité depuis la nuit des temps, ou bien d'un crime travesti en vengeance ?

Aujourd'hui encore, au moment où ces lignes sont écrites, les trafiquants albanais ou italiens impliqués dans des procès s'évertuent à induire en erreur les magistrats par ce jeu de permutation des motifs.

Inéluctablement, on accède ici à la substance même du théâtre : au masque, au jeu et à ce qui se dissimule derrière eux. Nous nous trouvons pour ainsi dire face au modèle immémorial, à celui qui, selon Platon, ren-

Hamlet, le prince impossible

voie son pâle reflet vers notre monde cependant que lui-même demeure dans l'ombre.

Comme il arrive avec les événements anciens qui renferment un mystère, dans l'impossibilité de découvrir le modèle platonicien nous éprouvons l'envie de retourner sur les lieux où tout commença : là où les pierres sont polies par le vent et le temps, sur les tristes plateaux crayeux, les clairières déboisées. Dans le cas de *Hamlet*, il s'agit de la basse plaine du Jutland, région écartée du Danemark septentrional, bordée de dunes de sable, dans l'âpre froid nordique. Il n'y a là pas de rois, pas plus que de princes ni de trompettes. Il y a deux frères, les deux maîtres de la région, Horvendill et Fengo, qui, semble-t-il, se partagent le pouvoir. Entre eux il y a une femme, épouse de Horvendill et belle-sœur de Fengo. Il y a aussi le fils unique du couple, Amlet (ou Amleth). Enfin il y a le fantôme de Horvendill, celui qui, aux dires de Coleridge, représente l'outre-tombe et dont l'intervention vient tout perturber.

L'action semble être des plus sobres : l'un des gouvernants, Horvendill, meurt à l'improviste. Peu après, son épouse se remarie avec son frère, Fengo. Amleth, le fils, déjà secoué par la mort du père, et surtout par les noces précipitées de sa mère, doit de surcroît subir l'épreuve de l'apparition du fantôme de Horvendill. Celui-ci lui révèle qu'il n'est pas mort d'une morsure de serpent, comme on a voulu le faire croire, mais qu'il a été assassiné par son frère, Fengo, et il lui demande donc de le venger. Amleth le lui promet – et tient promesse.

Cependant, dès le début du récit, nous nous aperce-

Hamlet, le prince impossible

vons que nous venons déjà de commettre un premier péché. C'est le péché originel, une sorte de *felix culpa* auquel l'art de la narration doit d'être né. Car c'est justement dans le cours de la narration que nous avons changé quelque chose.

Il ne faut pas en chercher la cause dans une quelconque verve artistique qui aurait été jusque-là étouffée pour se donner ensuite libre cours au mauvais moment. Il s'agit simplement du puissant rayonnement de Shakespeare. Bien qu'il ne soit pas fréquent, on connaît le cas d'écrivains qui, tout en survenant postérieurement à certains événements, parviennent à s'imposer avec une telle force que leur impact atteint non pas seulement leurs contemporains et la postérité, mais aussi – ce qui paraît impossible ! – le passé, les événements qu'eux-mêmes n'ont pas vécus. Et c'est ainsi que l'inconcevable se réalise, qu'au lieu d'être influencés par les chroniques anciennes en lisant Shakespeare, c'est celui-ci qui trouble notre lecture des chroniques anciennes.

Dès le départ, nous sommes donc victimes de l'Anglais tyrannique. Il n'y a pas de fantôme de Horvendill dans l'ancienne chronique danoise. Et il n'y en a pas pour la raison qu'il n'y a pas eu de meurtre mystérieux. Dans la chronique de Saxo Grammaticus, Fengo tue son frère non pas en secret, mais publiquement, en plein banquet. Du coup, le mystère n'existant pas, il n'est plus besoin d'un fantôme pour le dévoiler.

Peut-on alors dire que, partant d'un matériau sans âme, d'un morceau de quartz ordinaire, Shakespeare a déclenché une véritable tempête où l'on ne reconnaît en rien l'ancienne chronique ?

Hamlet, le prince impossible

L'adulation vouée au dramaturge pourrait nous incliner à le croire. Car il serait facile d'affirmer, et même sans grands risques de se tromper, qu'est génie justement celui qui, de quelque chose d'insignifiant, d'un simple grain de sable, parvient à façonner des perles.

Si l'événement nous paraissait déjà simple, il nous semble l'être davantage encore dans cette version qui correspond toujours à son état pour ainsi dire primitif, *paléo-shakespeareien* : deux frères souverains gouvernent un coin du Jutland ; lors d'un banquet, le cadet, Fengo, se rue sauvagement sur l'aîné et le tue. Parmi les motifs qu'il invoque en plein tumulte, on n'en retiendra qu'un : la sévérité de l'aîné envers sa belle-sœur. Aussitôt après, cette même belle-sœur, déjà veuve, Geruth – prénom par quoi elle sera mentionnée plus tard –, épouse en toute hâte l'assassin. C'est cette hâte qui porte son fils Hamlethus à soupçonner un meurtre prémédité dans lequel sa mère aurait eu sa part. Pour venger son père, il feint la folie et entame diverses manœuvres, jusqu'à prendre sa revanche.

Est-ce aussi simple que cela nous avait paru ? Est-ce assez compliqué pour nous avoir tant effrayés ? Ou bien notre trouble n'est-il qu'une punition méritée pour avoir fouillé là où nous n'en avons point le droit, parmi les ressorts mystérieux qui régissent les rapports entre la vie et l'art ?

Quoi qu'il en soit, nous avons donc un événement, un meurtre, rapporté de deux manières : par les chroniques et par l'art. Parfois les deux versions se ressemblent comme des jumelles, parfois elles s'éloignent comme deux univers différents. Dans l'une de ces versions, le meurtre est spectaculaire, cruellement public ;

Hamlet, le prince impossible

mais ses mobiles restent tus, opaques. Dans l'autre, le meurtre tout comme ses mobiles restent secrets ; en revanche, il y a cette fois un spectre, une espèce de messager qui les élucide. Mais ce messager n'est pas de ce monde. Et là, tout se complique à nouveau.

Telle est l'histoire écrite par William Shakespeare en 1601 sur la base du témoignage que Saxo Grammaticus, célèbre chroniqueur du Danemark et du reste de l'Europe, apporte dans sa *Gesta Danorum* (*L'Épopée des Danois*), rédigée en latin quatre siècles auparavant. Mais, d'après les anciennes sagas islandaises sur lesquelles Grammaticus lui-même avoue s'être basé, les faits sont encore beaucoup plus anciens. S'étant déroulée environ mille ans auparavant, donc vers le II^e siècle après J.C., l'histoire de Hamlet n'est pas très éloignée dans le temps de celle de Jésus. En tout état de cause, elle est beaucoup plus proche du théâtre antique grec que du *Théâtre du Globe* londonien où sa première eut lieu en ce soir, sacré pour l'art, du 26 juin 1602.

Si Homère vécut, ainsi qu'on le prétend, quelque quatre siècles après la guerre de Troie, l'intervalle de temps séparant Shakespeare de son Hamlet est de quatorze siècles, soit presque le quadruple.

Un intervalle beaucoup trop long pour tout légitimer.