

## « Il n’y a aucune possibilité d’entente entre nous »

*“It is not possible for us to come to an agreement”*

**Eduardo Rinesi**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/conflits/19581>

DOI : [10.4000/conflits.19581](https://doi.org/10.4000/conflits.19581)

ISSN : 1777-5345

### Éditeur :

CCLS - Centre d'études sur les conflits liberté et sécurité, L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2017

Pagination : 145-157

ISBN : 978-2-343-13540-3

ISSN : 1157-996X

### Référence électronique

Eduardo Rinesi, « « Il n’y a aucune possibilité d’entente entre nous » », *Cultures & Conflits* [En ligne], 107 | automne 2017, mis en ligne le 30 octobre 2017, consulté le 30 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/19581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.19581>

---

# « Il n’y a aucune possibilité d’entente entre nous »

**Eduardo RINESI**

*Eduardo Rinesi est politologue et philosophe. Il enseigne à l’Université Nationale de General Sarmiento (UNGS, Buenos Aires) dont il a été recteur (2010-2014), directeur de l’Instituto del Desarrollo Humano (2003-2010), et où il dirige actuellement la Spécialisation en philosophie politique (niveau master réalisé en un an). Auteur de plusieurs ouvrages dont Política y tragedia (Buenos Aires, Colihue, 2003), Las máscaras de Jano (Buenos Aires, editorial Gorla, 2009), Filosofía (y) política de la Universidad (Buenos Aires, ediciones UNGS, 2015).*

Existe-t-il quelque chose comme une « politique » de la traduction ? Jusqu’à quel point les traducteurs « décident-ils » ? Ces deux questions sont-elles des variantes ou des modulations d’une seule et même interrogation ? Quelle relation peut-on établir entre l’idée de *politique* – entre l’idée, dans ce cas, qu’il pourrait y avoir quelque chose comme une « politique de la traduction » – et l’idée de *décision* ? Ceci nous invite à examiner d’emblée une question qui aura, pour le cheminement que je propose de suivre ici <sup>1</sup>, une grande importance. Une question qui est au cœur de la pensée politique que nous avons l’habitude d’appeler moderne, et que nous pouvons peut-être présenter, de manière très générale, en disant que, pour cette pensée politique moderne, la politique est associée au besoin qu’a tout sujet <sup>2</sup> de *décider*, de

- 
1. *Note de la Rédaction* : Ce dossier reprend le premier chapitre de l’ouvrage *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*, ediciones UNGS, 2016, pp. 17-31. Une première version de ce texte a été présentée, sous forme de conférence, dans le cadre d’une journée d’étude intitulée « Politiques de la traduction. Jusqu’où les traducteurs décident-ils ? », organisée en 2014 par le Collège de traducteurs de la Province de Santa Fe. L’édition originale conserve des traces d’oralité, que nous préservons dans cette version française. Traduit de l’espagnol (Argentine) par Antonia García Castro.
  2. À la fois d’un sujet *individuel* – comme celui auquel la pensée de la Renaissance européenne, depuis Machiavel, a donné le nom de « Prince », et que nous appelons volontiers, de manière plus prudente et plus générale, « acteur politique » – ou de divers types de sujets *collectifs* tels que la *multitude*, comme disait Machiavel et comme dira dans la voie qu’il aura ouverte, Baruch Spinoza, ou encore le peuple, « *the whole people* », comme écrira ce grand penseur chrétien, républicain et révolutionnaire anglais de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, John Locke.

faire un choix, face à une certaine situation ou certains dilemmes. Ainsi, de même qu'il y a politique de la traduction dès lors que le traducteur, confronté à un certain dilemme de la langue ou des langues, doit décider, de même il y a de la politique dès lors que l'acteur politique *doit décider* à chaque carrefour ou dans chaque conjoncture singulière.

Le problème – le problème et la raison pour laquelle il y a des hommes politiques et des traducteurs, de bons hommes politiques et de bons traducteurs, ainsi que des mauvais – est que, d'un côté, on doit toujours prendre ces décisions dans des circonstances qu'on ne maîtrise pas complètement, et de l'autre côté, qu'on ne peut jamais être sûr en choisissant d'aller dans tel sens (même lorsque tout porte à penser que ce sens est le bon, ou, du moins, le moins mauvais) de ne pas perdre quelque chose, de ne pas avoir à renoncer à quelque chose. Une chose à laquelle on n'aurait pas dû renoncer si l'on avait choisi l'autre chemin, et à laquelle on aimerait, si on le pouvait, *ne pas devoir* renoncer. Décider, c'est toujours décider du chemin qu'on va prendre, de ce à quoi on va renoncer, de la modalité de la perte dont on se fait responsable. C'est pourquoi le problème de la décision est un des problèmes classiques de la tragédie, qui est l'un des grands genres littéraires de la culture occidentale, avec ces deux moments éclatants que sont ce demi-siècle extraordinaire de la culture grecque ancienne des générations de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle et ce demi-siècle, merveilleux lui aussi, de la culture anglaise des générations de Jonson et de Shakespeare, et qui – bien au-delà de ces deux moments où les tragédies que nous connaissons, et dont nous sommes héritiers, ont été écrites et représentées pour la première fois – nous aide à penser les grands problèmes de l'humanité. Une humanité toujours soumise aux flèches de la fortune outrageante, toujours dominée par ce besoin de choisir une voie sans avoir de garantie sur le fait que ce choix soit le bon, toujours condamnée à perdre quelque chose, à chaque carrefour d'un chemin qu'on transite dans la brume, ou avec des moyens toujours insuffisants, en essayant de prendre à chaque pas les décisions les moins pernicieuses.

Aux origines mêmes de la modernité philosophique et politique, les grands auteurs de la Renaissance européenne ont pensé ces problèmes de notre culture dans un contexte, qui n'était déjà plus celui du glorieux polythéisme des anciens Grecs et Romains – où perçait, au niveau des croyances religieuses, une compréhension aigüe de la diversité des forces auxquelles nos vies individuelles et collectives sont toujours exposées – mais celui de l'effritement des certitudes que le christianisme avait offertes aux grandes questions des hommes d'Occident pendant un certain nombre de siècles. La crise de cette cosmovision chrétienne médiévale montrait sous un jour nouveau, dans ce moment charnière de notre culture, la tragédie de l'incertitude et du non-sens, sorte d'abîme au bord duquel se déroule la vie des hommes. J'ai toujours trouvé révélatrice cette image créée par Shakespeare, dans la première scène du

dernier acte d'Hamlet, où le prince danois et son ami Laërte en viennent aux mains et se battent, au summum de la douleur et du désespoir, au bord de la fosse où git le corps de la pauvre Ophélie. S'empoigner et lutter au bord d'un abîme, c'est là le sort fatal de nos vies dans un monde dépourvu de certitudes. Face à ce monde d'incertitudes, la pensée politique de la première modernité européenne a emprunté deux chemins différents. D'abord celui proposé par Machiavel qui, face à l'abîme, conseillait d'*agir*. De décider. Ce qui revient toujours à se lancer dans le vide sans autre appui que la force de ses convictions, sa propre *virtù* et ses propres énergies. Puis, celui proposé près d'un siècle plus tard par Thomas Hobbes, qui devant cette scène désolante de l'absence de références, de certitudes et de sens (ou plutôt, de sens unique, universel et obligatoire) conseillait de son côté de recréer tout ce qui avait été perdu en investissant d'un pouvoir séculaire extraordinaire ce « Dieu mortel », selon sa formulation, qu'est l'État.

Cet État chez Hobbes est important pour notre propos. C'est lui qui rend possible la coexistence et la compréhension entre les hommes à partir du pouvoir, que doivent lui conférer les sujets, d'établir les vraies significations (vraies, obligatoires, et donc universelles) des mots. Ou, plus généralement, des signes. Je dis cela en pensant à un superbe texte de jeunesse de Hobbes, écrit par le philosophe au retour d'un voyage à Rome, où il a pu apprécier la richesse de la sculpture antique, correspondant à cette culture polythéiste dont nous parlions tout à l'heure <sup>3</sup>. Telle statue représentait tel dieu païen, cette autre, tel autre ; plus loin, une troisième divinité des anciens. L'État romain avait commandé d'innombrables statues afin d'orner le culte que ce même État protégeait. Plus tard, à la suite de la christianisation, lorsqu'un État chrétien s'est implanté là où avait gouverné un empire d'un autre type, ces sculptures, jugées trop belles pour être détruites du simple fait que l'État défendait – et que la société partageait – d'autres croyances, différentes de celles qui avaient inspiré ces œuvres, ont été à peine (à peine, mais *nécessairement*) retouchées et renommées. Par ce simple artifice, elles ont alors désigné d'autres divinités. Lorsqu'il évoque l'ancien Panthéon, avec ses nombreux piliers de marbre, très hauts et très gros, Hobbes note, avec une fine ironie, où par ailleurs (mais ce n'est pas le thème qui nous occupe ici) on peut voir une anticipation géniale de ce qu'écriront beaucoup plus tard Freud et Nietzsche sur les difficultés intrinsèques du « terrifiant » programme du monothéisme judéo-chrétien : « c'était autrefois un temple voué à tous les dieux ; il a depuis été transformé afin d'honorer tous les saints <sup>4</sup> ».

3. Hobbes T., « On Rome », in *Three Discourses* (N. B. Reynolds et A. Saxonhouse, dir.), Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1995.

4. Hobbes T., « Sobre Roma », in *Discursos histórico-políticos*, trad. Andrés di Leo Razuk, Buenos Aires, Gorla, 2006, p. 83. Notre traduction.

Cette théorie des signes et des significations, qui s'insinue dans ce texte de jeunesse relativement peu connu de Hobbes, et qui est développée ensuite dans les grands textes de son œuvre, est vraiment très intéressante. Dans ces textes fondamentaux de la pensée politique moderne, Hobbes construit l'utopie d'un monde où les hommes se montrent respectueux et obéissants face au pouvoir de l'État d'accorder un sens aux signes, aux statues et, surtout, aux mots, aux paroles<sup>5</sup> et qui, par cette voie, pourront conquérir un monde de traductions possibles entre les langages privés des uns et des autres, un monde de compréhension mutuelle et d'intelligibilité universelle. Il est clair que ce rêve de Hobbes est un rêve impossible. Il est clair que lorsque les hommes parlent, ils ne se comprennent pas. C'est ce que suggère la phrase que j'ai choisie comme titre pour ce texte, empruntée à un film de Luchino Visconti (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974 [Violence et passion]). « Il n'y a aucune possibilité d'entente entre nous [deux] », dit en effet, à un moment donné de ce très beau film, le vieux professeur qui voudrait pouvoir *s'entendre* avec les jeunes communistes qu'il héberge et protège dans sa maison, mais qui *n'y arrive pas*. Nous voulons et ne pouvons pas nous entendre, ou nous ne le pouvons que dans une certaine mesure. Nous le savons, et c'est parce que nous le savons que la psychanalyse existe, ainsi que la linguistique moderne et la philosophie moderne du langage. Et c'est aussi pour cela qu'il y a – j'y reviens – de bons et de mauvais traducteurs. Et Hobbes, dans le fond, le savait aussi (même s'il aurait préféré ne pas le savoir, même s'il aurait préféré croire qu'un monde à l'intelligibilité et à la traductibilité parfaites, un monde de transparence, était possible). C'est aussi pour cela qu'on peut affirmer que sa pensée est une pensée tragique.

Cette tragédie est ce qui m'intéresse ici, et c'est une tragédie qui a trouvé l'une de ses plus hautes expressions à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle, dans la plus célèbre, la plus complexe et la plus extraordinaire des œuvres de William Shakespeare, *Hamlet*, dont nous allons évoquer certains problèmes (et certains problèmes de sa traduction). Mais ce que je voudrais souligner dès à présent, c'est qu'il s'agit d'une pièce dont le *thème* même, l'*affaire* même, est ce autour de quoi nous sommes en train de tourner : l'inexistence d'un sol ferme sur lequel appuyer la prétention selon laquelle les mots pourraient avoir des significations sûres, vraies, non questionnables ; et donc, pour en revenir à la phrase de Visconti, l'incapacité du langage, dans *Hamlet*, à servir la compréhension réciproque entre les personnes. Dans *Hamlet*, en effet, les gens ne se comprennent pas. Aucune entente n'est possible. Personne ne comprend personne, les mots sont toujours de trop (ou bien ils manquent). « *The time is out of joint* » (1.5.89), et ce désordre du monde est aussi – et peut-être d'abord –

5. Et même, la Parole, au singulier et en majuscule : les grandes guerres civiles qui ont ensanglanté l'Angleterre tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle étaient, dans une large mesure, des guerres autour du sens de la Bible, dont, soit dit en passant – au grand dam de Hobbes –, circulaient d'innombrables versions comme autant de perversions.

un désordre des mots, des significations des mots. Car il n'y a pas de traduction possible entre les langues privées des différents protagonistes de la trame, de même qu'il n'y a pas non plus de traduction possible vers une langue différente et si distante de la nôtre <sup>6</sup>. Fatalement les sens, les sons, les jeux de mots en anglais (très nombreux dans *Hamlet* : je vais tout de suite essayer d'expliquer pourquoi) passent à la trappe. D'un certain point de vue, la tragédie de la traduction d'*Hamlet*, la tragédie de notre inexorable échec dans l'entreprise qui consiste à traduire *Hamlet*, c'est le thème même de la pièce.

*The time is out of joint*. Que faire de cette phrase ? Dans *Spectres de Marx* <sup>7</sup>, ce très beau livre de Derrida qui traite de manière exemplaire de la présence de la question shakespearienne des spectres dans l'œuvre de Marx <sup>8</sup>, le philosophe évoque le problème de la traduction de cette réplique du prince du Danemark. Il examine quatre versions de *Hamlet* en français. D'abord celle d'Yves Bonnefoy <sup>9</sup> : « Le temps est hors de ses gonds », que Derrida tient pour la plus juste et qui l'est peut-être, même si la réduction de « *the time* » au « temps » laisse en chemin tout ce que « *the time* » veut dire aussi, et qui se perd un peu moins en traduisant par « monde » (« le monde est à l'envers », comme le fait Derocquigny <sup>10</sup>), ou en espagnol « *el mundo* ». « Le monde est hors de ses gonds », en effet, semble une traduction raisonnablement juste, bien que cette traduction perde, elle aussi, quelque chose que l'original en anglais contient avec une force toute particulière : l'idée que *l'une des choses* de ce « monde » qui dans *Hamlet* est hors de ses gonds, sens dessus dessous, altéré, c'est le temps. Évidemment, « *the time* » ne veut pas *seulement* dire « le temps », mais cela veut *aussi* dire « le temps », et on perd cette signification quand on traduit par « monde ».

C'est néanmoins le chemin qui me semble aussi le moins mauvais, parmi ceux qui s'ouvrent au traducteur d'*Hamlet* en espagnol. Même si on ne peut que constater que cette phrase, dite par le prince sur l'esplanade du château, commente avec beaucoup moins de force que l'original anglais, le désordre, le détraquement *du temps, de la temporalité, de la linéarité ou de la succession du temps*, un thème fondamental de la pièce. Un thème sur lequel Hamlet lui-même ne cesse de revenir à propos de la durée du deuil, comme lorsqu'il dit « économie ! économie, Horatio ! » (1.2.180) ou en référence aux circonstances du remariage de sa mère avec Claudius « au bout d'un petit mois,

6. *NdT* : En l'occurrence, l'espagnol.

7. Derrida J., *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, éditions Galilée, 1993.

8. Et sur l'œuvre de Marx elle-même en tant que spectre qui au début des années 1990 – lorsque Derrida a écrit ce livre – hantait, revenait, comme le spectre du père du jeune Hamlet dans le château d'Elseur, sur la forteresse du capitalisme triomphant et souverain.

9. *Hamlet*, trad. Bonnefoy Y., Paris, Folio Gallimard, [1957] 1992.

10. *Hamlet*, trad. Derocquigny J., Paris, J.-M. Dent & Fils, 1922. *NdT* : Nous avons par ailleurs consulté la traduction d'André Gide (Paris, Gallimard, 1946), ainsi que la traduction de François-Victor Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, [1865], 1872.

devant que fussent vieux les souliers avec qui elle suivit le corps de mon malheureux père, toute en larmes. Comme une Niobé ! » (1.2.147-8). Le non-respect du *temps* du deuil est, en effet, une affaire cruciale dans *Hamlet*, comme l'ont bien vu Jacques Lacan<sup>11</sup> et bien d'autres. Et en traduisant « *The time is out of joint* » par « Le monde est hors de ses gonds » [en espagnol : « *el mundo está fuera de quicio* »] nous perdons, nous *choisissons* de perdre, la possibilité que cette phrase puisse se rapporter à cela. Mais au-delà, la question du désordre du temps est une affaire centrale dans *Hamlet*, non seulement parce que personne ne respecte le temps du deuil (Gertrude se marie trop vite ; le vieux roi, Polonius et sa fille Ophélie sont tous les trois enterrés à la va-vite, sans pompe, comme le déplore à deux reprises Laërte, toujours obsédé par ces questions d'honneur et de cérémonies), non seulement parce que Hamlet dit à Polonius, dans une scène où manifestement « il fait le fou » à ses dépens, que le vieux pourrait être aussi vieux que lui-même si seulement il marchait à reculons comme un crabe (« car vous-même, monsieur, vous deviendrez âgé comme moi, à moins que, comme le crabe, vous n'alliez à reculons », 2.2.198-9), et, finalement, non seulement parce que, à plusieurs reprises Hamlet se trompe en calculant le temps qui s'est écoulé depuis la mort de son père (« Hamlet : Car voyez quel air d'allégresse a ma mère et pourtant il n'y a pas deux heures que mon père est mort » / Ophélie : Non pas, il y a deux fois deux mois, monseigneur / Hamlet : Si longtemps que cela ? » 3.2.112-4). Non. Au-delà de ces raisons et de manière bien plus décisive, la question du désordre du temps est une affaire fondamentale parce que, dans *Hamlet*, le présent n'est pas contemporain de lui-même, le présent coexiste avec le passé et le futur qui le contaminent, le visitent, le harcèlent, sous la forme de deux figures spectrales. Sous la forme de deux spectres.

L'un vient du passé : c'est le spectre de l'ancien roi, qui vient exiger à son fils un certain cours de l'action, lui dire comment vivre. L'autre vient du futur : c'est le jeune Fortinbras dont on entend parler tout au long de la pièce et qui d'un certain point de vue organise l'action, en ce sens qu'il ne peut qu'arriver, et arrive effectivement à la fin de la pièce. Et domine la scène puisqu'il sera, sans aucun doute, le futur roi du Danemark. J'ai mentionné il y a un instant le problème des spectres dans l'œuvre de Marx, et je voudrais maintenant dire que dans cette œuvre (en tous cas, de manière notoire, dans deux ouvrages qui font partie de la très shakespearienne œuvre de Marx), les spectres viennent aussi, comme dans *Hamlet*, du passé et du futur. Du passé, comme le montre Marx dans ce livre magnifique qu'est *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, parfois pour pousser les hommes à agir dans le présent et parfois pour les empêcher de comprendre la dimension de leur tâche et les conduire, contre leurs propres intérêts, à *ne pas agir*, ou à agir de manière inappropriée. Et du futur, comme l'écrivent Marx et Engels dans le très célèbre début du *Manifeste du parti communiste* : « Un spectre hante l'Europe : le

11. Lacan J., *Lacan oral*, Buenos Aires, Xavier Bóveda ediciones, 1983.

spectre du communisme ». C'est une figure très puissante : ce spectre du communisme n'est pas, pour Marx, quelque chose qui, du passé, vient s'agripper au présent et tente d'assoier une emprise sur lui, mais quelque chose qui, du futur, s'annonce dans ce présent plein d'injustices, comme promesse pour quelques-uns et comme menace pour d'autres. Ainsi donc, du passé et du futur, les spectres nous guettent, nous inquiètent, nous angoissent, nous *hantent*.

Derrida aimait jouer avec ce mot (plus généralement, Derrida aimait jouer avec les mots), et à partir de celui-ci, il en invente un autre, pompeux, solennel, qui est – dit-il – le nom d'une discipline : l'hantologie. Impossible de traduire cela en espagnol, parce que la particularité du mot hantologie, science ou logique des spectres ou des fantômes, c'est sa sonorité, proche d'ontologie, science ou logique de l'être. De l'être qui est (*to on*, en grec), par opposition à ce qui n'est pas. L'ontologie prend au sérieux cette distinction : *l'être est, le non-être n'est pas*. Elle étudie l'être *par opposition* au « non-être ». L'hantologie, en revanche, est la science ou la logique des fantômes ou des spectres : de ces êtres étranges dont l'être consiste à ne pas être ou – disons – à être en n'étant pas, être bien que déjà morts, être même si on n'est pas encore arrivé. « Être ou ne pas être » (3.1.56), dit Hamlet dans le monologue le plus célèbre de la littérature universelle, mais la pièce dans laquelle il s'insère est habitée (comme le monde, comme notre vie) par des êtres dont l'être consiste *exactement* à ne pas être. Ne pas être mais agir, ne pas être mais réussir, en dépit de cela, à diriger nos pensées et nos actions. Et alors ? Comment faire pour traduire, en espagnol, hantologie ? Un penseur argentin très intéressant, mort il y a quelques années, Ernesto Laclau, a traduit hantologie par *rondología* : la science ou la logique des spectres comme science ou logique de ce qui *ronda* [Ndt : *rondar* est proche de peiner]. « *Espectrologia* » ou « *fantasmología* » pourraient aussi convenir. « *Rondología* » accentue l'idée d'être à l'affut, de guetter, et de mouvement (rappelons les mouvements du spectre et les demandes d'Horatio et du prince : « *Stay !* » [1.1.127], « *Rest !* » [1.5.183]) ; « spectrologie » ou « fantasmologie » accentuent en espagnol l'idée de l'être-n'étant pas, propre à ce qui hante ou traque. Toutes ces traductions, néanmoins, perdent le jeu sonore avec *ontologie*.

*The time is out of joint*. Aux deux traductions françaises que nous avons déjà vues, Derrida en ajoute encore deux. L'une d'elles n'est pas très heureuse. Un traducteur nommé Malaplate a proposé « Le temps est détraqué ». Formule qui peut faire penser au temps qu'il fait (ce qui en anglais n'est pas désigné par le mot *time* mais par le mot *weather*). Sans doute l'expression « *The time is out of joint* » intègre cette dimension : tout au long de *Hamlet*, le désordre du monde prend aussi la forme d'un dérèglement du temps, du climat, mais l'expression peut passer à côté de bien des choses. L'autre traduction est très intéressante, elle a été proposée par André Gide qui de manière



particulièrement osée, et pas évidente, mais aussi de manière très pénétrante a traduit « *The time is out of joint* » par « Cette époque est déshonorée », attirant davantage l'attention sur la valeur éthique et politique de la phrase d'Hamlet, qui, aux dires de Derrida « qualifierait la déchéance morale ou la corruption de la cité, le dérèglement ou la perversion des mœurs <sup>12</sup> ». Nous passons ainsi de l'idée d'un dérèglement à l'idée de l'injuste, et peut-être que dans ce passage nous trouvons quelque chose de fondamental quant à la manière qu'a Hamlet de considérer toute la situation : Hamlet est, en effet, un moraliste. On pourrait même dire, un moraliste insupportable. Rappelons le ton réprobateur de son premier monologue, avant même sa première rencontre avec le spectre de son père, et ne parlons pas de l'énorme blâme qu'il adresse à sa mère, bien après, dans sa chambre. Ainsi, le dérèglement des choses est d'abord, pour lui, un dérèglement des valeurs de la morale à laquelle il croit, à cette époque précise, en ce temps qui est le sien et qui lui semble être un temps de corruption et de décomposition. La version commune, populaire de « *The time is out of joint* » de Hamlet c'est le « *Something is rotten in the state of Denmark* » (« Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark » 1.4.90) de Marcellus, qui va dans le même sens.

Mais qu'est-ce donc qui est pourri au Danemark ? On peut aller vite car cela a été annoncé : ce qui est pourri au Danemark c'est le langage. Les mots. Les mots et les enchaînements de mots que conforment les discours proposés par le pouvoir de l'État pour expliquer ce qui s'est passé : les raisons de la mort de l'ancien roi et la légitimité de son successeur, auxquelles personne – on le comprend assez vite – ne croit vraiment. Face au récit élaboré par le pouvoir, qui soutient haut et fort que le vieux roi est mort des suites d'une morsure de serpent, personne n'est dupe et tout le monde a une théorie alternative. Un récit alternatif (un « *relato* », comme on dit aujourd'hui en Argentine). Alors, le petit peuple chuchote, murmure, laisse entendre que les choses ne se sont pas vraiment produites comme le disent les porte-paroles du Palais : que les choses se sont passées autrement. Et c'est pour cela que le spectre du roi apparaît le soir pour dire à son fiston que les choses ne se sont pas passées comme le prétend le roi, et pour raconter une histoire différente. Seulement voilà, ce ne sont pas des choses qui arrivent (ce ne sont pas des choses qui peuvent arriver) dans un pays bien organisé. Dans les pays bien organisés, le petit peuple n'a pas à chuchoter, ni à raconter des histoires différentes des versions officielles et les morts n'ont pas à se balader la nuit pour dire aux sujets que les habitants du Palais mentent. Un demi-siècle après Shakespeare, Hobbes écrira la théorie de ces pays bien organisés où les morts reposent en paix et où l'État parvient à conjurer le « venin » des chuchotements séditieux (intéressante anticipation, celle que Shakespeare avait proposée dans *Hamlet* : là aussi le

---

12. Derrida J., *op. cit.*, p. 44. *NdT* : Derrida fait référence à la traduction de Gide telle qu'elle apparaît dans l'édition de 1959 (La Pléiade, Gallimard) différente – concernant cette réplique – de celle de 1946.

venin pénétre par l'oreille) en construisant un récit capable de persuader tout un chacun et qui s'impose comme vrai.

Ainsi, ce qui ne va pas au Danemark, ce qui est pourri au Danemark, c'est *le pouvoir de l'État*. Le roi Claudius ne parvient pas à faire croire à tout le monde son histoire de la morsure du serpent, il est impuissant à imposer (comme les Chrétiens de la Rome post-païenne dont parlait Hobbes, qui avaient attribué des significations aux statues) des mots à sens unique. C'est pour cela que, dans *Hamlet*, les mots sont également « hors de leurs gonds ». C'est pour cela que les mots peuvent vouloir dire et disent *n'importe quoi*. Le fait que les mots disent *n'importe quoi* est le symptôme et l'évidence de l'échec de l'État à mettre de l'ordre – un ordre légitime – dans le royaume. C'est aussi pour cela, et pour montrer cela, qu'il y a autant de jeux de mots dans *Hamlet*. Tout le temps, à chaque pas, à chaque ligne. Des jeux avec les sons des mots, comme lorsque Hamlet feint de confondre Polonius avec un pêcheur, *fishmonger*, mot qui a sans doute permis à Shakespeare de demander à son acteur de jouer avec la prononciation et d'insinuer *fleshmonder* : souteneur, maquereau. Puis des jeux avec des mots à double sens. Comme lorsque Hamlet, dans une réplique célèbre, envoie Ophélie dans une *nunnery*, un couvent (« Entre au couvent », telle est la traduction, comment traduire autrement ?) mais qui dans l'anglais populaire, à l'époque de Shakespeare, avait aussi la connotation de *bordel*. Hamlet accuse donc Ophélie d'être une prostituée et son père d'être un maquereau. On ne peut saisir ces accusations<sup>13</sup> que si l'on comprend qu'Hamlet a entendu le dialogue entre Polonius et le couple royal pendant lequel le conseiller expliquait à Claudius et à Gertrude son plan de « lâcher » sa fille au prince (« *I'll loose my daughter to him* » [2.2.160] avait dit Polonius dans sa langue brutale) afin qu'elle use de ses charmes pour lui arracher son secret<sup>14</sup>.

Il y a bien d'autres jeux de mots tout au long de la pièce qu'on ne peut aborder ici que superficiellement. Ainsi, lorsque le spectre du père de Hamlet s'en va en lui donnant l'ordre de se rappeler de lui, Hamlet reste seul sur scène et assume cette promesse « *while memory holds a seat in this distracted globe* » (1.5.96-7) : « tant que vivra la mémoire sur notre globe détraqué », en jouant avec le *triple*, et non plus le double sens de « globe ». Premièrement, le globe terrestre, bien entendu : le monde. Mais aussi, deuxièmement, la tête de Hamlet définitivement *distracted*, détraquée, et qui est ce lieu où la mémoire de son père doit conserver un espace. Et *aussi*, troisièmement, le nom du théâtre, *The Globe*, où Shakespeare et sa troupe montent *Hamlet*. Ce qui fait que

13. Mais que, de plus, nous n'avons pas besoin de comprendre : il suffit, pour cela, de lire ces deux mots dans leur sens premier et littéral, comme on le fait inévitablement en espagnol où ces deux subtilités se perdent irrémédiablement.

14. Voir aussi sur ce sujet : Rinesi E., *Actores y Soldados...*, *op. cit.*, deuxième chapitre, « Juegos de palabras », pp. 33-50.

cette phrase, comme beaucoup d'autres tout au long de cette pièce et de bien d'autres, assume la valeur d'une référence, disons, méta-textuelle, le lieu où se développe la représentation. En effet, le nom du théâtre de Shakespeare, *The Globe*, constitue une référence évidente à cette vision baroque du monde comme théâtre, de la vie comme représentation, qui est un thème récurrent dans toute l'œuvre de Shakespeare et, particulièrement, dans cette pièce. C'est pour cela que l'emploi, par Hamlet, du mot *seat*<sup>15</sup> (« *while memory holds a seat...* ») a du sens. Parce que *seat* c'est la place... dans un théâtre. La mémoire de l'ancien roi doit garder sa place, nous dit son fils, un siège, un espace dans ce théâtre qu'est le monde, dans sa tête détraquée, et dans ce *théâtre même où tout cela est en train de se dire sur une scène*.

Mais c'est surtout avec les vieux qu'Hamlet s'amuse à jouer avec le sens pluriel et mouvant des mots. En particulier avec les deux vieux qu'il méprise et déteste : Polonius, qu'il humilie avec ses jeux de mots (que la plupart du temps, le pauvre conseiller ne comprend même pas) et Claudius, le roi, avec lequel il ne se prive pas non plus de jouer : « Que lisez-vous là, monseigneur ? (2.2.187-8) demande, ridicule, Polonius. « Des mots, des mots, des mots » (2.2.189), répond Hamlet. C'est là une réplique qui deviendra l'épigraphe d'un nombre incalculable d'articles, de thèses de doctorat, de livres consacrés à ces affaires. Les mots, la multiplicité des mots, la vanité des mots (c'est tout cela que l'on dit quand on dit « des mots, des mots, des mots ») qui sont, j'insiste, le véritable et principal thème de *Hamlet*. « *What is the matter, my lord ?* » (2.2.190) demande alors Polonius. « *Between who ?* » (2.2.191), rétorque Hamlet, feignant avoir compris « *matter* » au sens de « conflit », ou de problème, et non « d'affaire » comme l'entendait évidemment le vieux. Ce sont là quelques rares cas où la traduction peut maintenir assez fidèlement, le sens du jeu de mots : il suffit de traduire *matter* par problème, qui a ses deux acceptions. [...]

On pourrait bien entendu continuer longtemps. Il serait sans doute intéressant – mais nous ne le ferons pas – d'examiner les nombreux jeux de mots auxquels le premier bouffon se prête dans son échange avec son collègue, puis dans son dialogue avec Hamlet, au cours de la scène des fossoyeurs. Une scène délicieuse, extraordinaire, et tout sauf secondaire pour la compréhension globale de la pièce. Et où Hamlet trouve un rival à la hauteur de ses calembours et de ses blagues à double sens, lequel est inévitablement perdu – nous l'avons dit – dans la traduction en espagnol. Il arrive la même chose avec tous ceux que Hamlet réserve jusqu'à la fin de sa vie, ses dernières paroles, qui sont aussi, bien entendu, l'occasion des dernières boutades. En effet, alors qu'il est déjà au sol, Hamlet regrette que « ce cruel sergent » (5.2.315), la mort, l'arrête, en

15. *NdT* : Mot perdu dans la traduction française de Derocquigny, que nous avons néanmoins restituée dans ce paragraphe car elle conserve l'expression « globe détraqué » à laquelle renoncent les autres. Voir le texte qui accompagne ce dossier : « Note sur la place des mots ».

jouant avec le double sens « d'arrêter » qui, en anglais et en espagnol, veut dire en même temps faire prisonnier, ce que font les sergents, et interrompre, ce que fait la mort. Et même ses dernières paroles seront suggestives et ouvertes à diverses interprétations : « *The rest is silence* » (5.2.337), réplique célèbre d'Hamlet, qui joue pour la dernière fois avec les multiples sens d'un mot qui revient tout au long de la pièce qui est « *rest* ». « *Rest, rest, perturbed spirit* » (1.5.183) avait dit Hamlet au spectre de son père. « *The rest is silence* » dit-il maintenant juste avant de mourir. Et au milieu de la pièce, il ne parle pas et on ne parle pas d'autre chose que de *restes* : de corps, d'os, de verres de terre. Les *restes*, dans tous les sens du terme, sont un thème fondamental de *Hamlet*.

La pièce ne se termine pas là mais continue pendant encore trente lignes. Lesquelles, pour Hamlet, qui vient de mourir, seront silence, *mais pas pour nous*. Il y aurait bien des choses à dire sur ce qui se passe, dans *Hamlet*, après la mort d'Hamlet : Fortinbras arrive et demande quel est ce spectacle que voient ses yeux. Et c'est intéressant cette entrée du futur roi du Danemark : Hamlet est mort quatre lignes plus haut, en faisant référence au sens de l'ouïe, le sens qui domine tout au long de la pièce, avec ses écoutes derrière les rideaux, ses chuchotements, ses venins versés dans l'oreille de l'ancien roi ; Fortinbras arrive et fait une référence au sens de la vue, le sens qui dominera au XVII<sup>e</sup> siècle, que cette œuvre de Shakespeare inaugure (le siècle de Descartes et de Hobbes, de Spinoza, de Rembrandt et de Kepler ; c'est incroyable cette conscience de Shakespeare sur le temps de transition – en termes de « *these curius daies* », comme il l'écrit dans ses Sonnets – qui était le sien). Arrive donc Fortinbras, il voit et il commence à donner des ordres : retirez-moi ces cadavres, nettoyez-moi ce sang. Et il dit encore deux choses. La première : qu'Horatio, qui a survécu jusqu'à mon arrivée pour me raconter les faits, nous fasse, à moi *et à tous les nobles de ce royaume* (Fortinbras n'est pas bête et il sait de qui dépend sa future élection, son *élection*, en tant que roi) son récit. Que tous l'entendent et que tous y croient afin, qu'ensuite, quand je gouvernerai, il n'y ait plus de murmures, plus de messes basses, plus de rumeurs, et plus de spectres la nuit pour aller dire que les choses se sont passées autrement.

À cet effet (et c'est la deuxième chose qu'ordonne le jeune Fortinbras) décision est prise de rendre à Hamlet tous les honneurs : qu'on lui fasse une belle cérémonie, qu'on le pleure pendant des jours, puis, qu'on l'enterre bien profondément dans une tombe parfaitement identifiée et connue de tous, pour qu'il n'ait pas, plus tard, à hanter qui que ce soit, comme l'a fait son père, mal enterré et mal pleuré. Hamlet avait demandé au début de la scène du cimetière : « C'est la fosse de qui, mon brave ? » (5.1.99). Une phrase qui a des connotations terribles en Argentine et qui situe avec précision le grand problème du Danemark « hors de ses gonds » où se déroulent les actions de la pièce. Au final, aux yeux de Fortinbras, il n'est pas concevable que les gens ne

sachent pas qui sont ceux qui gisent dans les fosses. Ils doivent le savoir car c'est ce qui garantit que les morts qui y prennent place n'en sortiront pas pour importuner les vivants avec leurs requêtes. Derrida avait dit, à propos de l'idée de « reste » et du mot « rest » : « que, dans ce qui reste de lui, il y reste <sup>16</sup> ». Qu'il demeure, qu'il repose ici : dans la tombe qui lui a été préparée et d'où Fortinbras ne veut plus le voir sortir. Le temps que veut Fortinbras n'est pas un temps hors de ses gonds, ni habité par des spectres du passé ou les promesses du futur. C'est un temps simple, rien que du présent. Le temps simple qui correspond à un monde en paix. C'est pour cela que, pendant les dernières trente lignes de la pièce, il n'y a plus de jeux de mots. Le dernier est dit par Hamlet, et c'est celui de sa mort. Ensuite, plus personne ne joue : suivent des ordres, des commandements, la clarté lumineuse d'un langage qui se veut, du moins, purement dénotatif.

Pour finir, deux choses. Tout d'abord, il faut comprendre que les jeux de mots, les doubles sens, les ambivalences et les polyvalences, les mots qui sont dits dans un sens et compris dans un autre par l'interlocuteur, ou que l'interlocuteur feint de comprendre dans un autre sens, ne sont pas une démonstration plus ou moins pittoresque du génie littéraire de Shakespeare. Ce n'est pas là un décor de l'action qui se développe tout au long de la pièce, mais c'est, en réalité, le vrai thème de la pièce. *Hamlet* est une pièce sur le langage, sur sa « mise en pièces », sur la perte de toute référence entre les mots et les choses dans un monde où ce qui est pourri, c'est aussi et surtout la capacité de mettre de l'ordre. *Hamlet* est une pièce sur l'ordre du monde et sur l'ordre des significations, ou sur la nécessité de cet ordre dans une Europe en crise. Tant que cet ordre n'existera pas, tant que le pouvoir de l'État <sup>17</sup> ne mettra pas un peu d'ordre dans le désordre du monde et des mots qui le nomment, aucune entente ne sera possible, comme le disait le pauvre professeur du film de Visconti. Les plus astucieux, comme Hamlet, s'amuseront avec les mots comme avec un jouet. Les plus maladroits comme Polonius, ne comprendront rien à rien, ou seront les perpétuelles victimes de la séduction exercée par des prédicateurs et des démagogues ; autre thème du grand Hobbes, que nous ne pouvons pas aborder ici.

Et la dernière question, pour revenir à la question de la traduction et des traducteurs. Au début du très classique *Hamlet* de Laurence Olivier, une voix off dit quelque chose comme « Voici l'histoire d'un jeune homme qui n'arrivait pas à se décider ». Hamlet, en effet, comme on le sait, *ne se décide pas*. Il

16. Derrida J., *op. cit.*, p. 30.

17. C'est là une présence qui apparaît toujours à la fin des tragédies de Shakespeare : nous sommes – nous aussi – en train d'achever notre parcours, et ce n'est pas le bon endroit pour introduire de nouveaux problèmes, mais soulignons que c'est toujours l'État qui apparaît après le désastre et la mort dans les tragédies shakespeariennes : le futur roi du Danemark dans *Hamlet*, le soldat qui apportera les nouvelles à Venise dans *Othello*, le prince de Vérone dans *Romeo et Juliette*.

est à un carrefour, tirillé d'un côté par le spectre de son père qui lui ordonne de venger son vil assassinat, et de l'autre côté, par la voix de sa conscience (disons-le ainsi : civico-bourgeoise), qui le somme de ne pas trucider des gens comme ça. Il ne se décide pas et donc n'agit pas. Il traîne, s'invente des excuses. Il faudrait qu'il agisse, mais il sait que choisir l'un des chemins qu'il a devant lui, c'est perdre quelque chose de ce que lui promet l'autre, et *il préférerait ne pas* le faire. Il préférerait ne rien perdre. Et comme la seule manière de ne rien perdre, c'est de ne rien faire, il n'agit pas. Il n'agit pas, et c'est parce qu'il n'agit pas que la tragédie se déchaîne : Hamlet est sans doute un brave garçon, et surtout un parfait névrotique, mais nous ne pouvons pas dire qu'il ait été un bon prince. Que ce serait-il passé, je me demande, si, au lieu d'avoir été prince, il avait été traducteur ? On peut parier qu'il y aurait eu moins de morts, et que, sauf de faim, il ne serait pas mort lui-même : le métier de traducteur est, en règle générale, moins risqué que celui de prince de la Renaissance. Mais j'aimerais aventurer, sans avoir jamais été prince et ayant été quelquefois traducteur – par pure irresponsabilité –, qu'il n'en est pas moins angoissant, ni moins porteur de la sensation primordiale que nous éprouvons à chaque fois que notre chemin bifurque dans deux directions différentes et que nous avons comme seuls conseillers notre prudence, notre bon sens, notre sagesse pour accepter les pertes que nous impose notre décision, et notre détermination (alors même que nous sommes sûrs de l'échec) pour avancer.