

Le Grimoire de Hamlet

Hamlet's *Grimoire*
(Book of Magic Spells)

« On apprend ainsi que grammaire, glamour, grimoire et graffiti sont des greffons de greffe. » [Source Le Monde \(2002\)](#).

A l'occasion de *Hamlet Unlimited*, de Yves-Noël Genod, créé le 13 mars 2018 au *Théâtre de Vanves* dans le cadre du *Festival Artdanthé*

Hamlet. Nous sommes dans les brumes hivernales de la côte danoise : la Mer du Nord par une nuit de froid glacial, avec, dans l'air, des rumeurs d'un possible débarquement ennemi, venu de Norvège. Il doit être entre trois et quatre heures du matin, et il est normal que les vigies s'assoupissent sur les redoutes du château fort. J'ai noté que mon voisin succombait. Moi aussi. On était trop bien assis dans la nuit de ce grand hangar noir, plutôt délabré, et très faiblement éclairé : juste une rangée de néons glauques, un minimum sécuritaire. Une dizaine de tables de type gymnase ou de réfectoire d'école, blanches et moches pour tout décor. Et l'inévitable machine à fumée, discrète et ici, juste. Puis des fantômes commencent à apparaître, et notamment le fantôme du père de Hamlet. Il déambule, paumé, sans rien dire. Aucun effet dramatique pour ce grand, énorme drame baroque de Shakespeare¹.

J'avais du mal à « entrer », comme on dit, surtout avec le sommeil. S'endormir ou ne pas s'endormir – on allait bientôt en venir à la question métaphysique. Rêver peut-être. Je ne voyais cependant pas la clé rhétorique qui nous était proposée, avec la voix jeune du jeune Hamlet. Assez doux, toujours suave et élégant. Il semblait d'ailleurs qu'il allait être seul à dire tous les personnages. Pourquoi pas : je suis pour une plongée avec Hamlet dans ce qu'on appelle l'émergence du sujet multiple. Ce fut le cas, finalement : pratiquement un solo. Quelques dislocations commençaient à apparaître dans le texte, de tout genre : notes du directeur, du prof de théâtre, d'Al Paccino (le fameux 30% d'émotion). Ce saupoudrage de commentaires et le ton sur lequel ils étaient dits s'avéraient en fait de plus en plus justes. Et donc, je me réveillais de plus en plus – « soufflé » comme on dit, par la tournure des propositions. Mon voisin aussi. Genod et l'acteur nous montent peu à peu un magnifique assemblage baroque,

¹ Si, il y avait un effet dramatique, et c'est la présence-absence de tous ces hommes, de tous âges, presque tous en blue-jeans et barbes diverses, une douzaine ou plus – dont, bien sûr, la présence-absence du père, lui, bien déprimé, et effacé. On les voyait peu et rarement, mais ils se sont assemblés pour composer le tableau final : tous (rien que des hommes), de face, alignés qui nous regardent et s'avancent vers nous lentement – sans solennité, plutôt tristes, un peu délabrés. Ils sont restés très longtemps dans ce face à face final. La fin de Hamlet n'a rien de réjouissant. Curieusement, la dernière création avec Roy Hart, en 1975, finissait par un geste semblable, mais là, carrément d'un volontarisme et d'un optimisme social monumental – non sans rapport aux chorégraphies du *Living Theatre*: la distribution (nous étions une vingtaine ou plus, en 1975), alignée, s'avançant comme un mur, dans une affirmation convaincue, cherchant à convaincre, voire à convertir le public, le monde (c'était dans l'air du temps...) Et, après une déclaration idéaliste sur les hommes et les femmes « ...cherchant à se regarder dans les yeux pour la première fois... », tous scandaient en chœur un long crescendo final : « ...jour après jour après jour après jour... ». C'est peut-être cette mémoire qui m'a fait un peu « tiquer » sur l'effet de monumentalité allégorique; juste un peu.

avec trois fois rien², et avec l'aide à la fois légère et gros-bras de deux très drôles Rosencrantz et Guildenstern en acrobates *butch*. Ce Hamlet « post-tragique », revenant des enfers, ou y habitant, aux allures d'Orphée, renverse tout sur son passage, monuments culturels compris, mais avec délicatesse et un impressionnant savoir-faire littéraire : il sait ce qu'il dit, et ne semble jamais tomber dans une ironie *camp*, que l'on sent pourtant rôder dans les coulisses – l'équivalent d'un Warhol proustien. J'ai eu du mal à trouver le nom de l'acteur, ce qui m'a paru étrange. Finalement je l'ai trouvé dans des commentaires Facebook : Aidan Amore, ce qui m'a, bien sûr, interloqué, sans sentir toutefois que je devais aller chercher un cryptage « initié ». Américain ou anglais, je n'ai pu déterminer. Peut-être un *golden boy*, tel que la Royal Shakespeare en trouve tous les dix ans, mais pas du tout dans le style blond doré, éblouissant, athlétique et séduisant – rien d'un Branagh - ou d'un Beckham. Plutôt du côté de Thomas Mann, et de Visconti, à Venise.

En fait c'est une prestation qui s'avère absolument géniale, et l'une des meilleures performances d'acteur aussi, parce que « post-tragique », ma perspective théâtrale favorite : cet endroit et ce temps où l'on peut interviewer et faire parler les héros déchus, en perte, fantômes en perdition, en échec, en dépression, sans qu'ils se mettent à tout brûler avec leur fureur héroïque, leur *mania* tragique avec laquelle ils carbonisent surtout le texte, et leurs voix. Le temps d'une méditation ou celui d'un entretien avec Hamlet, dix, vingt, trente années après le désastre³. *Post mortem*. Ce Hamlet, que je découvrais, avait suffisamment de distance et de savoir-faire pour pouvoir se mettre à changer les vitesses, les styles, les voix et leur ton, la puissance, les ironies, et déployer ainsi un magnifique éventail d'états d'âme - les fameux *moods* anglais – et un magnifique « machine » à pensée. Là, il a enclenché la montagne russe la plus subtile et riche en émotions, celle des doutes, des amertumes, des idylles et des sarcasmes terribles de Hamlet. Bye bye Al Pacino, même si le principe du 30% n'était jamais loin – mais surtout pas pour faire la pose et « se la jouer *profond* », jamais *show off*. Mais, par contre, oui, pour faire la pause et poser la réflexion, permettre le retour en contrecoup des répercussions infernales, permettre l'écoute des échos sibyllins: chercher les ouvertures par où l'on peut entendre les oracles de Shakespeare. J'avais aussi parfois l'impression que Hamlet ralentissait pour nous laisser le rattraper : il connaît son personnage, et Shakespeare, trop bien et risquait de nous larguer... Donc il faisait des pauses et nous attendait. Je me suis trouvé happé par cet Eros-Hamlet daïmonique, inouï. Tendre et intègre. Innocent même. Je peux

2 Deux références : Claude Régy avec qui Yves Noël Genod a travaillé. J'ai vu une création semblable, mais avec d'énormes moyens lumières, scénographie et fumées. Et Romeo Castellucci dans son récent *Democracy in America* (d'après Tocqueville) : l'extraordinaire scène du couple puritain dans la nuit et dans le brouillard de leur désespoir, hantés par le fantôme d'une sorcière peau-rouge à qui la femme a vendu l'un de leurs deux enfants pour le sauver de la famine ; et le fantôme *in absentia* de leur Dieu biblique qui les laisse mourir de faim. Cette scène m'a ébloui – d'une perfection émotionnelle (et technique) absolue... *Hamlet Unlimited* (but with *limited means*) était à ce niveau, et, comme je demeure un adepte du théâtre pauvre, le défi-même m'a offert un plaisir en plus.

3 Mon fantasme « post-tragique » absolu serait d'interviewer la reine Hécube trente ans après la chute de Troie. L'interviewer sur la version où elle fut donnée en esclave à Odysée - qui se comporta en gentleman en fait, et l'aida à retrouver son plus jeune fils ; pensait-il l'adopter ? J'ai failli réussir cette interview mais la reine que j'ai trouvée, une amie comédienne sicilienne, était encore trop chargée de rage – féministe, dans son cas. Encore dix ans à attendre je me suis dit.

m'imaginer la collaboration, la « folie à deux » entre Yves Noël Genod et Aidan Amore – le résultat est un immense cadeau pour nous spectateurs !

Avant de me tourner vers deux autres Hamlet, complètement différents, quelques réflexions sur « le livre ». Le Hamlet-Aidan-Amore d'Yves Noël Genod se promène avec « le livre » : un assez gros volume, broché, tout usé à force de tourner les pages pour des consultations oraculaires, comme les feuilles usées de la Sibylle de Cumès, toutes annotées et toutes surlignées avec des feutres fluorescents. C'était l'objet fétiche de l'œuvre – plutôt que le crâne classique et méditatif de Yorik, et de bien d'autres, dont Picasso, dans *Les Demoiselles d'Avignon* : le jeune et beau Hamlet-Picasso fait sa descente (*nekyia* aussi) dans le bordel de la rue d'Avignon à Barcelone – et avec lui toute la peinture du 20^e siècle⁴.

Hamlet-Aidan-Amore se promène donc avec « le livre » et non pas le crâne. (Un mauvais jeu de mots, mais à propos : il ne fait pas son « crâneur »). Tellement à dire sur ce livre. Rien que le jeu de lecture était délicieux : Hamlet faisait semblant de lire, jouait à celui qui feuillette, lit, délire, délite - lire et délire... Il ouvrait le livre au hasard, le manipule, le travaille des doigts, le triture... Mine de rien, il en faisait la métaphore centrale du spectacle. Le talisman oraculaire, initiatique même (on pouvait facilement passer à côté, et penser que l'acteur ne savait pas son texte par cœur, ou que c'était un petit jeu dandy de « work in progress »...) J'ai pensé au fétichisme des shakespeariens pour les *folia* – et il y en a ! – palimpsestes, pastiches, palindromes.

La réflexion de ce Hamlet se niche ici au niveau de la narration : qu'est ce qui est narré, et à quel degré, dans cette représentation ? Qu'est-ce qu'on va chercher derrière, dans les brumes des fantômes de la pièce de Shakespeare ? Il n'y a pas de réponse simple et univoque ; il s'agit d'une mise en abyme baroque, et d'une mise en scène « en cours » (« en livre »). S'il n'y a pas de réponse simple, il y a par contre des questions, de fabuleuses mises en question, des plongées en spirales dans des narrations métaphysiques ; je pense, par exemple, au prologue du Grand Poème de Parménide, la vertigineuse descente du poète.

J'entends assez souvent dire, dans les séminaires à Paris où je cherche des appuis d'inspiration ou des antécédents possibles, que les racines de la philosophie occidentale plongent et se nourrissent dans la pensée mytho-poétique, et que les impasses surgissent surtout lorsque les constructions philosophiques veulent se couper de leurs racines mythiques, de leur resourcement – voire veulent « déconstruire » la notion même de métaphysique. J'apprécie particulièrement les réflexions spéculatives en ce sens du philosophe Xavier Papaïs (par exemple, ses apologies de Gorgias et d'Héraclite), et de Luc Brisson, peut-être le plus grand philologue d'aujourd'hui, mais qui dit avec un humble et malin sourire qu'il n'est qu'un traducteur. Je reviendrai à Xavier Papaïs plus avant : ses propositions me paraissent fondamentales, surtout pour une démarche artistique.

4 Dans les dessins préparatoires, il est clair que Picasso se figure en Hamlet, entrant côté jardin, un crâne à la main, dans le *prostibulo*, le bordel, la *nunnery* où Hamlet renvoie Ophélie, pute parce qu'elle a couché avec lui ? Hamlet-monstre ? Dans la version finale Picasso campe les prostituées seules, écartelées, de face.

Luc Brisson, pour sa part, vient de donner deux séminaires sur deux « livres » : *Les Rhapsodies Orphiques*, et *Les Oracles Chaldaïques*, écrits et assemblés au deuxième siècle de notre ère. C'est une affaire très complexe faite de bribes dispersées et très difficiles à reconstituer historiquement. Il y a plusieurs points qui m'ont frappé dans ses exposés, notamment par rapport à la question de la narration et à celle de l'autorité du « livre » - questions cruciales aussi pour un théâtre contemporain parfois appelé non-narratif, ou post-narratif. Pour ma part, j'ai envie de qualifier mon travail de (cela marche mieux en anglais...) : *non-narrative narrative theatre*. J'affectionne et en fait j'appelle mon travail *théâtre chorégraphique* ; faute de mieux aussi.

Le premier point qui m'a frappé c'est qu'il y ait eu besoin dans l'Antiquité Tardive de compiler un livre ou des livres pour construire une autorité écrite, pour avoir entre les mains cet objet fétiche d'autorité qu'est le livre. Cela s'est fait au 2^e siècle, donc tardivement, et donc pour certains avec des relents d'invention frelatée. La référence, bien sûr, devenait la Bible, dans ce qu'on appelle les Religions du Livre. Ce Dieu-là a parlé à sa tribu, lui a dicté un savoir divin ; l'autorité y est sacrée, écrite, et exclusive. Les païens ont (malheureusement) commencé à se faire des complexes... D'où, avec la montée du Christianisme, la résurrection d'Orphée et de ses rhapsodies, et les références aux mages chaldaïques, perses et orientaux.

Qu'est-ce qui m'intéresse plus particulièrement dans l'étude de ces courants historiques – et notamment par rapport à une recherche théâtrale contemporaine ? Je choisis une réponse, pour condenser : la fermeture des oracles païens et la répression des voix féminines, dont particulièrement la Pythie de Delphes et la Sibylle de Cumès. La « direction artistique » de ces oracles appartenait à Apollon, dieu masculin s'il en est, mais le corps et la voix performative étaient féminines. J'utilise ici féminin et masculin comme principes créatifs (mythologies) d'un laboratoire d'écriture, au sens large (oracle, mantique, alchimie, dramaturgie, poésie – et philosophie aussi), où tout est inclus : le lieu, les prestiges, la ritualisation, la préparation (l'oratoire), la scénographie, la musique et les voix (vaste chapitre), les rôles des spectateurs, l'entrée en scène (en possession ?), pour aboutir à la formulation d'une question offerte à l'oracle (le texte et la voix, justement), et enfin, la réponse. Puis, comment celle-ci est-elle articulée, donnée à l'oreille, aux yeux – mais surtout à la perception psychologique de la personne qui pose la question, c'est-à-dire à l'oreille du public – nous tous. C'est la mise en jeu de tout cet appareillage qui m'intéresse. Pour être encore plus bref : l'invocation et la gestion de la magie.

J'ai passé des heures en tant qu'auditeur libre dans des séminaires comme ceux de Luc Brisson – la plupart du temps à écouter de l'algèbre platonique, ou présocratique, et, pour diverses raisons, particulièrement les algèbres théologiques des philosophes néoplatoniciens⁵. Ce sont des contextes d'études où le versant performatif et poétique - je fais référence aux propositions telles que celles de Jamblique et de la théurgie (3^e

5 Mon propre intérêt pour le néoplatonisme me vient surtout des mentions qu'en fait le psychologue et écrivain américain James Hillman, directeur d'études de l'école C.G. Jung de Zurich (env. de 1968 à 1975), et ma principale figure d'inspiration. Il fait surtout référence à Plotin, puis à la Renaissance (de Ficin à Vico) et au romantisme anglo-saxon (*the poetic basis of mind*, de Keats). Il fut aussi proche de Henri Corbin, notamment aux conférences d'Eranos durant les années 1970 80.

siècle), qui accompagnent et se fondent supposément sur les mouvances orphiques et chaldéennes - ne semblent pas avoir la priorité, comme je l'aurais bien voulu, sur une spiritualité religieuse et abstraite. Les dramaturgies qu'on y entend sont surtout des algèbres théologiques traitant de l'un et du multiple, avec un penchant net pour l'Un et l'hénologie. L'imagination n'y est pratiquement jamais mentionnée. Luc Brisson m'a précisé lors d'un bref échange, qu'en fait, les questions posées aux oracles chaldaïques selon les témoignages écrits qui nous sont parvenus (l'équivalent du choix de textes dans un « contexte » théâtral comme le nôtre) étaient surtout d'ordre théologique : l'un ou le multiple, monothéisme ou polythéisme, ou leurs combinaisons. Rappel : la Syrie au 2^e siècle était déjà sous pression platonico-monothéiste⁶. Les oracles devenaient des centres religieux. Les questions et les réponses n'étaient donc plus d'ordre psycho-érotico-imaginatives. Ici, j'ajouterais : comme le théâtre que j'aime, mais aussi comme les romans de l'époque ; je pense à *L'Âne d'Or* d'Apulée et à la Seconde Sophistique.

Mon intérêt repart du coup en amont, très en amont, vers les sources présocratiques, vers un Platon (et un Socrate) artiste-thérapeute⁷, et donc reliés de près, et intimement, aux racines mytho-magiques de leur scénarios philosophiques: le pythagorisme, l'orphisme, le chamanisme. Il s'agit aujourd'hui de chercher des antécédents autres, des modes d'imagination qui puissent servir d'inspiration, voire de références, aussi anachroniques et fictives soient-elles, à nos agissements artistiques. Reprendre aussi, comme Nietzsche, la spéculation en amont vers les origines de la tragédie grecque - si ce n'est que pour s'en différencier⁸. Et en aval, bien sûr, vers des artistes contemporains et des performances comme celles de Hamlet que je commente ici.

Il s'agit de résurrections spéculatives (vraies ou *fake* ?) qui ne peuvent pas être seulement littéraires, certainement en ce qui me concerne, mais aussi rituelles, exorcistes, daïmoniques, chorégraphiques, chamaniques (oui : comment nier les esprits chamaniques chez Hamlet, « intra et inter-psychiques » ?) et disons-le : magiques. Yves-Noël nous présente un travail magique, et c'est le plus grand compliment que je puisse lui faire. Son Hamlet sur scène, je parle là du livre en main,

6 Voir la mention d'Apollonius de Tyane dans l'article *Plutarch and Santa Maria* sur ce blog. Apollonius émerge d'une consultation oraculaire avec un livre de sagesse pythagoricienne. Il tient son grimoire.

7 Je me rallie ici à l'attitude de James Hillman : ce sont les idées, bien plus que les personnes, qui ont besoin de *therapeia* : soigner l'âme des idées.

8 Jeune, *La Naissance de la Tragédie* de Nietzsche m'a « enthousiasmé », comme il se doit. J'ai réalisé ensuite à quel point le théâtre que je voulais faire n'était pas dionysiaque (gourou et groupal), mais oraculaire et donc apollonien. J'ai aussi été marqué par la thèse de Charles Boer, ami et professeur de mythologie: la tragédie (surtout avec Euripide) était un acte politique sur (et souvent contre) les fondements religieux d'Athènes. Les dieux, et Athènes, étaient mis en jeu et en question à travers des fictions. Le Christianisme refuse sa propre nature mythologique : d'où quinze blessés dans l'attentat en 1988, Boulevard Saint Michel, lors de la projection de *La Dernière Tentation du Christ*. Ne parlons pas des attentats et des fatwas du 21^e siècle. Innocent que j'étais, vers vingt ans je pensais que la fin des religions aurait lieu vers l'année 2000.

est un grimoire magique⁹, oraculaire – un objet-dieu¹⁰ - comme, à mon avis, devrait l'être tout texte théâtral.

J'en viens aux deux autres Hamlet. Ils ont en commun de suivre, ou d'aller chercher Hamlet en enfer. Romeo Castellucci, d'abord. Il fit une manœuvre « pré-tragique » ; c'était le qualificatif qu'il soulignait à l'époque où nous l'avons rencontré et invité son Gilgamesh à notre Festival Mythe et Théâtre ; par pré-tragique, il faisait référence à Bachoffen, et à Nietzsche. C'était en 1991¹¹. Il a créé son Hamlet l'année d'après - qui a peu tourné mais qui a fait un énorme scandale : une série insupportable de coups de feu amplifiés – et d'autres types de chocs, vidaient les salles après 20 minutes.

Son Hamlet était brutal. Quelques lignes pour le décrire. Castellucci s'est tourné vers le mythe d'origine, islandais, d'un prince Hamlet pris en tenaille mortelle par son entourage parental. Il s'en sort en faisant le fou, en le devenant, rendu fou, un fou handicapé mental, scandaleux, autiste. Sur scène : un carré central délimité par des dizaines de batteries de voitures, de camions, de tracteurs, reliées – qui activaient un éclairage aussi brutal. Ce sont les créneaux du château fort... C'était le premier spectacle de Castellucci avec électricité (pas d'électricité chez Gilgamesh.) Pas de paroles non plus, que je me souvienne – peut-être des graffitis (de même pour Gilgamesh). Un solo rituel par un homme nu la plupart du temps, qui déambulait comme sous l'effet abrutissant d'électrochocs. Terrible. A un moment, Hamlet se tourne vers le lit, le lit de Gertrude bien sûr. Juste un châssis métallique, vieille brocante. Il branche deux grosses batteries dessus avec des câbles et des pinces de garagiste ; le lit se met à chauffer et finit incandescent. Hamlet grimpe dessus et commence à sauter en rebondissant sur le treillis métallique ; une répétition psychotique sur le lit adultère et criminel. Puis, à l'arrêt, ahuri, il pisse dans son pantalon. L'urine coule et une vapeur jaunâtre s'élève. Je ne me souviens pas comment il a évité de s'électrocuter. Romeo Castellucci est iconique et sans concessions – et ici radicalement régressif. Il faut dire que le Hamlet de Shakespeare, fleuron du trait d'esprit (sibyllin) de la Renaissance anglaise, finit (brutalement) mal.

Une note psychanalytique – car, bien sûr, Hamlet a été psychanalysé sous tous les angles et coutures avant et depuis Freud. Comment s'en empêcher lorsque ce héros (c'en est un pour beaucoup de gens) finit avec une fiancée folle qui se suicide et sa mère empoisonnée par sa faute, sans parler de Polonius, trucidé derrière un rideau, et autres dommages collatéraux ? Hamlet peut être analysé et expliqué avec des grilles et des mécanismes conceptuels – et chaque école psychanalytique a ses clés, sa

9 J'ai écrit sur la fondation de la psychologie archétypale, par James Hillman et Raphael Lopez-Pedraza, dans une série d'articles sur ce blog. Cela s'est fait surtout autour de lectures du Picatrix, à Zurich puis à l'Institut Warburg de Londres. Voir [ARTICLES](#) (blog, Catégorie : Rafael Lopez-Pedraza)

10 Voir l'auto-critique ethnologique de Jean Bazin, dans ses [articles sur « Les Objets-Dieux »](#), cruciaux pour mon propre travail, notamment sur la métaphore d'objet, dit *L'Académie de l'Ennui*. Les références sont dans une [lettre-article à Xavier Papais](#), qui fut très proche de Jean Bazin.

11 Nous avons été une centaine de personnes en France à voir ce Gilgamesh, lors de deux soirées privées. Parmi les spectateurs, deux membres de l'ONDA, appelés en urgence après la première représentation par Daniel Girard, alors directeur de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, qui nous accueillait. De là est parti le succès phénoménal et mérité de Romeo Castellucci. Ce Gilgamesh est le spectacle le plus fort que j'aie vu de ma vie. Voir mon article [Electricity in Hell](#).

nomenclature et son schéma de fonctionnement. Jung et Lacan ont chacun leur algèbre, des jargons qui cryptent leurs mythologies de référence. Ma tendance d'artiste (et là je suis Hillmanien) c'est de mythologiser, de figurer d'emblée ces trames conceptuelles, de les (re)convertir en images, de les commenter par la figuration (pas vraiment de les « analyser »)¹². La démarche est plutôt de synthétiser. S'il s'agit d'analyser, il s'agirait dans ce cas d'expliquer, au sens de *dé-plier*, expliciter, donner à voir, (dé)monter et (dé)montrer les mécanismes, par des mises en scène. Et ainsi actualiser et remettre Hamlet à jour.

Troisième Hamlet, intitulé *Hamlet House* – qui pourrait s'appeler « Ophélia », vu que c'est elle la protagoniste de l'œuvre cette fois. Une pièce écrite, mise en scène et jouée par Sean Lewis avec une troupe de cinq ou six comédiens, dont une magnifique Ophélia jouée par la comédienne Elisa Matula. Sean et Elisa, tous deux, ont été des collaborateurs de Panthéâtre. J'ai vu la pièce dans un lieu underground à Brooklyn. J'ai déjà dit à plusieurs reprises que je considère que Sean Lewis et sa Lilac Co. produisent, avec deux sous et le patronage de la Pizzeria d'en face, le meilleur théâtre de Brooklyn (et donc de New York, et donc des Etats Unis.) Cette fois il s'agit d'une *Nekyia* humide, claustrophobique et froide – comme celle de Dante. Si je me souviens bien, le cadavre de Hamlet a été retrouvé dans un canal de la zone industrielle de Detroit¹³. Il est emmené à Brooklyn dans une de ces enveloppes à fermeture éclair hermétiques dans lesquelles on rapatriait les corps des soldats américains morts lors de la guerre d'Irak – scènes qui ont vite été censurées tellement elles agitaient l'opinion publique. De l'eau partout, tout le monde est en grosses bottes et imperméables luisants bleu marine. Comme l'éclairage est fait de quelques vieilles lampes de chevet, (et un néon...), nous y sommes, dans un enfer comme celui de Dante, ou au fond du métro de New York où il paraît qu'une fois on a trouvé des crocodiles qui mangeaient les rats, et un SDF.

Hamlet est dédoublé et joué par deux acteurs. Sean Lewis, un Hamlet plutôt inepte et abasourdi, et Seth Powers, bien plus vivace mais un peu trop jeune et niais. Sean aime bien Jean-Luc Godard (dans le cinéma), ce qui fait que, outre l'atmosphère de roman policier à la Pierrot le Fou, il y a une Ophélia à la vivacité et la beauté d'Anna Karina – et pas du tout une pauvre Ophélia, adolescente paumée et noyée. Les deux Hamlet en prennent pour leur grade : ils doivent subir une session après l'autre de sado-masochisme avec une dominatrice des plus lucides, et qui parle – j'ai envie de dire : et qui verbalise ! En plus elle se met à flirter sciemment avec l'un puis avec l'autre, puis avec un troisième, les retournant tous les uns contre les autres dans des scènes de

12 Je répète souvent, surtout en ce qui concerne Jung, que je n'aime pas utiliser le terme « archétype », et qu'en tant qu'artistes soi-disant « post-structuralistes » nous nous devons de parler figuratif, de dieux et de déesses, d'autant plus que le terme archétype est utilisé à toutes les sauces aujourd'hui. D'un autre côté, James Hillman, dans les années 1960, l'a bien choisi pour « sa » psychologie archétypale (post-junguienne). L'idée de noyau (nœud, complexe) archétypal, figuratif, mythique, polythéiste, me paraît toujours fondamentale. C'est la théorie des complexes élaborée par Jung qui a précédé la notion et théorie des archétypes. Tout simplement je trouve qu'il faut avoir le courage, la modestie, et l'art de nommer les dieux.

13 Pour une excellente critique plus détaillée voir [\(HH\) Hamlet House – A Play In Progress](#)

ménage, et d'homo-érotisme, absolument hilarantes. Ophélie, elle, flirte mais ne rigole pas ; son sérieux arrive à combiner souffrance, rage et supériorité morale.

Coda Picatrix

Je reviens aux « arché », pour finir – ceux que l'on trouve aux points de croisement entre psychanalyse et philologie, disciplines comprises comme deux *archéologies* de la mémoire, et fonds culturels de la création artistique¹⁴. Je viens de faire allusion (note 12) à la création par James Hillman de la psychologie archétypale (*arché*, donc), dans le sillage de C. G. Jung, mais dont les principes étaient en rupture avec le tournant clinique pris par l'école junguienne à la fin des années 1960¹⁵. Hillman a quitté Zurich pour s'installer une période à Londres et fréquenter le Warburg Institut, fonds documentaire et de pensée *arché* s'il en est. L'accompagnaient son épouse à l'époque, Patricia Berry, et un compagnon de route très important : le psychothérapeute cubain, Rafael Lopez-Pedraza¹⁶. C'est ce dernier que rapporte l'impact de la lecture du *Picatrix*, à Zurich puis à Londres. Il en parle comme d'un besoin vital (et superstitieux) dans le contexte devenu étouffant pour eux de Zurich. Le *Picatrix* est un grimoire, c'est-à-dire une collection de recettes, de formules et de gloses magiques et ésotériques – de sorcellerie aussi, bien sûr. Ce qui me frappe c'est la compensation « magique », l'inspiration qu'ils ont cherché et trouvé dans ce livre-grimoire, le *Picatrix*, et à quel point il a stimulé leur pratique et pensée. J'ai découvert très récemment que la personne dont la pensée entre le plus en syntonie (j'ai presque envie d'utiliser le terme « épiphanie ») avec ma propre démarche artistique aujourd'hui, le philosophe et historien [Xavier Papaïs](#), est aussi impliqué dans la psychanalyse, et dans la psychiatrie. Dans la lignée de Lacan, pour sa part, ce qui n'empêche pas (ou disons, n'empêche plus) de voir un vaste fond commun, voire une connivence entre Lacan et Jung. La pensée de Papaïs est ce que j'ai trouvé de plus proche en fait, et certainement en France, de celle de James Hillman, qu'il ne connaissait pas. Et, comme Hillman, il est aussi un magicien du langage.

Je clos avec un grand merci aux trois artistes qui, à travers la figure de Hamlet, m'ont inspiré cet article et m'ont offert un rare moment fort d'émotion, de commotion même : Yves-Noël Genod, Romeo Castellucci et Sean Lewis.

Enrique Pardo, Paris, le 26 mars 2018.

14 J'ai écrit un court article sur la mise en question de l'inconscient comme source artistique, notamment aux Etats-Unis. Dans la revue *Brooklyn Rail*. [ARTICLE](#)

15 Jung est décédé en 1961. Hillman eut l'occasion de le visiter seulement à quelques reprises dans sa retraite à Küsnacht, près de Zurich, lorsqu'il fut nommé directeur d'études de l'Institut C.G. Jung. Jung ne dirigeait plus l'Institut. Je crois même qu'il a dit qu'il n'était pas ou plus junguien...

16 Voir les articles sur Rafael Lopez-Pedraza et le *Picatrix*, sur ce blog (cliquer sur [liste des catégories](#)).