

Daniel Sibony,
Avec Shakespeare,
 Seuil, coll. Points Essais, Paris 2003

Extraits :

M A C B E T H

La tragédie de Macbeth est celle d'un homme **confondu** par son destin.

Vous rencontrez un signe de votre destin, une image qui vous fait signe, vous êtes tenté de le prendre en main, ce destin; de le réaliser; de prendre la suite; et vous êtes soudain "confondu", comme par un aveu, empêtré dans une cascade d'aveux et perdu dans vous-même. Pourtant vous vous dites : ces appels qui me font signe, qui témoignent de moi et de ce qui m'est "destiné", il faut bien que j'y mette la main, que j'y donne un coup de pouce, sinon devrai-je attendre passivement que mon destin se réalise? sans moi? comme s'il était déjà tout écrit d'avance? Et s'il ne réalisait alors que ma passivité? en m'annulant?

Le **destin**, cette correspondance littérale où nous sommes avec les forces chaotiques et rigoureuses qui nous portent et nous déportent; le destin inclut la façon qu'on a de l'approcher, de prendre contact avec. Cette approche elle-même, grande ouverte sur l'inconnu, peut l'infléchir, donc elle en fait partie; en fera partie après coup, si toutefois il y a un coup, si le coup arrive à partir. Car c'est bien la question : si nous sommes pour quelque chose dans ce qui nous arrive, cette part peut-elle se "mesurer"? sa mesure ou sa démesure est-elle donnée à l'avance? ou y a-t-il seulement une onde de possible dont les après coups auront lieu ou pas? Quelque chose, une voix, une voix ensorcelleuse vous dit que vous serez "roi". Vous faut-il alors passer à l'action ou laisser venir? honorer ce signe en le laissant se signifier, ou l'honorer en l'inscrivant soi-même? peut-on être à la fois aux deux bouts de son destin? à la fois lecteur et scripteur? en train de déchiffrer, et en train de forcer le destin, ou d'inscrire certains chiffres qu'on entrevoit?

Ce type de questions, nullement oiseuses, fait toute la trame de **Macbeth**, qui est aussi le rapport quotidien de chacun à son destin : il voit poindre des fantômes, des possibles, de vagues promesses, il saute dessus, parfois "ça marche", souvent ça explose, ou ça marche juste assez pour exploser, et il se retrouve déchet de lui-même, plus ou moins détruit, jusqu'à la prochaine fois, sauf si c'est la dernière après laquelle tout est "trop tard"...

Alors ce "quelque chose" qui vous est suggéré, faut-il l'agir ou le rêver? l'interpréter peut-être?... Parfois ça vous fixe, sur place, ça vous hypnotise; parfois ça vous "retient" sans vous fixer; au contraire ça vous fait errer; ça tourne à l'angoisse. Pour Macbeth ce signe qui l'hypnotise va le noyer dans un abîme de culpabilité **et** d'angoisse; (mélange rare et détonnant quand la proportion y est). L'angoisse ce n'est pas seulement de sentir autour de soi des forces de désir inquiétantes car on ne sait qu'en faire; c'est d'être le jouet de soi-même, traîné et enlisé dans les méandres de sa vie comme un déchet, un déchet de soi; c'est de choisir la route évidente et d'y être indéfiniment contré,

indéfiniment contrarié, par soi-même et par ce Rien qui prend toujours la même forme; c'est d'y être tellement usé, abusé, malmené, qu'on n'existe même plus assez pour se sentir agressé.

Le féminin dans Macbeth est écrasant.

Il y a les sorcières, formes multiples du féminin en proie à sa question, à son génie de l'engendrement, dans le réel et l'illusion. Le féminin qui bute sur la parole; la parole qui bute sur le réel.

Et il y a Lady Macbeth, droite, implacable sur la parole à graver; sur la parole qui fait loi. A sa manière elle réengendre son homme comme un stylet sanglant qui inscrit la parole-loi. Lady Macbeth c'est la parole faite corps, le désir de l'acte qui consume le désir; de l'acte qui laisse le monde dénudé et les êtres réduits à eux-mêmes. Ce meurtre serait-il l'enfant qu'elle a conçu avec son homme, l'enfant qu'elle n'avait pas? De fait, elle a eu un enfant, elle a allaité. Peut-être n'a-t-elle pas eu d'enfant avec lui. Mais son homme est aussi un enfant pour elle, enfant dont la nature "est **trop pleine du lait** de la tendresse humaine pour saisir le chemin le plus court"; enfant dont elle redoute la droiture, la sainteté ("ce que tu veux hautement, tu le veux saintement"); elle craint sa peur, la fragilité de son désir. C'est en mère qu'elle parle : "Prenez mes seins de femme et que le lait s'y change en fiel¹"; "Esprits qui veillez sur les pensées de mort! enlevez-moi mon sexe...²". Ce n'est pas "déssexualisez-moi"; il ne s'agit pas du retrait d'un pénis. C'est le trou de son sexe qu'elle voudrait qu'on enlève, ce trou sexuel en tant que point de fuite de l'être. Le sexe c'est ce qui nous fait différer, dévier de "notre chemin", lequel, après coup, se révèle la somme de ses déviances. Mais elle, quand elle a un désir, elle en veut la nudité, donc l'extermination; la vérité totale, donc la cruauté. En un sens, la cruauté c'est d'être vrai envers quelqu'un **quoi qu'il arrive**. (C'est bien pourquoi la bêtise est souvent cruelle.)

L'homme, lui, tombe sur une catastrophe : autosuggestion par figure de l'Autre (l'étrange coïncidence, la rencontre dans la rencontre), devant laquelle il est sans défense, comme un nourrisson qu'on allaite. Autrement dit, il lui est arrivé de s'exposer à sa mère, à la parole de sa mère sans nul autre recours. Ce fut peut-être cela le choc initial de sa vie; qui le laissa enfant, raidi dans l'attente d'un nouveau choc.

La tragédie n'est qu'un état limite du rapport à l'Autre. Ca ne va pas toujours jusqu'au "meurtre"; ou plutôt le meurtre entérine parfois le fait que l'"autre" est déjà mort, pour le sujet, ou que l'"autre" est comme inexistant, auquel cas le meurtre le réinscrit, et en ce sens lui donne "vie"... C'est fréquent que l'Autre - comme instance d'altérité ou d'étrangeté- soit "comme mort", donc impossible à rencontrer. Du coup sa rencontre prend des formes ravageantes. C'est ce qui arrive à Macbeth dans ses rencontres avec l'Autre - soit de type maternel, soit de type paternel (le roi); les deux formes étant intriquées³.

1. I,5; 47-48.

2. I,5; 40-41.

3. Il y a une façon de tuer l'Autre qui témoigne qu'on le tient pour mort ou inexistant, qui est simplement de le figer dans une image.

Il y a une courte scène (IV,2) où Shakespeare affine le lien de l'enfant à sa mère, jusqu'aux limites les plus subtiles. L'enfant a sa manière de résister à la coquetterie de celle-ci tout en lui gardant son amour, et en gardant le contact avec instance plus symbolique, disons du côté père. Cette scène sublime de deux pages vaut d'être méditée. La femme, celle de Macduff, se plaint qu'il ait fui : "Tout est crainte, rien n'est amour... dans cette fuite, il ne nous aime pas... il lui manque les sentiments de la nature". Pourtant l'amour des humains, comme origine de leurs langages, de leurs symbolicités, l'amour, la seule invention passionnante dans la déroute humaine, est tout sauf "naturel". Shakespeare y tient, il fonde l'amour sur autre chose que la nature; et il ne va pas la "louper", la dame Macduff qui s'énerve là-dessus. Il va en faire une innocente petite salope dans le dialogue avec son fils :

La femme. - Petit, ton père est mort. Que vas-tu devenir? Comment vivras-tu?

Ça arrive que des mères fassent croire au fils que le père est un "mort", qu'il n'existe pas, surtout quand c'est vrai, quand il fait bien le mort. Et les enfants ne deviennent pas fous pour autant ils savent, ils trouvent où se raccrocher. Ici, le petit a compris ce qu'aime la mère, la nature... les oiseaux... Il répond :

- Comme les oiseaux, mère.

Et il joue, il veut bien jouer cette comédie quelques répliques, puis il rappelle sèchement :

- Vous avez beau dire, mon père n'est pas mort.

La femme. - Si, il est mort; comment feras-tu pour avoir un père?

Là non plus il ne tombe pas dans le face à face qu'elle lui ménage entre lui et le manque de père, ou entre lui et l'excès de mère (ou les excès de la mère). Il se raccroche encore à son désir à elle, au désir qu'il lui suppose d'avoir un mari :

- Comment ferez-vous pour avoir un mari?

En somme si vous pouvez avoir un homme, je pourrais avoir un père. Parole sublime de la part d'un petit garçon prêt à ce que sa mère ait un lien d'amour, et à saisir par là un lien au père. Mais de nouveau, elle lui brise cet espoir :

- Moi je peux en acheter vingt à n'importe quel marché.

Elle lui signifie que les hommes pour elle c'est de la camelote; parole plutôt banale; et facile à avérer : il suffit d'en parler comme s'ils l'étaient. Donc, ton

Cela peut même se faire dans l'"amour" : aimer l'Autre comme l'image de soi où on l'a capturé. Une femme me raconte qu'elle est tombée amoureuse folle d'un homme le jour où elle a cru voir dans le regard de cet homme une "détresse sans nom" devant sa beauté à elle. Elle avait vu dans cette "détresse" la preuve absolue de sa beauté. C'est cela l'amour de soi passant par l'Autre.

père ne vaut pas cher pour moi, pas plus qu'aucun homme; ils sont interchangeables... C'est ce qu'elle laisse entendre. Et le fils sublime une nouvelle fois cette pulsion un peu anale et commerciale :

- Alors vous les achèterez pour les revendre?

Il ne la veut vraiment pas en putain. Puis il surmonte cette comédie pour interroger tout droit :

- Mère, mon père était-il un traître?

La femme. - Oui, c'en était un.

Mais l'enfant joue l'esprit, l'intelligence, l'amour contre ce jeu de massacre que mène la mère et où elle lui coupe une à une toutes les sorties. Lui, il interroge :

- Qu'est-ce qu'un traître?

Il ne la laisse pas lui placer des mots comme des verrous. Il tire sur les mots, il tire à conséquence (si des hommes c'est de la camelote, alors, alors...). Là, il lui demande ce qu'elle pense de la rumeur sur la "traîtrise" du père. Il confronte son désir à elle avec le lien social et il donne à ce désir la primauté sur la rumeur. En somme il lui demande : que dis-tu toi de ce que disent les autres? Et devant l'attaque directe qu'il reçoit :

- Oui, ton père était un traître

il va chercher et trouver un repli dans une sorte de nouvelle référence sociale :

- Si les traîtres sont ceux qui mentent et qui jurent [c'est la stupide définition qu'elle lui a donnée] eh bien, ils sont assez nombreux pour battre les honnêtes gens qui veulent les prendre.

Autrement dit ils sont assez forts pour être une force sociale prédominante, capable de faire loi, alors il faut compter avec; ils comptent même si les autres les nomment traîtres. La mère en est réduite à ressasser :

- Mais comment feras-tu pour avoir un père?

Et à nouveau le petit se raccroche à l'amour qu'il lui suppose pour ce père:

- S'il était mort vous le pleureriez, et puis si vous ne le pleuriez pas, ce serait un bon signe que j'aurai bien vite un nouveau père.

Il peut même se rabattre sur l'esprit pratique de cette femme.

Bref, à coup d'esprit, il trouve toujours un point d'appui pour conjurer l'arbitraire ou le caprice qu'elle fait planer. Elle, elle peut toujours s'identifier à la nature, aux mots qu'elle dit, le petit fait que ces mots tirent à conséquence donc échappent à la mère; il la dessaisit de la loi qu'elle prétend énoncer. C'est très beau, ce mélange d'amour et d'intelligence.

Epilogue de cette petite scène : des assassins se présentent; la femme, à

l'instant ultime avoue qu'elle aime son homme et qu'elle le préfère loin :

Premier assassin. - Où est votre mari?

La femme. - Pas dans un lieu assez maudit j'espère, pour qu'un homme tel que toi puisse le découvrir.

Premier assassin. - C'est un traître.

Le fils. - Tu mens, vilain aux oreilles poilues.

Premier assassin. - Quoi! espèce d'oeuf...(il le poignarde). Jeune frai de trahison!

Le fils. - Il m'a tué mère! sauvez-vous je vous prie (il meurt).

Le fils meurt en défendant le père contre l'accusation de la mère tout en appliquant la définition que la mère lui donne du mot traître : "Tu mens, vilain..." C'est le mensonge et le juron dont avait parlé la mère et il est poignardé aux cris d'"oeuf" et de "frai", des mots très "nature", très dans le style maternel.

Cette scène pourrait se passer dans une cour de récréation, les insultes remplaçant le coup de poignard : le fils est obligé de répondre de son père avec son corps, à cause des attaques de la mère, mais tout en se conformant au programme maternel et en conservant son amour pour cette mère qui l'a chargé d'un tel passif.

Mais si cette scène est là, c'est comme germe de ce que la pièce reproduit en grand : un certain mode de transmission mortifié, et mortel. Du référent paternel Lady Macbeth dira : Je l'aurais tué moi-même s'il ne m'avait rappelé mon père. Elle parlait du roi...

Son rapport au désir est total, en effet. Une parole doit faire mouche dans l'acte qui l'inscrit. Son homme hésite devant le meurtre, elle veut qu'il aille au bout de la parole, qu'il déracine la parole dans l'acte qu'elle exprime. Ce culte de la parole tenue va donc de pair avec une haine de la parole; en vouloir aux paroles de n'être pas déjà réelles.

L'amour aussi, elle le veut **réel**, qu'elle en soit l'auteur ou l'objet. A Macbeth qui invoque l'éthique sociale (on n'assassine pas un homme plutôt bon qu'on a sous son toit), elle rétorque: "Je ferai le même cas de ton amour que de ta parole." Pour elle la parole c'est du vent si le réel n'en répond pas.

Elle en oublie qu'un acte a des effets de retour; et qu'un acte, il faut qu'on en revienne. Et elle ce qui la fascine et la rend folle c'est le **sans retour** de son acte. Elle confond d'ailleurs l'irréversible et le "sans retour". Car elle **sera** le retour vivant de son acte, l'acte dont elle ne revient pas comme s'il avait épuisé tout l'être de cette femme, toute sa "vérité"; comme s'il l'avait comblée.

Il y a des actes irréversibles mais dont on ne revient pas; qui deviennent sans retour; leur auteur a si bien collé à l'acte qu'il n'en revient pas de s'être dissous avec l'acte. Et c'est ce qui leur arrive; traumatisés par leur acte; de ce choc, la rencontre "télépathique" et hypnotique avec les sorcières était l'avant-goût. Le traumatisme c'est manquer de mots pour nommer ce qui arrive, et surtout se réduire à l'acte, à du réel; réduction de tout l'espace au tranchant de l'acte ou

de l'événement. "As-tu peur d'être dans tes actes le même que dans ton désir?" Elle a identifié désir et acte, parole et corps. L'idée de la trace et du reste et du retour ne fait pas sens pour elle. Et c'est pourquoi elle va délirer ensuite autour du thème de la trace, de la tache impossible; impossible à détacher.

Elle a une curieuse parole, qui ouvre une autre dimension : "Quelle bête fauve alors vous a fait, dévoiler cette entreprise?" Elle n'a pas dit : quelle bêtise, quelle complaisance bavarde vous a fait me confier cette promesse d'être roi? mais : quelle bête fauve... Cela suggère qu'avec son homme comme instrument elle s'affronte à la parole de l'autre Femme incarnée par les sorcières. Elles ont dit (l'autre Femme a dit) : "Tu seras roi..." Eh bien oui il sera roi! Elle fera le nécessaire. La Femme en elle a parlé, la Femme qu'elle n'est pas et qui l'a mise au défi d'elle-même. Oui elle affrontera cette Autre-Femme. Manque de chance, son instrument casse, son homme craque; elle découvre même que de relever le défi de l'autre Femme n'apporte pas une telle jouissance... Peut-être devrait-il rester un défi?... Mais c'est déjà trop tard : elle est en proie à ce qu'elle a toujours méconnu : la trace...

Comme elle a méconnu l'"approche" :

- Ni le lieu ni le temps n'étaient propices, alors mais vous, vous vouliez cependant les créer l'un et l'autre. Aujourd'hui c'est eux-mêmes qui se créent et leur bonne volonté vous abat!.

Ça la met hors d'elle, dans l'autre part d'elle-même qu'on puisse aimer un acte, le désirer pour l'approche qu'on en fait et n'avoir plus de désir une fois frustré de cette approche, de celle que soi-même on a créée.

Ce drame questionne avec une rare violence ce qu'est le désir: ce que je suis en train de faire là, est-ce ce que je désire? était-ce mon désir? du seul fait que je m'y absorbe? Et si je fuyais? On sait la réponse agaçante (et très "psy"): si tu fuis la chose c'est que tu la désirais... C'est parfois vrai et souvent faux; et le désir se joue de ce qu'il tenait pour vrai ou faux... Voyons un peu; cette chose je n'y tiens plus, et pourtant **c'était mon désir**. Que lui est-il arrivé à ce désir pour se retourner en son contraire dès lors qu'il est passé par l'acte! On voit toute la limite d'une éthique du désir qui dit: "Ne pas céder sur son désir..." Comment savoir que c'est celui-là? Cette ritournelle a surtout produit, comme désir, le désir de ne rien céder, et de prendre cette crispation pour le signalement du désir : la preuve que c'est mon désir, c'est que je ne cède pas dessus... Or ce signe comme tout autre est récusable... par d'autres signes. On en revient au "destin" qui fait signe à Macbeth de son désir. Toute cette pièce montre la complexité de l'écart, pas si simple à combler d'une phrase: c'est ton désir, alors fais-le...

Le désir semble être un animal étrange; il demande assez d'objets pour se nourrir, pour lui servir d'appuis partiellement satisfaisants, mais il lui faut aussi des morsures d'insatisfaction pour laisser tomber ces mêmes objets et pour suivre sa course... vers ce qui peut le satisfaire, encore, sans l'anéantir, le combler, le piéger. Pour Lady Macbeth, le désir doit trouver l'objet avec lequel coïncider; il doit pouvoir prendre corps, se faire chose et se fixer comme acte.

Mais elle-même n'est pas préparée à cette position meurtrière, et intenable.

La question demeure : jusqu'où puis-je dire encore que ce que je suis en train de faire c'est mon désir? A partir d'où sait-on qu'on se fourvoie **par rapport à son désir** (et non par rapport à une vérité abstraite)? Beaucoup se cachent derrière les signes "objectifs" de réussite pour échapper à leur désir. On peut même se cacher derrière son désir, derrière un signe de lui, pour lui échapper. Ça s'appelle un symptôme. La question, on s'en doute, simple et folle (du désir et de l'acte) a été remuée en tous sens. Le réaliste dirait : ça marche, ça réussit, ça prouve que c'était mon désir... mais lui-même n'est pas dupe. Il s'agit de lire les signes du monde sans les prendre pour des injonctions, ou des sanctions; il s'agit de faire la différence entre la situation où les choses marchent, parce qu'on a fait ce qu'il faut et celles où ça marche parce qu'on a été assez soutenu par ailleurs pour que cette marche-là soit inspirée, à nous-mêmes et aux choses... Le réaliste se doute parfois que plus il réussit, plus il réussit à s'éloigner de son désir. Le religieux, lui, peut attendre des signes divins pour authentifier sa quête, l'assurer du chemin... Pour l'amoureux c'est plus direct, plus indicible aussi : le coup de foudre (c'est ça, c'est lui, c'est elle...), la coïncidence entre deux inconscients. La coïncidence; si précieuse qu'elle en devient traumatique, réelle, destructrice.

C'est ce qui arrive dans cette tragédie. Elle implique une fuite vers l'hallucination. C'est la même hallucination qui les saisit l'un et l'autre; le même rapport au réel.

Shakespeare pousse la pointe jusqu'à suggérer une hallucination "réelle" des couteaux du meurtre; il laisse entendre, à des détails, que le couteau, le fameux couteau que Macbeth hallucine est **réel**. C'est une réalité vécue en hallucination, à quoi contribue cette étrange nécessité : qu'il s'agit de **tuer le père** (le roi) **sans qu'il sache**; comme s'il fallait arracher l'inconscient à sa racine pour à la fois le réaliser et l'abolir. Après quoi, tuer Banquo c'est arracher la suite du message.

Pour cet homme il s'agit donc toujours d'arracher le socle d'images et de mots qui le porte. Ce meurtre l'appelle et le rappelle car il était lancé à la poursuite de ce qui l'impulse lui et sa femme.

Et la réussite de cette course, c'est bien la folie. C'est même pourquoi un désir travaille à brouiller les pistes qui pourraient l'encercler; et à inclure assez d'insu pour suivre sa recherche.

Dans **Macbeth** il y a une prégnance du savoir (ça se sait; il ne faut pas que ça se sache; les sorcières savent; etc.). D'où l'hallucination, la poussée compulsive au meurtre, au meurtre total qui vise à déloger l'Autre du savoir qui le concerne (par exemple déloger Banquo et sa descendance de la promesse qui leur fut faite).

Cette souffrance, cette folie est de vouloir s'emparer du symbole sans qu'il en sache rien, de vouloir s'emparer de son insu comme tel, et sans en recueillir la moindre trace imprévue. Cela l'amène à dialoguer en public, devant les invités, avec les résidus de son meurtre, avec le spectre de Banquo. Lui qui avait dit : "*Lumière ne vois pas mes désirs ténébreux...*" L'ombre tant recherchée-

redoutée éclate au grand jour; (beaucoup de jeux d'ombre et de lumière dans **Macbeth**).

Comme si des désirs, même ténébreux, n'avaient pas droit de cité à titre de rêve, de fantasme, de projet, de possible... Dans l'univers des Macbeth il y a un arrachage de la dimension du fantasme en tant qu'approche du désir, mise en attente, apprivoisement de l'avenir. Ce qui est méconnu par eux, voire détruit, c'est l'écart entre le désir et lui-même; cet écart dont chacun a l'intuition puisqu'en cherchant son désir, il évite de le maîtriser car cette maîtrise l'en expulse. Les hommes cherchent leur désir pour être en quelque sorte rattrapé par lui, par leur désir revenu de loin... et c'est peut-être de ce **retour** qu'on jouit le plus. Le désir serait l'impulsion partie de nous et qui soudain revient d'ailleurs refaire trou dans nos baudruches et déclencher en nous des mouvements. (Au contraire le pur névrosé a maîtrisé son désir sous forme de symptôme qui en retour le maîtrise.)