Byron et Shelley : dialogue et commentaire sur Hamlet

Autor(en): **Rapin, René**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **6 (1973)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870969

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

BYRON ET SHELLEY
DIALOGUE ET COMMENTAIRE SUR HAMLET

J'étudiais la personnalité de Shelley. Feuilletant, d'un doigt un peu las, le vaste amas de documents, d'analyses et de notes qu'est l'ouvrage du professeur Walter Edwin Peck [1], je tombai, à la fin du second volume, sur un certain *Appendice N,* curieusement intitulé comme suit :

BYRON ET SHELLEY SUR LE CARACTÈRE DE HAMLET
Du New Monthly and London Magazine
Tiré de *The Polar Star V*
(Juillet-octobre 1830)
Par un témoin oculaire [2]

Aucune entrée en matière. Aucune indication de temps ni de lieu. Un dialogue, suivi d'un commentaire. Douze grandes pages de texte, commençant brusquement par ces mots :

SHELLEY. — Mais parlez-moi donc de *Hamlet.*

BYRON. — Qui pourrait lire ce sombre drame sans la plus profonde émotion ? Et cependant qu'est-il, sinon une colossale énigme ?

Tout indiquait un fragment, mais qui paraissait authentique. Byron, sarcastique et sceptique, démolissant Shakespeare au nom du bon goût classique ; plein de saillies et de feu, mais incapable de soutenir une discussion suivie ; bientôt démonté par la pressante logique de son ami, opposant alors à la dialectique socratique de Shelley d'explosives boutades tout d'abord, puis le silence, l'assoupissement enfin... ; Shelley, avocat passionné de Shakespeare, tout subtilité et ardeur de convaincre, tout brûlant du désir de justifier le génie aux yeux de la raison et de l'art : c'étaient bien là le Byron

et le Shelley que nous connaissons par leur œuvre, leur vie, leur correspondance et par cent témoins concordants : génies antagonistes et amis, et dont le dialogue frémissant n'a point cessé de susciter des vibrations en nous.

Mais quand les deux poètes avaient-ils pu s'entretenir de *Hamlet* ?

On connaît quatre rencontres de Byron et de Shelley : à Genève, en été 1816 ; à Venise, en août et septembre 1818 ; à Ravenne, en août 1821 ; à Pise enfin, de novembre 1821 à mai 1822.

De pénibles incidents avaient troublé les entretiens de Venise et de Ravenne : à Venise, mort de Clara, la petite fille de Shelley, à Ravenne, une abominable calomnie, lancée par les Hoppner. Les conversations des deux poètes, du reste, n'avaient point eu de témoins, sauf, à Venise peut-être, et, très certainement, à Genève, Mary Shelley. Mais Mary, qui tenait un journal, le tenait fort laconique et jamais, semble-t-il, ne relevait la moindre conversation. Reste le séjour à Pise. Divers indices, la liberté d'esprit, en particulier, dont jouissait alors Shelley, entré dans la période dernière et la plus sereine de sa vie ; la présence aussi, autour de Byron et de lui, de deux personnes au moins, Trelawney et Medwin, capables de noter leurs propos et à qui nous devons de précieux souvenirs sur les deux poètes : tout indiquait que c'est à Pise que Shelley et Byron avaient dû parler de *Hamlet*.

Mais qui alors avait transcrit leur dialogue ?

« Peut-être Thomas Medwin », dit le professeur Peck.

Thomas Medwin ? On me permettra de n'en rien croire. Ouvrez les *Conversations de Lord Byron,* « recueillies pendant un séjour avec Sa Seigneurie à Pise, dans les années 1821 à 1822, par Thomas Medwin, Esq. »[3]. Non seulement Byron et Shelley n'y discutent jamais Shakespeare, mais le personnage de Hamlet n'y est nulle part mentionné et, lorsqu'il arrive à Byron d'y parler de Shakespeare ou plutôt de l'y attaquer (« les comédies de Shakespeare sont tout à fait surannées (...) On peut à peine trouver dix vers de suite sans quelque infraction grossière aux lois du goût ou de la décence »)[4], Shelley apparemment n'est pas présent et c'est Medwin qui prend, timidement, la défense du dramaturge anglais.

Prenez par contre les *Records of Shelley, Byron and the Author* de Edward John Trelawney (1re édition, 1858) : Trelawney fait discuter Byron et Shelley, reproduit de nombreux fragments de leurs conversations et donne à ces fragments une forme artistique et volon-

tiers ironique (Medwin ne connaît ni l'ironie ni l'art), qui les rapproche singulièrement du dialogue que nous discutons.

Mais ce n'est ni dans les *Conversations* de Medwin, ni dans les *Souvenirs* de Trelawney, c'est dans un magazine de 1830 que le professeur Peck a déniché ce dialogue. Dans quel magazine ? *New Monthly and London Magazine,* dit le titre du professeur Peck. Mais alors, qu'est-ce que *The Polar Star* ?

Trois lettres que j'adressai au professeur Peck me revinrent non ouvertes. Un ami anglais, M. R. G. L. Barrett, à la complaisance de qui je suis heureux de rendre ici hommage, voulut bien, au British Museum, faire quelques recherches pour moi. Sur le *Polar Star,* il ne trouva rien. De *New Monthly and London Magazine,* pas la moindre trace non plus. Mais il y avait un *New Monthly Magazine and Literary Journal,* dirigé par le poète Campbell, et, au tome XXIX de ce magazine, no. CXVIII, pages 327-336 (octobre 1830), se trouvait le texte exact et intégral, tel, en bref, qu'on le trouvera traduit ici, du dialogue et du commentaire dont l'*Appendice* du professeur Peck n'offrait qu'une version incomplète et, parfois, incorrecte. La découverte était précieuse. Elle confirmait de façon éclatante l'hypothèse plus haut formulée sur la date et le lieu du dialogue [5].

Mais comment s'expliquer, si le professeur Peck avait utilisé la version du *New Monthly Magazine,* qu'il l'eût ainsi défigurée et mutilée ? Et, encore une fois, qu'était le *Polar Star ?*

J'en voulus avoir le cœur net. A défaut du professeur Peck, introuvable, je consultai M. F. G. Rendall, l'un des savants et obligeants bibliothécaires du British Museum. J'eus alors la clé de l'énigme. Le *Polar Star,* m'écrivit M. Rendall, était un magazine de l'époque. Son titre exact : *The Polar Star of Entertainment and Popular Science, and universal repertorium of general literature : comprehending, under one unlimited arrangement, the most valuable and amusing articles, selected from the English and American reviews, magazines, journals, and new publications of the day, of lasting interest. The whole carefully compiled, digested and methodised.* Le *Polar Star* était donc le *Readers Digest* de l'époque, offrant au lecteur pressé le condensé des articles les plus frappants des périodiques contemporains. Or, le volume V du dit *Polar Star* (juillet-octobre 1830) contenait, pages 416-421, le dialogue et commentaire résumés tels, exactement, que le professeur Peck les a transcrits dans son livre. Les mots « par un témoin oculaire », la référence incorrecte au magazine d'où le morceau était tiré, tout cela venait du *Polar Star,* seule source utilisée par le professeur Peck.

Des recherches subséquentes ne m'ont pas permis d'apporter, sur la paternité et l'authenticité du texte qu'on va lire, des lumières nouvelles. La biographie de Shelley du professeur White [6], qui a depuis longtemps remplacé celle du professeur Peck, n'en fait aucune mention. Elle confirme cependant, sur la nature et sur la fréquence des conversations de Byron et de Shelley à Pise, les renseignements donnés ci-dessus. Le professeur White montre Byron et Shelley passant ensemble la plus grande partie de leur temps, à Pise et dans ses environs, seuls ou en compagnie de Medwin et, dès janvier 1822, de Trelawney. Shelley, précise le professeur White, n'hésitait jamais à contredire Byron et, en particulier, à critiquer « le peu de cas que faisait souvent Byron tant de Dante que de Shakespeare » [7]. Le poète Samuel Rogers, d'autre part, qui rendit visite à Byron à Pise vers la fin avril de la même année, note dans ses *Souvenirs* que, « un jour, au dîner, à Pise, quand Shelley *et Trelawney* [8] étaient de la partie, Byron voulut éreinter Shakespeare pour qui, comme Sheridan, il avait, ou prétendait avoir, peu d'admiration. Je me tus. Mais Shelley prit immédiatement la défense du grand poète et la poursuivit avec sa douceur mais aussi sa fermeté habituelles, sans se laisser troubler par les brutales interruptions de Byron, qui l'interrompait par des remarques telles que : — Evidemment, quand on est, comme vous, athée... » [9].

Shelley, note de même le professeur White, bien que souvent agacé par la grossièreté de langage de Byron et par son incapacité à s'en tenir au sujet traité et à poursuivre longtemps un raisonnement, ne se laissait jamais désarçonner par son ami. Medwin, lorsqu'il était présent à ces conversations, n'y prenait qu'une faible part. Il était du reste souvent la « victime de petites mystifications de la part des deux poètes » [10]. Trelawney au contraire semble avoir été traité en égal par Byron et Shelley. Lui-même, comme Byron d'ailleurs, avait une haute idée de l'intelligence de Shelley, de son sérieux, de sa soif de connaissances, de son humilité devant le génie de Dante ou de Shakespeare, toutes qualités avec lesquelles la paresse intellectuelle de Byron, sa légèreté, son égoïsme et son orgueil présentaient un frappant contraste.

Je dois à la vérité d'ajouter, sur l'authenticité du *Dialogue et commentaire sur Hamlet* et sur son attribution possible à Trelawney, les deux faits suivants, le premier montrant qu'un lecteur de l'époque se montra immédiatement sceptique quant à son authenticité, le second présentant une objection, à première vue sérieuse, sur la possibilité d'en attribuer la paternité à Trelawney.

Dans son numéro de novembre 1830, celui, donc, qui suivit immédiatement le numéro où avait paru le dialogue sur Hamlet, le *New Monthly Magazine* publia, sous le titre *Le Hamlet de Shakespeare,* une lettre d'un de ses lecteurs, lettre où ce lecteur anonyme déclarait avoir été « amusé et heureux de lire dans le dernier numéro du magazine *une soi-disant conversation* [11] entre Lord Byron et M. Shelley. Lord Byron y *est représenté* [12] comme ayant de la peine à comprendre l'intention de Shakespeare en créant le personnage de Hamlet et à concilier les qualités aimables de ce dernier avec son attitude ou avec les actes qu'il commet au cours de la pièce. M. Shelley se refuse à admettre aucun défaut ni laideur *(no defect or deformity)* [chez Hamlet] (...) J'admire Shakespeare autant que le faisait M. Shelley, mais je crois qu'il s'est complètement mépris dans le cas en question. » En fait, la seule explication possible des contradictions de Hamlet, c'est qu'il était fou ; sinon, « toutes les objections *mises dans la bouche de Lord Byron* [13] sont insurmontables ».

Un correspondant anglais à qui j'ai soumis l'hypothèse que l'auteur du dialogue pourrait bien être Trelawney, me fait observer que l'expression « les heures chaudes » (*the hot time*) à la première ligne du texte situe le dialogue en été, c'est-à-dire à un moment où Trelawney n'était plus à Pise (il ne séjourna en effet à Pise que de janvier à avril 1822). L'objection serait valable si l'on ne savait par ailleurs que Shelley non plus (ni Medwin du reste) ne se trouvait plus à Pise à ce moment-là : il l'avait quitté à fin avril pour Lerici, sur le golfe de la Spezia où, hélas, il devait se noyer le 8 juillet suivant [14]. L'expression *the hot time,* au surplus, ne désigne pas forcément les heures chaudes d'une journée d'été. Ce serait sans doute le cas s'il s'agissait de l'Angleterre, mais nous sommes ici en Italie et à Pise, où l'on peut fort bien imaginer Shelley, Byron et l'ami qui nous a transmis leur dialogue recherchant, en avril déjà, au milieu de la journée, l'ombre de grands châtaigniers [15].

Quoi qu'il en soit, et que l'auteur du *Dialogue et commentaire sur Hamlet* soit ou non Trelawney comme j'incline à le croire, ou Medwin comme le suggère le professeur Peck, ou encore, qui sait ? quelque écrivain de l'époque auquel personne n'a encore songé, le *Dialogue et commentaire* a le mérite d'exister. Il présente, sur un personnage de Shakespeare qui, plus qu'aucun autre, n'en a pas fini de provoquer la discussion, les points de vue opposés de deux poètes, points de vue absolument conformes à ce que nous savons par ailleurs du tempérament et des idées de l'un et de l'autre poète et, qui plus est, il les présente sous une forme pittoresque et dramatique qui

ajoute à leur intérêt. Ce sont là, m'a-t-il semblé, raisons suffisantes de tirer de l'oubli où, depuis 1830, malgré sa parution incomplète, un siècle plus tard, dans une biographie aujourd'hui périmée de Shelley, il est resté enfoui, un texte en tous points admirable.

René RAPIN.

NOTES

[1] *Shelley, His Life and Work,* Boston, Houghton Mifflin, London, 1927, 2 vols.

[2] « Byron and Shelley on the Character of Hamlet / *From the New Monthly and London Magazine* / Excerpted from *The Polar Star V* / *(July-October 1830)* / By An Eye Witness. » (« Possibly Thomas Medwin », ajoute, en note, le professeur Peck.) — L'*Appendice N* occupe les pages 421 à 432 du second volume.

[3] Ces *Conversations of Lord Byron,* parues à Londres en 1824, eurent trois éditions la même année et furent aussitôt traduites en français, allemand et italien (la traduction française est de 1825). Elles ont été récemment rééditées, pourvues de notes et commentaires nouveaux, à la Princeton University Press (*Medwin's Conversations of Lord Byron (...),* Edited by Ernest J. Lovell, Jr., 1966). C'est à la pagination de cette édition que nous nous référons dans les notes suivantes.

[4] « Shakespeare's Comedies are quite out of date (...) One can hardly find ten lines together without some gross violation of taste or decency » (*Conversations,* p. 94). — Les deux seuls personnages de *Hamlet* auxquels Byron fasse allusion dans ces *Conversations* sont Polonius, dont Byron, p. 94, dit avec mépris qu'il ne vit sur la scène anglaise que grâce au talent de l'acteur Munden et qu'il mourra avec lui, et Ophélie dont il dit, p. 142, qu'une de ses chansons a été traduite par Goethe dans un passage de *Faust.* — Shelley apparaît à plusieurs reprises dans les *Conversations,* où il est même parfois apostrophé par Byron (ainsi, à deux reprises p. 80), mais sans que Medwin nous donne sa réplique aux propos de Byron. Les seuls passages où Medwin fasse parler Shelley sont très brefs : deux lignes p. 115, deux p. 134, quatre p. 198. Les deux seuls passages de véritable dialogue entre les deux poètes sont, pages 137-138, une discussion sur l'improvisateur italien Sgricci et, p. 153, un échange de mots assez vif sur le *Deformed Transformed* de Byron (dans le premier passage, du reste, Shelley n'a que neuf lignes contre trente et une à Byron).

[5] L'allusion, dans le petit tableau par lequel le dialogue complet commence, au palais et à la forêt du Grand-Duc, situe le morceau, de toute évidence, à Pise : Trelawney, qui n'a connu Shelley qu'à Pise, parle lui aussi, dans ses *Souvenirs des derniers jours de Shelley et de Byron,* du domaine du Grand-Duc.

[6] Newman Ivey White, *Shelley,* New York, 1940, London, 1947, 2 vols.

[7] White, p. 337. — Lovell (v. ci-dessus n. 3) reproduit, pp. 161-162, une note de Medwin où Byron, répondant à Shelley qui venait apparemment de porter aux nues la *Divine Comédie,* lui demande brutalement : « Qui peut lire avec patience

14 000 vers faits de prières, de dialogues et de questions sans rester empêtré *(without sticking)* dans les mille tours et détours de l'inextricable labyrinthe de ses trois fois neuf cercles ? (...) La *Divine Comédie* (...) est si obscure, ennuyeuse et insupportable que personne ne peut la lire une demi-heure sans bâiller et s'endormir dessus (...) J'en ai fait l'expérience cent fois. »

[8] C'est nous qui soulignons.

[9] *Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers,* ed. Morchard Bishop, London, 1952, pp. 154-155.

[10] White, p. 337.

[11] « *a supposed conversation* » (c'est nous qui soulignons).

[12] « *is represented* » (même remarque).

[13] « *put into the mouth of Lord Byron* » (même remarque).

[14] « Nous quittâmes Pise le 26 avril », écrit Mme Shelley (R. Ingpen, *The Letters of Percy Bysshe Shelley,* London, 1914, vol. II, p. 961, n. 1).

[15] J. A. Symonds (*Shelley,* London, 1914, p. 168) établit explicitement un rapport entre la chaleur trop grande d'un printemps précoce (« Shelley found the advance of Spring and the climate of Pisa too hot for Comfort ») et son départ pour Lerici où il envoie, *au début d'avril déjà* (« early in April »), Trelawney et Williams lui chercher un logement.

R. R.

DIALOGUE SUR HAMLET

I

La journée était délicieuse. Nous avions passé les heures chaudes dans la forêt du Grand-Duc, sous le vaste dais de quelques vieux châtaigniers. Apercevant, entre les cimes des arbres, la lumière verte et dorée du soleil couchant, nous nous décidâmes à rentrer, suivant un petit sentier qui, s'insinuant dans les taillis, nous amena peu à peu hors du bois, débouchant enfin dans l'imposante allée du palais grand-ducal.

Nous n'étions plus forcés de marcher à la file indienne et Shelley vint se placer à côté de Lord Byron, qui était en tête.

— Vous paraissez bien taciturne ce soir, lui dit-il.

— Je viens de lire Hamlet, lui répondit Lord Byron.

— Ah, vous avez le droit d'être mélancolique !

— Non, dit Lord Byron, ce n'est pas tant de la mélancolie que je ressens : je suis perplexe, confus, inextricablement embarrassé en moi-même. L'impuissance, la vanité de tout effort, pèsent sur moi comme un cauchemar. Cette oppression vient-elle de moi, vient-elle de Shakespeare, je ne sais. En tout cas, je ne sens pas en moi cette sérénité et cette grandeur dont vous disiez l'autre jour qu'on les ressent toujours en présence du génie.

SHELLEY. — Je vous comprends. Je ne connais que trop ce sentiment. Je l'éprouve chaque fois que se dresse devant moi quelque objet inintelligible,
« comme un fantôme enveloppé dans son horreur informe ».

BYRON. — Vous avez bien raison de citer ce vers, c'est un des meilleurs que vous ayez écrits. C'est une grande affectation que de ne jamais se citer soi-même.

SHELLEY. — Mais parlez-moi donc de Hamlet. Continuez à me dire ce que vous en pensez, si cela ne vous est pas trop désagréable.

BYRON. — Il faut du temps à nos pensées pour prendre forme, une forme tant soit peu définie et exprimable. Elles sont comme l'eau de pluie, à qui il faut, dit-on, trois jours pour gagner une rivière : un jour pour traverser le sol, deux jours pour s'écouler à travers fossés et drains. Et c'est être bien inhumain que de venir, comme vous faites maintenant, piétinant une sensibilité tout amollie par la rosée castalienne, y empreindre en traits ineffaçables les impressions du moment !

SHELLEY. — Mais ne craignez donc rien ! Nous n'allons pas vous imprimer tout vif ! Demain, s'il plaît à votre Seigneurie, vous serez libre de contredire tout ce que vous aurez dit aujourd'hui. A chaque soir suffit son opinion, milord.

BYRON. — Son opinion ? Mais vous figurez-vous que j'en ai une, d'opinion ? Si j'en avais une, je serais heureux. Hélas, je ne sens en moi que vide, absence, privation. Qu'est-ce que Hamlet ? Que signifie-t-il donc ? Sommes-nous donc, comme lui, les jouets de quelque incompréhensible caprice ? Le monde réel ne serait-il créé, comme celui où vit Hamlet, que pour insulter à nos sentiments les plus profonds, à nos affections les plus chères, pour se rire de notre raison ? Pourtant nous persistons à vivre, nous persistons à lire, car

« Quel homme,
Si malheureux soit-il, voudrait perdre cette intelligence,
Ces pensées qui explorent l'éternité ? » [1]

Mais qui pourrait lire cette merveilleuse pièce sans ressentir la plus profonde émotion ? Et cependant qu'est-elle, sinon une colossale énigme ? Nous aimons Hamlet comme nous nous aimons nous-mêmes. Pourtant, dans son caractère, où trouvons-nous ou bonté ou grandeur ? Il trahit l'amour d'Ophélie. Il la repousse avec cruauté. Et quand, avec une douceur si touchante, elle vient lui rendre ses présents, il se rit d'elle comme un parfait cynique.

Et sur sa tombe, sur la tombe toute fraîche d'Ophélie, son premier amour, tuée par ses duretés, flétrie dans la première fleur de sa beauté, dans la rosée de sa jeunesse, comment se comporte-t-il,

---

[1] Milton, *Paradise Lost,* c. II, 146-148 *(Note du traducteur).*

Hamlet ? — Rien, zéro, aucun sentiment. Bien pis : quelques extravagances insensées qui trahissent assez son insensibilité totale.

Et sa conduite, une fois qu'il a sauté dans la fosse, la façon dont il insulte Laertes ? Le plus charitable qu'on en puisse dire, est que ce sont les gestes d'un fou.

Du reste, et même lorsqu'il est de sang-froid, le fond de sa nature paraît bien être une infernale cruauté. Froidement il envoie à la mort Rosencrantz et Guildenstern, ses vieux camarades: « Qu'on les exécute aussitôt, sans leur laisser le temps de se confesser ! » Et le même raffinement diabolique le pousse, lorsqu'il trouve le roi en prière, à différer encore sa vengeance, à attendre, pour assassiner, que le roi soit « stupéfié par l'ivresse, ou fou de rage », pour que son âme alors soit forcément « damnée et noire, comme l'enfer où il ira ».

Il tue Polonius, propre père d'Ophélie. En montre-t-il quelque regret, du remords, se lamente-t-il, cherche-t-il à expier son crime ? — « Je vais traîner les boyaux dans la pièce voisine. » — « Vous le flairerez assez en montant l'escalier qui mène à la galerie ! »

Mais admettons que Hamlet soit sans cœur. Admettons, malgré toutes ses plaintes, ses lamentations, ses sempiternelles déclamations sur la fausseté des hommes, admettons que, comme Richard III il est sans cœur, comme Iago, comme Edmond dans le Roi Lear. Le poète tragique n'a que faire de héros vertueux. Seulement, Richard est un héros tout de même, un homme d'une force de caractère étonnante. Hamlet, lui, c'est lui-même qui le dit, « ressemble à Hercule aussi peu que possible ». Les grands caractères, les hommes énergiques, exultent en face d'un grand dessein. Lui, il est faible ; si pitoyablement faible qu'il va jusqu'à se plaindre de sa propre faiblesse. « Ce siècle est détraqué, dit-il. Oh, malédiction, faut-il que je sois né pour le remettre en ordre ! » Et pourtant il ne cesse de se vanter de ses capacités, il méprise tout le monde, il jure de voler à sa vengeance « sur des ailes aussi rapides que la pensée ou que désir d'amour ». Car, son amour, c'est la vengeance. Seulement, en vérité, c'est un amour selon votre cœur, Shelley, un amour tout platonique. Il n'essaie même pas de lutter. Il se contente de se rire de lui-même, de sa couardise consciente, il répand son fiel en un torrent de mots, au lieu d'agir comme un homme. Irrésolu, mais il l'est au point d'envier Laertes, Fortinbras, les acteurs, tout homme capable de faire quelque chose. Faible, irrésolu : un sophiste bavard !... Cependant... Oh, mais j'en ai assez de ce lamentable et impuissant héros !

SHELLEY. — Et pourtant nous reconnaissons en lui quelque chose que nous ne pouvons pas ne pas aimer. Il y a une grandeur dans ses paroles qui emporte la sympathie et inspire instinctivement le respect.

BYRON. — Et Ophélie donc ! Comme elles sont grossières, les scènes de sa folie ! Une inconséquente, elle aussi, aussi inconsistante que son perfide amoureux. Elle change sans qu'on sache comment, comme change une forme dans un rêve. Si douce, si gracieuse, et, tout d'un coup, la voilà transformée en une vagabonde folle et qui chante des chansons fort peu délicates. Laertes est un bravache. Les autres, roi, reine, Polonius, pourquoi diable nous intéresser pendant cinq longs actes à d'aussi pitoyables fripons ?

SHELLEY. — Mais n'admirez-vous pas « la défunte majesté du Danemark, venant revoir les rayons de la lune ? »

BYRON. — Hélas ! le pauvre fantôme ! Je l'avais oublié. Il est du reste aussi fantasque que les autres personnages de la pièce. Il paraît, disparaît, sans raison aucune. Pourquoi fait-il tout ce vacarme dans les troisièmes dessous en criant : « Jurez-le ! », en écho aux paroles de Hamlet ? Pourquoi surgit-il si brusquement et si inutilement dans la scène de Hamlet avec sa mère ? Mais à quoi bon se poser tant de questions ! Bien fou qui chercherait ni raison, ni logique, ni art dans les extravagantes rhapsodies de cet inculte génie de Shakespeare !

SHELLEY. — Seriez-vous donc assez orthodoxe en quelque chose pour imaginer que Shakespeare n'avait ni art, ni idées ? qu'il était une sorte de poète-vates, possédé d'un démon qu'il ne comprenait point ?

BYRON. — Mon cher ami, qui pourrait lire cette pièce et dire que Shakespeare était un artiste conscient ? Regardons les choses d'un peu plus haut, considérons la pièce dans son ensemble, examinons sa composition. Les premiers préliminaires achevés, le fantôme, ce fameux fantôme, annoncé, l'action, l'intrigue, n'avancent plus du tout : tout le reste de la pièce est stationnaire, épisodique, inutile. Qu'est-ce que Fortinbras a à faire avec l'usurpation du roi, la vengeance de Hamlet, ou une partie quelconque de l'intrigue ? Ophélie du reste, pas plus que Polonius, ne sert en quoi que ce soit l'intrigue principale ou le progrès de l'action. Quant à tout ce ramassis de courtisans, d'acteurs, de fossoyeurs, de clowns et autres sots

personnages, ridicules et incongrus, indignes de chausser le cothurne, inutiles au reste pour la conduite de la pièce, pas besoin de chercher leur raison d'être bien loin : ce pauvre Will savait assez ce qui lui gagnerait les cœurs, et les sous, de ses idoles, les spectateurs du poulailler... Et voilà comment ce feu follet, ce météore de génie nous égare, pauvres sots que nous sommes, assez bêtes pour vouloir analyser sa nature, découvrir ses intentions secrètes, poursuite accablante et vaine ! Alors qu'il faudrait tout simplement nous dire que Shakespeare était un grand génie, mais sans art, qui préférait, et de beaucoup, apporter à l'hôtesse de la Mermaid le produit d'une bonne soirée, plutôt que de s'inquiéter des lecteurs fastidieux et curieux de l'avenir, dont il ne rêvait même pas !

II

Ces paroles parurent attrister Shelley. Nous continuâmes notre promenade en silence, passant sous le portail voûté pour gagner le chemin public. On n'entendait que l'écho de nos pas. J'éprouvais un sentiment de tristesse et de honte, comme si l'on m'eût prouvé que la gloire n'est vraiment que « le rêve d'une ombre ».

« Mais, dit Shelley, reprenant la parole, du ton tranchant et résolu d'un homme qui a trouvé un argument solide et dont il est absolument sûr, que voulez-vous dire au fond quand vous parlez d'un grand génie sans art ? Entendez-vous un homme qui, dans ses vers, jette ici et là quelques perles de grand prix, mais laisse l'œuvre, dans son ensemble, informe et grossière ?

BYRON. — Disons que c'est cela, si vous voulez.

SHELLEY. — Eh bien alors, qu'appelez-vous un beau passage, un beau vers ? Un vers, de même qu'une grande tirade ou qu'une tragédie tout entière, n'est-il pas un tout achevé, beau seulement en tant qu'il est un tout ?

Prenons par exemple ce vers du Marchand de Venise :

« How sweet the moonlight sleeps upon this bank... »

Regardons de plus près. Ne voyons-nous pas que toutes ses parties ont été conçues en rapport les unes avec les autres et que, par conséquent, il forme un tout parfait ?

Sleep n'est qu'un rappel de la sonorité douce et pure de sweet et, de même que l's du premier mot s'harmonise avec l's du second, de même aussi l'l de moonlight prépare l'l de sleep et vient doucement s'y confondre.

Quant à la fin du vers, on voit assez que le mot bank est déterminé par les mots qui le précèdent et que le b qui le commence n'est qu'une énonciation plus grave des deux p qui viennent avant : sleeps upon this slope eût été efféminé, sleeps upon this rise serait inharmonieux et dur.

BYRON. — Bonté divine ! Mais vous figurez-vous, mon cher Shelley, que Shakespeare, en écrivant ce joli vers, avait toutes ces idées dans la tête ? Si quelqu'un était venu lui parler de tous vos s et de tous vos p, vous pouvez être sûr qu'il aurait répondu : Bah !

SHELLEY. — Peut-être... Mais enfin, toutes ces consonances, ces coïncidences, si vous préférez, existent pourtant bien dans ce vers ?

BYRON. — Sans doute. Mais la beauté du vers ne tient pas à des syllabes et à des sons, à toute cette mécanique que vous dites. Elle vient de la belle métaphore du clair de lune endormi.

SHELLEY. — En effet, cela aussi est très beau. Dans chaque vers qu'il écrit, le poète doit organiser maints effets divers en même temps, penser au sens des mots tout en leur donnant un ordre expressif, combiner ensuite le mouvement et l'harmonisation de leur symphonie, et le tout doit encore être porté par le courant du rythme.

BYRON. — Dans ce cas, ma parole, je suis heureux de n'être pas poète ! Tous ces calculs, ça me rappelle trop l'établissement du budget d'un voyage !

SHELLEY. — Je ne dis pas qu'un poète doit forcément être conscient de tout cela, pas plus qu'une belle dame n'est consciente de tous les mouvements gracieux qu'elle fait. Ce que je dis, c'est que tous ces effets dépendent de la raison, « en qui ils vivent et se meuvent et de qui ils tiennent leur existence » et celui qui les tire à la lumière de la conscience claire non seulement satisfait un besoin de sa propre nature, mais acquiert par là même plus d'assurance et plus de force.

Mais qu'est-ce qui fait la beauté de cette métaphore ?

Faire sentir la tranquillité du clair de lune, voilà à quoi prétend ce vers. Le clair de lune sommeille, dit le poète. L'idée est belle. C'est donner à ce clair de lune une forme plus intense et plus vivante, et le rythme s'accorde ici merveilleusement avec l'idée, l'accent d'intensité tombant tout juste sur le son et le sens de ce doux mot sommeille (sleeps), cependant que l'allitération fond le reste du vers en une symétrie harmonieuse et parfaite : ce vers, ainsi, n'est-il pas tout entier œuvre d'art ?

BYRON. — Eh bien, s'il l'est, je ne vois tout de même pas ce qu'il a à faire avec Hamlet !

SHELLEY. — Mais si ! Vous disiez tout à l'heure, n'est-ce pas, que Shakespeare était un grand génie sans art ?

BYRON. — Oui.

SHELLEY. — Et vous entendiez par là un homme capable de frapper deux ou trois bons vers, de placer ici et là quelque belle tirade, mais laissant, dans l'ensemble, son œuvre imparfaite ?

BYRON. — Oui.

SHELLEY. — Nous sommes tombés d'accord ensuite que tout beau vers, tout beau fragment de vers, n'est beau que par l'art ?

BYRON. — Eh bien ?

SHELLEY. — Eh bien, j'en conclus donc qu'un homme de grand génie, mais sans art, c'est au fond un homme capable de percevoir dans le détail ce qu'il n'est pas assez intelligent pour saisir dans l'ensemble !

BYRON. — Ma parole ! Mais que diable importent ces mots, ces pauvres mots, d'art et de génie ? Ils ne nous expliquent toujours pas Hamlet !

SHELLEY. — Ils importent si bien que, si ce que je viens de dire est vrai et si Shakespeare est un des plus glorieux entre les hommes et Hamlet une de ses pièces les plus célèbres, il est plus que probable qu'il n'était pas si aveugle que vous voulez bien dire — et il existe sans doute quelque point de vue, un certain recul, une lumière

heureuse (à nous de les découvrir !), où l'ensemble de sa pièce nous apparaîtra vraiment beau.

Je me suis un jour essayé à un commentaire sur ce même Hamlet et, si vous voulez bien, je m'en vais vous le lire. »

III

Byron, mi-agacé, mi-amusé, par ce qu'il estimait être les folles et ridicules spéculations et imaginations de son ami, consentit pourtant à écouter Shelley, qui, après le dîner, nous lut alors ce qui suit :

« C'est le caractère de Hamlet qu'il faut d'abord essayer de pénétrer et, si nous réussissons à le comprendre, lui qui est le centre et le germe de toute la tragédie, nous pourrons d'autant plus facilement suivre le poète dans la conception et la composition de cette grande œuvre, voir comment chacune de ses parties est nécessairement ce qu'elle est et porte en elle-même sa raison d'être et la justification de sa forme. Hamlet, c'est, me semble-t-il, le type du philosophe, ou plutôt l'illustration des erreurs auxquelles est naturellement enclin un esprit idéaliste et contemplateur. Les leçons du poète tragique ressemblent, en effet, inévitablement, aux démonstrations ex absurdo de Parménide : l'œil de l'esprit est si peu clairvoyant, si aveugle, si « stupéfié par l'ivresse », pour reprendre les paroles de Hamlet, qu'il est incapable de reconnaître intuitivement la beauté de la vertu, incapable de la percevoir sinon par le choc de deux extrêmes opposés et contraires ; semblable en cela à un homme qui ne pourrait prendre conscience nette et sensible de la santé (et la santé, comme la vertu et la beauté, est don du seul Apollon) qu'à condition d'être malade : car il n'y a qu'une démonstration de l'excellence de la santé et c'est la maladie...

Se proposant donc de personnifier un caractère si profondément, et, en vérité, si éminemment tragique, si difficile aussi à matérialiser, à localiser dans le monde défini de l'action (sa sphère naturelle étant celle de la pensée, invisible et silencieuse), Shakespeare eut la sublime idée d'imaginer le fantôme, symbole et manifestation visible des surgissements soudains du monde mystérieux qui est en nous.

Cet esprit du père de Hamlet, cuirassé d'acier, venant revoir les rayons de la lune, on peut donc le considérer comme l'incarnation d'une grande idée apparaissant soudain à un esprit voué à la méditation. Transposé ainsi dans le monde visible, il se trouve par là

même placé en telles et telles circonstances précises et matérielles que supposent nécessairement les lois qui régissent ce monde. Or, Hamlet père était homme d'action, caractère qui apparaît merveilleusement dans les deux admirables vers où, décrivant l'aspect de cette « Majesté défunte », Marcellus dit ceci :

« Tel il fronçait le sourcil, le jour où, cédant à la colère,
Il frappa l'envoyé polonais, accouru en traîneau sur la glace. »

Son fils Hamlet, au contraire, couvant jalousement le souvenir de son père, s'est embarqué sur cette mer sans rivages de la mélancolie

« dont la sonde, jamais, n'a touché le fond,
en rapportant un peu de vase, qui pût dire au marin
où son morne et lent esquif trouverait un hâvre propice... » [1]

Au moment où l'action s'engage, il a trente ans environ, comme on l'apprend par le clown au cinquième acte. Il est Allemand de naissance et, pour avoir trop cultivé l'inaction chère à cette nation de philosophes, il est devenu « gras et a le souffle court », comme le dit la reine. Il a passé toute sa vie à Wittenberg, célèbre du temps de Shakespeare pour avoir été l'université de Faust. Nous savons aussi qu'il y a beaucoup fréquenté les acteurs. A la cour, il continue à vivre en reclus, condamnant les excès du siècle et « se promenant des heures dans la galerie » à lire ou à méditer.

La pièce commence par quelques notes mystérieuses et annonciatrices, « prologue de l'événement fatal ». Nous sommes transportés bien loin de l'agitation du monde, dans la solitude, le plein air et la nuit. La rumeur lointaine du palais nous parvient par intervalles, rendant la solitude plus impressionnante encore. Les soldats de la garde se mettent à parler, à mots couverts, des signes des temps, « rêvant d'événements à venir ». Et c'est alors que le fantôme apparaît.

La scène suivante nous ramène aux pompes superbes du monde, le monde des courtisans et des rois. C'est le monde où Hamlet vit, mais sans en être vraiment. Ses tout premiers mots révèlent son caractère : — « Il vous semble, Madame ? Non, cela est. Je ne connais pas les semblants. » Observez aussi, lorsqu'Horatio lui parle de l'apparition merveilleuse, comme ses questions sont philosophiques,

[1] Shelley cite ici, en les fondant dans la texture de sa phrase, les beaux vers par lesquels Bélarius, dans *Cymbeline* (IV. 2. 204-6), déplore la mort d'Imogène, victime de la mélancolie.

comme elles sont bien d'un homme qui s'efforce de réaliser parfaitement dans son esprit l'image d'une chose. La mystérieuse contradiction entre la réalité et l'idée, un des plus profonds entre les problèmes de l'ontologie, est fortement exprimée dès le début de ce dialogue : — « Mon père, je crois voir mon père ! — Mais où, mon seigneur ? s'écrie Horatio sursautant de terreur. — Avec les yeux de ma pensée, Horatio. » Et, ce sujet, Hamlet y revient encore, dans la conversation avec ses deux bons amis : « Il n'y a rien, dit-il, qui soit bon ou mauvais en soi : c'est la pensée qui fait tout bien ou mal. » Et ailleurs encore, quand Osric lui demande s'il connaît Laertes, il répond : « Je n'oserais faire cet aveu, sans comparer par là mes mérites aux siens : car, connaître bien quelqu'un, serait se connaître soi-même. »

Dans la scène suivante du premier acte (sc. 4), Hamlet, au milieu d'une longue rêverie philosophique, où il a complètement oublié et le lieu et le temps, reçoit soudain la visite du fantôme. Il s'interrompt, terrifié. Le fantôme évanoui, Hamlet reste seul, vaincu par l'émotion, écrasé par le poids de l'acte qui lui est imposé, incapable, comme s'il n'était plus lui-même qu'esprit, de distinguer entre son corps et son être intime, si bien que, quand il déclare qu'il va raser de son esprit tout ce que l'expérience ou la pensée lui ont appris,

« Et ton commandement seul vivra inscrit
Dans le livre et le volume de ma pensée, »

il saisit véritablement ses tablettes et inscrit dans la cire le commandement de son père.

La légèreté de ses propos, dans le passage qui suit immédiatement, est d'un profond naturel. Les déplacements mystérieux du fantôme font frissonner notre chair et notre sang, conscients soudain du monde invisible qui est autour de nous et en nous, et dont les intentions et les démarches secrètes, les silencieux sursauts d'horreur, sont pour nous si inexplicables et si terribles.

Mais, entre ces deux scènes, si intenses, le grand artiste qu'est Shakespeare a interposé une figure plus douce, qui allège et détend le tragique profond de la pièce, fait ressortir maints aspects nouveaux du caractère de Hamlet et marque, plus profondément, encore, la morale de l'œuvre tout entière.

Ophélie est jeune et belle ; c'est une fleur

« précoce, mais non durable ; odorante, mais éphémère » ;

ce n'est pas la femme qui puisse occuper longtemps l'esprit génial d'un Hamlet. — Tant et si bien qu'ici encore Hamlet est troublé par

la discordance de l'esprit et du corps ; et Ophélie est comme une bulle tôt crevée, une goutte de rosée sur la crinière d'un lion.

Quant à ce vieil intrigant de Polonius, ses préceptes sont des plus amusants. Ils sont, très certainement, tout l'opposé de la parfaite indifférence que manifeste Hamlet pour tout ce qui n'est qu'apparence. Des apparences, ils paraissent en effet ne rien connaître d'autre et ils se suivent tous, pour reprendre la sage comparaison de Polonius lui-même, « comme la nuit suit le jour », c'est-à-dire sans méthode, ni raison [1].

La pièce tout entière n'est qu'intrigues et combinaisons, d'un raffinement d'ingéniosité vraiment infini. Dans les premières scènes de cet acte par exemple [2], nous voyons Polonius, cette sorte de pseudo-Hamlet ou de Hamlet vieilli, sans plus rien de « l'âme de l'esprit » que la coque et la bourre, « les membres et les gestes extérieurs », nous voyons Polonius travailler à ses petites intrigues, cherchant, « par cent détours et biais savants, à trouver, indirectement, une directe issue ».

Hamlet cependant poursuit son plan de feindre la folie. Il n'a, pour ce faire, qu'à laisser libre cours à l'excès de ses sentiments naturels, nourrissant de solitude un cœur déjà trop solitaire. Poussé par l'instinctif dégoût qu'il ressent pour l'infamie de sa mère, il terrifie la pauvre Ophélie, lançant ainsi, sur la piste où il veut les égarer, et où nous les laisserons maintenant se précipiter, sonnant triomphalement l'hallali, ces sages vieillards, « si sûrs de posséder le flair des affaires ».

Les scènes suivantes sont trop insignifiantes pour demander aucun commentaire, sauf, peut-être, sur un point, la lettre de Hamlet (II. 2). Beaucoup de lecteurs sont, ici, de l'avis de Polonius : ils trouvent le mot beautified une expression ridicule. Ne voient-ils donc pas qu'il est exactement du même style que la formule finale de la lettre : « A toi, tant que cette machine mortelle sera à lui, HAMLET », et qu'il montre seulement le tour métaphysique que prennent toujours les pensées de Hamlet ? « Idole de mon âme », lui aussi, est banal, mais Hamlet, j'en suis convaincu, le prenait au pied de la lettre...

---

[1] Cet alinéa et les deux suivants (supprimés dans *The Polar Star*) sont écrits (ou transcrits ?) de façon négligée et rapide et, parfois, passablement obscure. Je n'ai cherché ni à supprimer les répétitions de mots ou d'idées, ni à façonner d'artificiels raccords. *(N. d. t.)*

[2] Acte II, sc. 1. — Shelley paraphrase ici différents passages des scènes 1 et 2 de ce deuxième acte de *Hamlet*. *(N. d. t.)*

Rosencrantz et Guildenstern, comme Goethe le remarque très justement, sont une paire de ces demi-créatures qui, seules, ne seraient rien, aussi ont-elles grand soin d'aller toujours deux par deux. Combien déplorable serait le souriant mais perfide Rosencrantz sans le courtisan et rusé Guildenstern !

Mais voici venir des hommes bien plus près du cœur de Hamlet. Comme il les reçoit cordialement ! Ce sont les acteurs. Leur introduction dans la pièce est une des plus admirables et des plus ingénieuses inventions de tout Shakespeare. Ils représentent tout le corps de la littérature, « dont l'objet est et a toujours été, comme le remarque Hamlet avec sa profondeur ordinaire, de présenter le miroir à la nature », car la littérature est vouée à ce dieu de lumière à qui nous devons le divin γνωθι σεαυτον. Et nous avons alors l'occasion d'apprendre quelque chose des goûts de Hamlet, nous le voyons profondément ravi par la poésie la plus sublime et la plus imaginative qui ait jamais résonné sur la scène tragique. Les vers eux-mêmes, comme le remarque cet excellent critique Schlegel, sont nécessairement élevés de deux degrés au-dessus de la nature, se détachant ainsi du reste de la pièce, drame à l'intérieur du drame. Ils sont comme un objet qu'on voit à travers un verre grossissant et constituent, en vérité, une des plus extraordinaires créations de l'art merveilleux de Shakespeare.

Le monologue de Hamlet qui termine et couronne cet acte (II. 2. 570) n'est point seulement le produit accidentel d'une situation donnée, mais, comme tout ce qui est sorti de l'imagination de Shakespeare, il contient ou implique une vue générale sur quelque question importante, dans le cas présent la nature respective des deux plus sublimes manifestations de l'intelligence humaine : l'imagination du poète et celle du philosophe.

Le monologue suivant, le célèbre « Etre ou ne pas être », permet d'observer, dans un exemple de grand style, la particularité la plus frappante du caractère de Hamlet, sa tendance à idéaliser toute chose. Il oublie tout à fait la réalité de son cas, incarne, dans sa seule personne, « tous les maux dont la chair est la naturelle héritière : tortures de l'amour méprisé, lenteurs de la justice, etc. ». Et, cela, il ne faut point l'oublier si l'on veut être juste envers Hamlet dans la scène sur la tombe d'Ophélie : car Hamlet n'était point égoïste, il n'était qu'idéaliste à l'excès.

Quel profond sentiment de sa faiblesse, mais aussi quelle grandeur et quelle force, dans l'apostrophe à son ami Horatio : « — Horatio, tu es vraiment l'homme juste entre tous ceux que j'ai jamais rencontrés ! »

La pièce une fois jouée, Hamlet retombe au même état d'incertitude et de vacillation où le fantôme l'avait trouvé. Il recule devant l'action. Il s'en détourne. Et la même répugnance instinctive lui rend insupportable jusqu'à la nécessité de rimer : car, tout ce qui est nécessaire, d'instinct il le veut éviter.

« Car tu sais bien, mon cher Damon,
Que Jupiter régnait ici,
Tandis que pour roi nous avons
Maintenant un vrai..., un vrai paon. »

« Vous auriez pu au moins rimer », lui dit Horatio, l'homme de bon goût. Mais tout ce à quoi Hamlet touche a la même conclusion boiteuse.

Peu après, cherchant à se guinder jusqu'à l'action, Hamlet se rappelle qu'il est l'heure magique où les tombeaux rendent leurs morts : « Je pourrais maintenant boire du sang chaud », dit-il avec autant d'extravagance que de mensonge. Il craint de devoir tuer sa mère, se jure à lui-même, quoi qu'il arrive, de ne point céder à cette tentation : et tout cela n'est qu'amère bien qu'inconsciente dérision de lui-même, qu'ironique commentaire du curieux raffinement de vengeance qui lui fait remettre, pour un temps, le meurtre du roi ; excès, dans un cas comme dans l'autre, d'une intelligence par trop subtile, « examinant trop curieusement les faits ».

Quel sens profond recèle la scène suivante (IV. 1), celle avec sa mère, où, s'arrêtant en pleine déclamation pour contempler le portrait de son père, Hamlet se trouve soudain face à face avec lui !

Mais toujours ses méditations sont infinies, toujours, qu'il déclame avec un des acteurs, qu'il poursuive la poussière d'un César jusque dans l'argile qui bouche un tonneau ou que, flattant sa propre faiblesse, il se prouve à lui-même la vanité de toutes les entreprises humaines (« blémies par la pensée, elles perdent jusqu'au nom même d'actions »), toujours il vient se perdre en un dédale de pensées et de grandioses desseins.

Agit-il ? Il en paraît lui-même étonné, s'accuse d'imprudence :

« Imprudemment, mais bénie soit cette imprudence ! »,

comme il dit à son ami Horatio, il combine le stratagème qui le fait échapper aux perfides envoyés du roi.

Et c'est Hamlet qui, dans les vers suivants, donne, à mon sens, la morale de toute la pièce :

Nous pouvons bien ébaucher nos destins,
Toujours pourtant c'est un Dieu qui les forme. »

« Rien n'est plus certain », lui répond Horatio.

Combien différent est Laertes !

Son père, à lui aussi, a été assassiné. Aussitôt il rassemble le peuple, donne l'assaut au palais, somme le roi, sous peine de sa vie, de lui rendre raison du meurtre :

« Rien, s'écrie-t-il, ne m'arrêtera, ma propre volonté seule, jamais celle du monde ! » Et il la suit en effet, sa volonté, avec quelle impétuosité ! Il ne regarde ni à droite ni à gauche, « n'examine rien trop curieusement ». Mais il pèche par l'excès contraire. Il soulève la populace ; jure de « couper la gorge à Hamlet, fût-ce même à l'église » ; le tue en fait avec une rapière perfidement empoisonnée.

Hypnotisé par le but qu'il poursuit, il ne voit rien entre deux.

Une soupe au lait comme ce Laertes, Hamlet ne peut que l'envier et le mépriser à la fois. Or, ils se rencontrent auprès de la tombe d'Ophélie qui, soit accident, soit suicide (elle est à demi folle), vient de trouver la mort en se noyant. La naïve candeur de la jeune fille, la façon dont Hamlet lui avait fait la cour, étaient assez apparues dans les ballades qu'elle chantait. Son caractère était nécessairement ce qu'il est, car, dans une pièce si pleine d'idées, si occupée des intérêts les plus profonds de l'âme, une passion plus forte serait un contresens, « une aigre dissonance ».

Hamlet, quand il découvre qu'elle est morte, dit seulement :

— Quoi ? la belle Ophélie ? Mais quand cet écervelé de Laertes, chez qui toujours l'action l'emporte sur la pensée, se précipite dans la fosse et déclame « avec tant d'emphase et de pathos », Hamlet ne se contient plus. Fou de rage, désespéré de la faiblesse et du vague de ses propres sentiments, il crie son amertume, son mépris pour Laertes et pour lui-même :

« Montre ce que tu sais faire !
Veux-tu pleurer, veux-tu te battre, jeûner, te déchirer toi-même,
Boire du vinaigre, manger un crocodile ? »

Autrement dit : — Qu'il est donc faux, le deuil que vous menez ainsi ! J'en ferais autant, moi. Allons, que faut-il faire ? pleurer, jeûner, nous arracher les cheveux ? boire du vinaigre ou manger du crocodile, pour nous forcer à verser des pleurs ?

Mais Hamlet, toujours, est parfait gentilhomme : les excuses qu'il fait à Laertes sont une de ces détentes, un de ces adoucissements d'un grand caractère, que Shakespeare comprenait si bien.

Quant à la cruauté qu'on lui reproche, s'il en a en effet l'apparence, elle provient de l'habitude philosophique qu'il a de voir partout des lois, des conséquences nécessaires. Comme Spinoza dit de lui-même : Humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere : il ne faut ni rire des actions des hommes, ni les déplorer, ni les détester, il faut les comprendre. Et si Hamlet, aux deux courtisans, n'accorde « pas même le temps de se confesser », c'est que, s'ils parlent, tout est perdu. Comme il le dit, du reste : « Ils ne touchent pas ma conscience. » Ils rentrent dans un cas général et nécessaire :

> « Il est dangereux, pour des créatures inférieures,
> De se placer entre les rapières irritées et terribles
> De deux puissants adversaires. »

Les beaux vers ! Mais nous avons passé des centaines de groupes et de spectacles admirables et pleins de sens. Nous avons oublié le clown et le fossoyeur. En vérité, on peut, dans Shakespeare, ainsi que le dit Jaques dans Comme il vous plaira, « sucer de la moelle en toute chose, comme une belette suce des œufs ». Ces clowns, du reste, ressemblent fort aux autres hommes. Ils ne pensent point à ce qu'ils font, mais trouvent le bonheur dans l'exercice d'une ingéniosité infinie.

Fortinbras ferme le spectacle. Il met comme un cadre à la pièce.

Il est donc apparent que Hamlet est en soi un tout complet et raisonnable, composé, en heureuse proportion, d'harmonies et de contrastes, formant une expressive unité. »

IV

Shelley avait terminé. Il releva les yeux et vit Lord Byron profondément endormi.

(Traduction française de René Rapin.)