

ERNEST JONES :
LE COMPLEXE D'ŒDIPE EN TANT QU'EXPLICATION DU MYSTÈRE D'HAMLET :
UNE ÉTUDE DE LA MOTIVATION

Paru dans : *American Journal of Psychology*, Vol. 21, No 1 (Janvier 1910) pp 72-113.

Traduit par Patricia Lang, agrégée d'anglais¹

Les citations de Shakespeare sont empruntées à la traduction établie par Jean-Michel Déprats,
parue chez Gallimard, collection Folio Théâtre, édition bilingue, 2002

Les psychologues anglophones n'ont jusqu'à présent prêté que relativement peu d'attention à l'étude du génie et de la création artistique ; du moins n'ont-ils pas analysé en détail la biographie d'hommes de génie. En Allemagne en revanche, de nombreux chercheurs, stimulés par l'exemple de Moebius, obtinrent des résultats fort intéressants en s'engageant dans la voie de la recherche biographique. Au cours des dernières années, cette direction de recherche connut un regain d'intérêt grâce aux brillants travaux du Professeur Freud, qui mit à jour un certain nombre des mécanismes fondamentaux à l'œuvre dans la création artistique et poétique². Freud montra que les principales caractéristiques de ces mécanismes se retrouvent dans de nombreux processus mentaux apparemment différents, tels que les rêves, les mots d'esprit, les symptômes névrotiques, etc³... De plus, Freud établit que tous ces processus entretiennent des relations étroites avec les fantasmes, la réalisation de souhaits inconscients, le refoulement (*Verdrängung*), le réveil de souvenirs d'enfance ainsi qu'avec la vie psychosexuelle du sujet. L'analyse que fit Freud du roman de Jensen *La Gradiva* est le modèle de toutes les études ultérieures de cette nature.

C'est un fait bien connu que, si les grands écrivains et les poètes se sont fréquemment livrés à des généralisations judicieuses dans le domaine de la psychologie pratique, leurs découvertes furent toujours lentes à s'imposer. Parmi les nombreuses raisons qui expliquent ce phénomène, nous ne mentionnerons ici que celle qui a trait à notre sujet : ce que l'artiste cherche à exprimer, il est rare qu'il en connaisse lui-même la véritable signification ; quant à l'origine de son élan créatif, il ne la connaît jamais. Cette difficulté qu'éprouve l'artiste à saisir le sens exact de la création à laquelle il s'efforce de donner naissance, Bernard Shaw l'illustra brillamment dans les études qu'il consacra à Ibsen et à Wagner⁴. L'artiste accomplit son œuvre, mû par une force qui semble lui être extérieure, et que, dans l'ignorance où il se trouve de l'origine de son inspiration, il attribue fréquemment à un agent extérieur, de nature divine ou non. Nous savons à présent que l'origine de l'inspiration artistique est à rechercher dans des processus mentaux qui, pour être oubliés du sujet, n'en sont pas moins opérants. Nous emprunterons à la terminologie freudienne, pour dire que la création artistique est une manifestation sublimée de divers souhaits frustrés et refoulés, dont le sujet a cessé d'être conscient. Il s'ensuit que l'artiste donne expression

¹ Patricia Lang remercie Madame Alice Massat d'avoir bien voulu veiller à la mise en page et à l'édition de ce texte.

² Freud : *Der Wahn und die Träume in W. Jensen's Gradiva*, 1907. *Der Dichter und das Phantasieren*. Neue Revue, 1908. No. 10, S. 716.

³ Freud : *Traumdeutung*, 1900. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905. *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, 1906. *Zweite Folge*, etc.

⁴ Bernard Shaw : *The Quintessence of Ibsenism*, 1891. *The Perfect Wagnerite*, 2ème édition, 1901.

à son élan créatif dans une forme qui satisfait son besoin intérieur, mais en des termes qu'il est incapable de traduire en une langue aisément compréhensible. L'artiste ne peut qu'exprimer directement ce qu'il ressent, sans aucune considération pour son public éventuel. Ce qui a évidemment pour corollaire le fait que, plus l'intention de l'artiste est éloignée des modes de pensée de ceux qui ne partagent pas son inspiration, plus l'interprétation que donneront ces derniers sera malaisée et incertaine ; ce qui explique le flot de critiques ineptes dont firent les frais des hommes tels que Schopenhauer et Nietzsche.

Il ne fait pas de doute que la connaissance acquise, au prix de tant d'efforts, par la méthode d'investigation psychanalytique puisse se révéler extrêmement précieuse à qui cherche à résoudre les problèmes psychologiques liés aux motivations cachées des actions et des désirs de l'homme. De fait, le seul moyen d'aborder scientifiquement ces questions est le procédé propre à la psychanalyse, qui consiste à démêler patiemment, en les disséquant, les strates profondes et cachées de l'esprit. Les résultats encourageants obtenus à ce jour par Muthmann⁵, Rank⁶, Riklin⁷, Sadger⁸, Abraham⁹ et d'autres encore ne sont qu'un avant-goût des applications qui seront possibles lorsque cette méthode aura été employée sur une échelle plus vaste qu'elle ne l'a été jusqu'à présent.

Le problème qui taraude Hamlet — et qui constitue l'objet de cette étude — est étroitement lié à certains des problèmes qui se rencontrent le plus fréquemment à l'occasion d'une cure psychanalytique, si bien qu'il a semblé possible de présenter un nouveau point de vue, et ce dernier permet d'apporter une explication à des questions que laissèrent sans réponse des tentatives menées selon des procédés moins techniques. Certains critiques littéraires de renom reconnurent sans ambages les faiblesses de toutes les solutions au problème proposées jusqu'ici, et le point de vue psychologique rend ces faiblesses plus évidentes encore. L'objet de notre étude est de présenter une hypothèse que Freud proposa, il y a quelque neuf années, dans une note de sa *Traumdeutung*¹⁰ et qui, à ma connaissance, n'a fait l'objet d'aucune étude critique depuis sa publication. Avant de nous engager dans cette entreprise, il est nécessaire de procéder à quelques remarques générales relatives à la nature du problème et aux solutions apportées jusqu'à présent.

Le problème que présente la tragédie d'*Hamlet* est particulièrement intéressant pour au moins deux raisons. La première est que *Hamlet* est presque universellement considéré comme le chef-d'œuvre de l'un des plus grands esprits que le monde ait connu. La pièce exprime probablement, mieux que toute autre œuvre de l'auteur, l'essence de la philosophie de Shakespeare et sa vision du monde, et elle présente un tel niveau d'excellence que maint critique éminent lui accorde une place tout à fait à part. Il est donc logique de supposer que tout ce qui pourra nous permettre d'accéder au sens caché de la pièce nous laissera nécessairement entrevoir une bonne partie des processus

⁵ Muthmann: *Psychiatrisch-Theologische Grenzfragen. Zeitschr. f. Religions- psychologie*. Bd. I. Ht. 2u. 3.

⁶ Otto Rank: *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-psychologie*, 1907. *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1909.

⁷ Riklin: *Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen*, 1908.

⁸ Sadger: *Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie*, 1908. *Aus dem Liebesleben Nicolaus Lenau's*, 1909.

⁹ Abraham: *Traum und Mythos. Eine Studie zur Völkerpsychologie*, 1909.

¹⁰ S. 183.

mentaux inconscients de Shakespeare. La seconde de ces raisons tient à la pièce elle-même, et à l'intérêt considérable qu'elle suscite. Le mystère qui se trouve au cœur de la pièce, à savoir la cause de la difficulté qu'éprouve Hamlet à venger le meurtre de son père, a été nommé, à juste titre, le Sphinx de la littérature moderne¹¹. Ce mystère a donné lieu à d'innombrables hypothèses, et à une abondante littérature critique — présentant des théories contradictoires — qui vit le jour principalement en Allemagne au cours des cinquante dernières années. Nous nous abstenons de passer en revue cette littérature, qui fut étudiée, entre autres, par Loening¹² et Döring¹³ ; néanmoins nous ne pouvons pas ne pas mentionner brièvement les principaux points de vue qui furent adoptés.

Ce n'est probablement qu'en vertu de leur caractère extravagant¹⁴ que bien des solutions proposées entrèrent dans la postérité. Signalons, proches de ce groupe, les hypothèses qui voient en *Hamlet* telle ou telle allégorie. Ainsi, Gerth¹⁵ voit dans la pièce une défense sophistiquée du Protestantisme. Rio¹⁶ et Spanier¹⁷ y voient au contraire une défense du catholicisme. Stedefeld¹⁸ quant à lui considère la pièce comme une critique du scepticisme de Montaigne, tandis que, pour Feis¹⁹, c'est contre le mysticisme et le sectarisme de ce dernier que s'élève la pièce. Un auteur nommé Mercade²⁰ maintient que la pièce présente une philosophie de l'histoire, sous forme allégorique : Hamlet personnifierait la recherche de la vérité, qui, du point de vue historique, se réalise en tant que progrès ; Claudius serait l'incarnation du mal et de la faute, Ophélie représenterait l'Eglise, Polonius l'absolutisme de cette dernière et la tradition, le Spectre symboliserait la voix idéale de la Chrétienté, Fortinbras la liberté, etc... De nombreux auteurs, comme Plumtre²¹ et Silberschlag²² virent la pièce comme une satire dirigée contre Marie Stuart du fait de son remariage avec Bothwell après le meurtre de Darnley ; alors que des auteurs comme Elze²³ et Isaac²⁴, entre autres, interprétèrent la pièce comme une allusion à l'histoire du Comte d'Essex. De telles hypothèses ne tiennent pas compte de ce qui caractérise le théâtre de Shakespeare : toute tendance consciente, qu'elle soit de nature allégorique ou non, en est absente. Shakespeare s'employait à dépeindre le comportement humain de manière directe, tel qu'il l'observait, sans aucune considération pour ses propres motivations, et c'est là que résident tant sa force que sa faiblesse. À une époque où l'attention prêtée au dessein conscient de l'auteur serait plus

¹¹ Il n'est pas surprenant que Freud ait résolu l'énigme de ce Sphinx, comme il a résolu celle du Sphinx de Thèbes.

¹² Loening: *Die Hamlet-Tragödie Shakespeares*, 1893. Il convient de recommander particulièrement cette étude, qui est, de loin, le meilleur ouvrage critique sur ce sujet.

¹³ Döring: *Ein Jahrhundert deutscher Hamlet-Kritik*. Die Kritik, 1897, Nr. 131.

¹⁴ Citons, par exemple, cette opinion développée par Vining (*The Mystery of Hamlet*, 1881) selon laquelle ce qui explique la faiblesse d'Hamlet est le fait qu'il était une femme, élevée à tort comme un homme.

¹⁵ Gerth: *Der Hamlet von Shakespeare*, 1861.

¹⁶ Rio: *Shakespeare*, 1864.

¹⁷ Spanier: *Der « Papist » Shakespeare im Hamlet*, 1890.

¹⁸ Stedefeld: *Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeares gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des M. de Montaigne*, 1871.

¹⁹ Feis: *Shakespeare and Montaigne*, 1884. Ce fut Sterling (London and Westminster Review, 1838, p. 321) qui, le premier, remarqua la grande influence que Montaigne exerça sur Shakespeare, et qui apparaît dans *Hamlet*. Puis, J. M. Robertson la mit en évidence dans son ouvrage, *Montaigne and Shakespeare*, 1897.

²⁰ Mercade: *Hamlet, or Shakespeare's Philosophy of History*, 1875.

²¹ Plumtre: *Observations on Hamlet* (1796). Ce texte cherche à prouver que l'intention de Shakespeare, en concevant Hamlet, était d'écrire une critique indirecte de Marie Stuart.

²² Silberschlag: *Shakespeare's Hamlet, Morgenblatt*, 1860, Nr.46.

²³ Elze: *Shakespeare's Jahrbuch*, Bd. III.

²⁴ Isaac: *Shakespeare's Jahrbuch*, Bd. XVI.

marquée qu'au siècle de Shakespeare ou au nôtre, l'œuvre du poète perdrait nécessairement une grande part de son intérêt.

Les principales hypothèses qui furent proposées sont essentiellement des variantes de trois points de vue. Selon le premier d'entre eux, la difficulté qu'éprouve Hamlet à accomplir la tâche qui lui incombe réside dans son tempérament, qui ne serait pas adapté à l'action ; le second point de vue au contraire avance que c'est dans la nature du devoir qui pèse sur Hamlet — une tâche quasiment impossible à accomplir par quiconque — que réside la difficulté ; d'après le troisième point de vue, la difficulté tient à un aspect particulier de la nature de la tâche à accomplir, particularité qui rend cette tâche éminemment difficile pour Hamlet, ou qui lui inspire de la répugnance.

Le premier de ces points de vue, qui explique l'inhibition d'Hamlet par un défaut de sa constitution, fut élaboré, il y a plus d'un siècle, par Goethe²⁵, Schlegel²⁶, et Coleridge²⁷, qui parvinrent à cette conclusion indépendamment. Du fait que cette opinion fut défendue par Goethe, c'est cette manière d'envisager la question qui fut la plus largement répandue, même si différents auteurs lui firent subir d'innombrables modifications. C'est dans ses jeunes années que Goethe se fit l'avocat de cette thèse, lorsqu'il était sous l'influence de Herder²⁸ qui, quant à lui, l'abandonna par la suite²⁹. Selon ce point de vue, c'est du fait de son tempérament qu'Hamlet est fondamentalement incapable d'engager une quelconque action décisive. Ces raisons liées au tempérament d'Hamlet reçoivent des descriptions diverses selon les auteurs : pour Coleridge, il s'agirait d'une « faculté contemplative démesurée » ; pour Schlegel, « d'un besoin de mûre délibération, servant souvent de prétexte à la lâcheté et à l'absence de décision » ; Vischer³⁰, pour sa part, parle d'une « disposition mélancolique », et bien d'autres hypothèses virent également le jour. La théorie de Goethe pourrait se résumer ainsi : du fait de ses facultés intellectuelles remarquablement développées et de ses nombreux centres d'intérêt, Hamlet ne pouvait jamais adopter une position simple : quelle que soit la question envisagée, il voyait toujours les différentes facettes du problème, auquel il apportait plusieurs explications possibles. Une ligne d'action donnée ne lui semblait jamais évidente, jamais claire et univoque, si bien que, dans la vie pratique, son scepticisme et sa réflexion paralysaient son action. Il représente ainsi ce qu'il est possible de définir grossièrement comme le prototype d'un homme à l'intellect exagérément développé au détriment de la volonté et, en Allemagne, il a souvent été présenté à des professeurs d'université, qui avaient tendance à perdre contact avec la réalité pour se lancer dans d'interminables raisonnements abstraits, comme un exemple à ne pas suivre³¹.

À cette interprétation de l'inhibition d'Hamlet, s'opposent au moins trois objections de taille: la première repose sur des considérations de psychologie générale, les deux autres sur des preuves objectives fournies par la pièce. Il

²⁵ Goethe: *Wilhelm Meister's Lehrjahre*, 1795.

²⁶ Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, III, 1809.

²⁷ Coleridge: *Lectures on Shakespeare*, 1808.

²⁸ Herder: *Von deutscher Art und Kunst*, 1773.

²⁹ Herder: *Aufsatz über Shakespeare im dritten Stück der Adrastea*, 1801.

³⁰ Vischer: *Kritische Gänge*. N. F., Ht. 2, 1861.

³¹ Cf par exemple Köstlin : *Shakespeare und Hamlet. Morgenblatt*, 1864, Nr. 25, 26. Cette idée avait été habilement développée dès 1816 par Börne, dans ses *Dramaturgischen Blättern*. Il conclut un article en ces termes : « Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht, so würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher braucht nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab und Hamlet ist fertig. »

est vrai qu'à première vue, une réflexion et un scepticisme excessifs semblent faire pâlir la motivation, du fait que ces attitudes balaient un certain nombre d'illusions communément répandues relatives à la valeur de telle ou telle ligne de conduite. Cela s'avère particulièrement visible dans le champ des réformes sociales par exemple, lorsque l'énergie d'un philanthrope décroît à mesure qu'il considère tous les aspects de la tâche à accomplir. Néanmoins, une réflexion plus approfondie montre que cette baisse d'énergie est davantage d'ordre qualitatif que d'ordre quantitatif. Le scepticisme mène à une simplification de la motivation et à une réduction du nombre des motifs valables ; il conduit à l'abandon de certaines raisons d'agir, couramment acceptées, plutôt qu'à une défaillance générale des moteurs de l'action. Quiconque a étudié la psychologie clinique sait qu'un tel affaiblissement général de l'énergie a toujours une autre cause que le scepticisme intellectuel, à savoir l'influence de complexes inconscients anormaux. Il n'y a pas lieu de poursuivre ici ce raisonnement, car il est vain d'étudier la cause de l'aboulie généralisée d'Hamlet si, comme nous allons le voir, Hamlet ne souffrait nullement d'aboulie. Il s'ensuit donc que cet argument ne convaincra que ceux qui sont prêts à l'accepter. De même, sont vains les raisonnements selon lesquels l'aboulie généralisée d'Hamlet s'explique par des causes qui seraient moins directement liées à sa constitution, telles que le chagrin consécutif à la mort de son père et à l'adultère de sa mère³². En effet, la psychopathologie a clairement démontré qu'un tel chagrin n'est pas de nature à expliquer cet état.

Par ailleurs, la lecture de la pièce fournit une preuve indiscutable de la faiblesse de l'hypothèse que nous présentons ici. En premier lieu, tout nous porte à croire qu'excepté lorsqu'il s'agit de tuer Claudius, Hamlet est capable d'agir de façon décisive : impulsif, comme lorsqu'il tue Polonius, mais aussi réfléchi, comme lorsqu'il planifie la mort de Guildenstern et Rosencrantz. Le mépris mordant et la raillerie dont il est capable envers ses ennemis, et même envers Ophélie, les cruels reproches qu'il adresse à sa mère, son absence de remords après la mort de Polonius ne témoignent pas d'une nature douce, faible et indolente. C'est rapidement qu'il prit la décision de faire jouer une pièce devant son oncle, et c'est résolument qu'il adopta la conduite, pourtant difficile, qui consistait à rejeter Ophélie devenue froide. Aucune hésitation chez Hamlet, lorsqu'il frappe l'espion caché derrière le rideau³³, lorsqu'il attaque les pirates, saute dans la tombe avec Laërte, accepte le défi de se battre en duel contre lui, ni même lorsqu'il s'agit de suivre le fantôme de son père sur les remparts du château et de s'entretenir avec le Spectre :

*« Je lui parlerai même si l'enfer s'ouvre béant
Et me conjure de me taire ».* (I,2, v.244-245).

Aucune trace d'indécision non plus lorsqu'il s'écrie, à l'adresse d'Horatio qui cherche à le retenir :

*« Lâchez-moi, messieurs.
Par le Ciel, je fais un spectre de qui me retient,
Arrière, vous dis-je. »* (I,4, v.84-86).

³² C'est Herder (Op. cit., 1801) qui fit le premier cette suggestion.

³³ Je me range à l'opinion de Loening, pour qui Hamlet ne pensait pas qu'il était en train de frapper le roi au moment où il tuait Polonius (Op. cit., S., 242-244, 362-363).

En ces occasions, nous ne trouvons pas le moindre signe de cette paralysie que causerait le doute, et qui fut si fréquemment imputée à Hamlet. Bien au contraire, le courage physique et moral ne lui font jamais défaut, excepté lorsqu'il s'agit de venger son père. De plus, l'attitude d'Hamlet, comme nous allons le voir, n'est jamais celle de qui se considère incapable de s'acquitter de sa tâche, mais plutôt celle d'un homme qui, pour une raison cachée, ne peut se résoudre à accomplir son devoir. Le tableau n'évoque pas, contrairement à ce qu'affirma Goethe, une âme nonchalante écrasée par le poids d'une tâche gigantesque, mais un homme courageux en proie à une inhibition mystérieuse.

L'interprétation de Goethe se trouva contestée dès 1827: Hermes³⁴ d'abord, puis plusieurs auteurs avancèrent des hypothèses qui n'attribuaient à la faiblesse de caractère d'Hamlet qu'un rôle très secondaire.

Le second point de vue soumis à notre étude représente l'opposé exact du premier, et voit dans la difficulté de la tâche à accomplir l'unique raison qui explique l'impossibilité de l'exécuter. Ce fut Fletcher³⁵ qui, le premier, fit cette suggestion ; il fut suivi par Klein³⁶ et Werder³⁷ qui parvinrent indépendamment à la même conclusion. Selon ce point de vue, les difficultés extrinsèques, inhérentes à la tâche à accomplir, représentaient de si formidables défis qu'elles eussent découragé quiconque, si déterminé fût-il. Ce point de vue demande de concevoir la tâche à accomplir sous un angle différent de celui sous lequel elle est habituellement considérée. S'appuyant sur les enseignements d'Hegel relatifs à la justice abstraite, Klein et, dans une moindre mesure, Werder, affirmèrent que l'essence de la revanche d'Hamlet consistait, non pas à tuer simplement le meurtrier de son père, mais à le faire reconnaître coupable par la nation. Cette thèse repose sur l'argumentation suivante : le crime de Claudius était à tel point effroyable, à tel point contre nature, qu'il était impossible de croire en l'accusation, à moins qu'elle ne fût étayée par un très vaste éventail de preuves. Si Hamlet s'était contenté de tuer son oncle, puis qu'il eût proclamé, sans la moindre preuve, qu'il n'avait fait que venger un fratricide, la nation se serait inmanquablement retournée contre lui, l'accusant non seulement d'avoir tué son oncle afin de monter lui-même sur le trône, mais aussi de chercher, pour des raisons égoïstes, à salir la mémoire d'un homme qui n'était plus en état de défendre son honneur. En conséquence, l'oncle s'en fût trouvé sanctifié, et Hamlet frustré de sa revanche. En d'autres termes, ce qui faisait hésiter Hamlet n'était pas tant la difficulté à accomplir l'acte en tant que tel, que la situation qui eût nécessairement résulté de cet acte.

Ce fut surtout Werder qui présenta ce point de vue de façon si ingénieuse qu'il fut adopté par plusieurs commentateurs éminents, tels que Rolfe³⁸, Corson³⁹, Furness⁴⁰, Hudson⁴¹, et Halliwell-Phillips⁴². Cependant, dans l'ensemble, la littérature consacrée à Hamlet n'abonda pas dans ce sens, et cette interprétation fut rejetée sans appel

³⁴ Hermes: *Über Shakespeare's et Hamlet und seine Beurteiler*, 1827.

³⁵ Fletcher: *Westminster Review*, Sept., 1845.

³⁶ Klein: *Emil Devrient's Hamlet. Berliner Modenspiegel, eine Zeitschrift für die elegante Welt*, 1846, Nr. 23, 24.

³⁷ Werder: *Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet*, 1875. Traduit par E. Wilder, 1907, sous le titre : « *The Heart of Hamlet's Mystery* ».

³⁸ Rolfe: *Introduction to the English Translation of Werder*, 1907.

³⁹ Corson: Cité par Rolfe, loc. cit.

⁴⁰ Furness: *A New Var. Ed. of Shakespeare*, Vol. III et IV, 1877.

⁴¹ Hudson: *Shakespeare's Life, Art, and Characters*, 2ème édition, 1882.

⁴² Halliwell-Phillips: *Memoranda on the Tragedy of Hamlet*, 1879.

par nombre de critiques compétents, tels que Tolman⁴³, Loening⁴⁴, Hebler⁴⁵, Ribbeck⁴⁶, Bradley⁴⁷, Baumgart⁴⁸, et Bulthaupt⁴⁹. Je me contenterai donc de ne mentionner que quelques-unes des nombreuses objections qu'il est possible de formuler à l'encontre de cette théorie. Il apparaîtra que cette proposition implique nécessairement que la tâche à accomplir paraisse, en deux points, plus difficile qu'elle n'était en réalité. Tout d'abord, cette hypothèse part du principe qu'il ne s'agissait pas d'une simple revanche au sens courant du terme, mais d'un processus complexe impliquant un jugement selon une modalité plus ou moins légale. Par ailleurs, l'importance des obstacles extérieurs a été exagérée. Cette déformation du sens du mot « revanche » est purement gratuite, ne reposant sur aucun passage où ce terme est employé par Shakespeare, que ce soit dans notre pièce ou ailleurs⁵⁰. Hamlet ne doute jamais d'avoir été légitimement désigné pour être l'instrument du châtiment, et lorsqu'à la fin de la pièce il accomplit l'acte de vengeance, la situation dramatique est correctement résolue, bien que la nation n'ait pas été informée, et encore moins convaincue, du meurtre qui est ainsi vengé. Il était impossible, de par la nature du cas, de fournir une preuve qui aurait fait condamner l'oncle par une cour de justice. Or tenter d'accomplir l'impossible ne peut en aucun cas donner lieu à une situation dramatique, et un combat dont l'issue ne fait pas de doute ne saurait éveiller l'intérêt du spectateur. La situation extérieure est, elle aussi, déformée pour les besoins de cette hypothèse. La sympathie qu'éprouvait le peuple pour Hamlet est clairement perçue par Claudius, qui n'ose pas même punir Hamlet pour le meurtre de Polonius:

*« Pourtant, nous ne devons pas le soumettre à la rigueur de la loi,
Il est aimé de la multitude inconséquente,
Qui n'aime pas avec son jugement, mais avec ses yeux » (IV,3 v.3-5).*

Et encore:

*« L'autre motif
Pour lequel je n'ai pas pu rendre un compte public
Est le grand amour que lui porte le peuple,
Qui, trempant toutes ses fautes dans l'affection qu'il a pour lui,*

⁴³ Tolman: *Views about Hamlet and Other Essays*, 1904.

⁴⁴ Loening: Op. cit., S. 110-113 et 220-224.

⁴⁵ Hebler: *Aufsätze über Shakespeare*, 2ème Ausg., 1874, S. 258-278.

⁴⁶ Ribbeck: *Hamlet und seine Ausleger*, 1891, S. 567.

⁴⁷ Bradley: *Shakespearean Tragedy*, 1904, Art. Hamlet.

⁴⁸ Baumgart: *Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik*, 1877, S. 7-29.

⁴⁹ Bulthaupt: *Dramaturgie des Schauspiels*, 4e Aufl., 1891, II, S. 237.

⁵⁰ Loening: (Op. cit., Cap. VI), fit une étude détaillée de la signification du terme « vengeance » à l'époque de Shakespeare et dans l'œuvre du poète, et sa conclusion n'admet pas le doute.

*Comme la source qui change le bois en pierre,
Transforme ses travers en grâces : en sorte que mes flèches,
D'un bois trop léger pour un vent si fort,
Reviendraient vers mon arc,
Sans atteindre le but que je leur assignais » (IV,7, v.16-24).*

La facilité avec laquelle la population pouvait être excitée contre Claudius apparaît clairement après la mort de Polonius, lorsque le peuple suivit un Laërte animé d'une irrésistible soif de vengeance — et celle-ci n'eût pas tardé à être assouvie, si le roi n'avait convaincu le vengeur de son innocence. À cet instant, le peuple, ces « faux chiens danois » dont la loyauté envers Claudius était de si peu de poids qu'ils acclamèrent volontiers comme roi un Laërte, dont la prétention au trône était dénuée de tout fondement, le peuple donc n'eut aucune difficulté à croire, sans la moindre preuve, que leur roi était coupable d'un meurtre ; alors que l'accusation était fausse et qu'aucun mobile du crime ne pouvait avoir un poids comparable aux deux puissantes motivations qui l'avaient effectivement poussé à tuer son frère. Là où Laërte avait réussi, il est peu probable qu'Hamlet, l'enfant chéri du peuple, eût échoué. Ne pouvons-nous pas imaginer la tournure qu'auraient prise les événements au moment où les acteurs jouaient la pièce devant la Cour, si Laërte, et non Hamlet, avait été maître de la situation ? L'attention soutenue avec laquelle les nobles, mis dans la confiance, auraient observé la scène, la réaction du roi coupable qui se lève, ne pouvant supporter le spectacle plus longtemps, les murmures de protestation qui se seraient élevés de l'auditoire, l'implacable mise en accusation par le vengeur, et l'exécution immédiate qu'il aurait effectuée, secondé par ses amis dévoués ? En vérité, il semble que cet épisode qui met en scène Laërte n'ait pour but que de montrer comment un fils animé d'un sentiment filial se doit d'agir envers l'assassin de son père, et d'indiquer combien il était aisé, dans les circonstances de la pièce, d'accomplir la mission de vengeance. Et, par contraste, cet épisode souligne le caractère abject de la procrastination d'Hamlet, doublement blessé dans son honneur par ce perfide scélérat.

Quelle est la preuve la plus convaincante qui interdit de considérer, comme ressort de la pièce, des difficultés dues à la situation extérieure ? Nulle autre chose que l'attitude d'Hamlet lui-même envers la tâche qu'il a pour mission d'accomplir. Hamlet n'a jamais le comportement de qui serait confronté à une tâche clairement définie, dont les seules difficultés proviendraient des circonstances extérieures. Si tel avait été le cas, il aurait certainement, dès le début, fait part de ces difficultés à Horatio et à ses autres amis fidèles et, avec eux, il aurait délibérément cherché à élaborer des plans afin de surmonter les obstacles. Au lieu de quoi, Hamlet ne s'intéresse jamais à la situation extérieure, il n'y fait pas une fois référence, pas même lorsqu'il surprend son oncle en prière, scène qui eût pourtant pu lui permettre de comprendre les raisons de son inaction. Force nous est donc de conclure que la situation extérieure ne rendait pas la tâche impossible à accomplir.

Si Hamlet est un homme capable d'agir, et si la tâche qui lui incombe est de nature telle qu'il est possible de l'accomplir, quelle est donc la raison pour laquelle il ne l'exécute pas ? Les critiques qui comprirent que les hypothèses mentionnées ci-dessus n'étaient pas fondées eurent grand peine à répondre à cette question. Certains

d'entre eux, influencés par la suggestion de Klein, selon laquelle la tâche à accomplir n'était pas en réalité ce que l'on croit généralement, en proposèrent de nouvelles interprétations. Ainsi, pour Mauerhof⁵¹, ce que le Spectre avait commandé à Hamlet n'était pas de tuer le roi, mais de mettre fin à la vie dépravée de la Reine, et Hamlet ne savait pas comment exécuter cet ordre sans souiller le nom de sa mère. Dietrich⁵², quant à lui, avança l'idée étrange que ce qui incombait à Hamlet, c'était de restituer à Fortinbras les terres dont son père avait été injustement dépossédé. Au vu de telles extrémités, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que de nombreux critiques compétents émirent, comme seule solution possible, l'idée que la pièce était par essence inexplicable, incongrue et incohérente. Ce point de vue, qui fut soutenu pour la première fois par Rapp⁵³ en 1846, fut développé par d'autres auteurs, tels que Rümelin⁵⁴, Benedix⁵⁵, von Friefen⁵⁶, et bien d'autres encore. Diverses causes furent avancées, qui se proposaient d'expliquer les imperfections que présente le ressort de la pièce. Ainsi, Dowden⁵⁷ maintint que Shakespeare y avait consciemment inséré un secret, tandis que Reichel⁵⁸ pensait qu'un acteur peu éduqué du nom de Shakspeare avait mutilé une pièce écrite par un poète inconnu nommé Shakespeare, et bien d'autres hypothèses virent le jour.

Cette théorie, selon laquelle la pièce est par nature inexplicable, eut de nombreux adeptes, que réconforta l'idée que c'est en cette obscurité même, caractéristique de la vie en général, que résident la puissance de la pièce et son pouvoir d'attraction. Grillparzer⁵⁹ lui-même voyait dans le caractère impénétrable de la pièce la raison de la fascination qu'elle exerce, et précisa: « c'est par là-même que la pièce devient une représentation fidèle de ce qui se produit dans la vie, et fait naître le même sentiment d'immensité ». Nous nous abstenons d'examiner si l'imprécision et l'opacité constituent véritablement les caractéristiques de la vie en général; ce qui est certain, c'est que de telles caractéristiques ne sauraient être les critères d'une pièce réussie. Une pièce incohérente et dénuée de sens n'eût en aucun cas produit sur les spectateurs les effets qu'*Hamlet* ne manqua jamais de produire au cours des trois derniers siècles. Si obscure que puisse paraître la signification profonde de la pièce, il n'en demeure pas moins qu'une telle signification est présente et que, de surcroît, elle traite de questions d'intérêt vital, touchant au plus profond de l'âme: c'est ce que démontre, de façon empirique, le succès constant que la pièce rencontre auprès des publics les plus variés. Refuser de voir cette évidence revient à nier tous les canons de l'art dramatique acceptés depuis Aristote. C'est à l'aune de ces canons que se mesure le succès, ou l'insuccès, de la pièce.

Force nous est donc de considérer que l'irrésolution d'*Hamlet* a une cause qui n'a pas encore été décelée. S'il ne s'agit ni d'une paralysie générale devant l'action, ni d'une difficulté exceptionnelle inhérente à l'obligation qui lui incombe, il nous faut envisager la troisième possibilité, à savoir que la mission dont Hamlet est chargé présente

⁵¹ Mauerhof: *Über Hamlet*, 1882.

⁵² Dietrich: *Hamlet, der Konstel der Vorsehung, eine Shakespeare-Studie*, 1883.

⁵³ Rapp: *Shakespeare's Schauspiele übersetzt und erläutert*. Bd.VIII, 1846.

⁵⁴ Rümelin: *Shakespeare-Studien*, 1866.

⁵⁵ Benedix : *Die Shakespearomanie*, 1873.

⁵⁶ Von Friefen: *Briefe über Shakespeare's Hamlet*.

⁵⁷ Dowden: *Shakespeare, his development in his works*, 1875.

⁵⁸ Reichel: *Shakespeare-Litteratur*, 1887.

⁵⁹ Grillparzer: *Studien zur Litteraturgeschichte*, 3ème Ausg., 1880.

une particularité telle que la tâche lui répugne: au fond de son cœur, il ne veut pas exécuter sa mission. Cette conclusion semble si évidente qu'on a peine à comprendre comment elle a pu échapper aux critiques⁶⁰, d'autant qu'il en existe des preuves directes, fournies par la pièce, et nous les rapporterons lorsque nous aborderons la question de la cause de cette répugnance d'Hamlet. Mais commençons par mentionner quelques-unes des théories qui furent formulées à ce propos. Ce fut Ulrici⁶¹ qui, le premier, reconnut clairement, en 1839, que la tragédie d'*Hamlet* représentait non pas le cas d'un homme dont les efforts n'aboutissaient pas, mais celui d'un homme en proie à un conflit intérieur. Les détails du raisonnement d'Ulrici qui, tout comme Klein, fut influencé par les écrits d'Hegel relatifs à la morale, sont difficiles à suivre, mais le point essentiel est qu'il considérait qu'Hamlet doutait profondément, d'un point de vue moral, de la légitimité de la vengeance. Il se trouvait donc prisonnier d'un conflit qui opposait d'une part son aspiration naturelle à venger son père, et d'autre part ses valeurs éthiques et chrétiennes qui, développées au plus haut point, lui interdisaient de satisfaire son désir instinctif. Cette hypothèse fut fréquemment avancée au cours des dernières années, et Liebau⁶², Mézières⁶³, Gerth⁶⁴, Baumgart⁶⁵ et Robertson⁶⁶ se penchèrent particulièrement sur ses aspects moraux, éthiques et religieux. Kohler⁶⁷ fit habilement passer le conflit dans le champ de la jurisprudence, et maintint qu'Hamlet était en avance sur son temps en ce qu'il reconnaissait la supériorité de la sanction légale sur la justice privée, et qu'ainsi il défendait la cause du progrès. Cet argument très particulier fut réfuté avec succès par Loening⁶⁸ et Fuld⁶⁹, et l'approche historique en démontre sans équivoque la fausseté. Enfin Schipper⁷⁰, et, plus récemment, Gelber⁷¹ émirent l'idée que le conflit était de nature strictement intellectuelle, en ceci qu'Hamlet ne pouvait se convaincre de la justesse ou de la crédibilité du témoignage du Spectre.

Force nous est de poser aux auteurs des théories présentées ci-dessus la question suivante: pourquoi Hamlet, dans ses monologues, ne nous a-t-il donné aucune indication de la nature de son conflit intérieur? Comme nous allons le voir, il formula plusieurs excuses pour expliquer sa procrastination ; en revanche il n'énonça jamais le moindre doute quant à la nature de son devoir — pas une fois, pas même de façon allusive. Il voyait très clairement ce qu'il avait à faire, la question qui l'agitait était de savoir pourquoi il ne pouvait s'y astreindre ; si, à un moment quelconque, Hamlet s'était vu demander s'il était juste qu'il tue son oncle, ou s'il avait vraiment l'intention de le faire, nul ne peut douter de ce qu'il eût instantanément répondu. Tout au long de la pièce, nous le voyons irrévocablement résolu à suivre une ligne d'action donnée, qui lui paraît une nécessité indissociable de son devoir. De fait, il eût été indigné du moindre doute qui eût été émis sur ce point, et l'eût considéré comme une insulte dénuée de tout fondement, portant atteinte à sa piété filiale. Ulrici, Baumgart et Kohler tentent de surmonter cette

⁶⁰ Il est recommandé à quiconque douterait de cette conclusion de lire le chapitre particulièrement convaincant de Loening intitulé « *Hamlet's Verhalten gegen seiner Aufgabe* » (chapitre XII).

⁶¹ Ulrici: *Shakespeare's dramatische Kunst; Geschichte und Charakteristik des Shakespeareschen Dramas*, 1839.

⁶² Liebau: *Studien über William Shakespeares Trauerspiel Hamlet*, (date non précisée).

⁶³ Mézières: *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*, 1860.

⁶⁴ Gerth: Op. cit.

⁶⁵ Baumgart: Op. cit.

⁶⁶ Robertson: *Montaigne and Shakespeare*, 1879, p. 129.

⁶⁷ Kohler: *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz*, 1883; ainsi que: *Zur Lehre von der Blutrache*, 1885. Cf également *Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft*, Bd. V, S. 330.

⁶⁸ Loening: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft*, Bd. V, S. 191.

⁶⁹ Fuld: *Shakespeare und die Blutrache. Dramaturgische Blätter und Bühnen-Rundschau*, 1888, Nr 44.

⁷⁰ Schipper: *Shakespeares Hamlet; aesthetische Erläuterung des Hamlet*, etc., 1862.

⁷¹ Gelber: *Shakespearesche Probleme, Plan und Einheit im Hamlet*, 1891.

difficulté en émettant l'idée qu'Hamlet n'avait pas clairement présente à l'esprit l'objection à la vengeance personnelle, fondée sur des considérations éthiques ; qu'il s'agissait chez lui d'un sentiment intime et obscur, qui n'avait pas atteint son plein développement. Je reconnais que ce raisonnement est la seule façon logique de dépasser la difficulté et que, de plus, en soulignant le fait qu'Hamlet n'a pas conscience de la raison pour laquelle la tâche lui répugne, il nous permet d'approcher le cœur du mystère. Néanmoins, aucune des raisons avancées ci-dessus pour expliquer la réticence d'Hamlet n'est convaincante, car leur nature est telle qu'un personnage comme Hamlet, doué d'un sens si aigu de l'introspection, n'eût pas manqué de les reconnaître et d'en débattre ouvertement ; au lieu de quoi, comme nous allons le voir, il se leurra de faux prétextes. Citons Loening⁷²: « S'il s'était agi d'un conflit entre un devoir de vengeance imposé de l'extérieur et une force intérieure contraire, fondée sur la morale ou le droit, cette contradiction et sa cause seraient nécessairement parvenues à la conscience d'un homme doté, comme l'était Hamlet, d'une si grande faculté de réflexion, et si habitué à l'exercer ».

En dépit de cette difficulté, nous voyons émerger un début de solution, ce qui nous encourage à poursuivre le raisonnement. Il est possible que l'hypothèse formulée ci-dessus soit correcte jusqu'à un certain point, mais que la conclusion soit erronée du fait qu'il manquait à ses auteurs une connaissance scientifique qui les aurait guidés. Ainsi, nous pouvons admettre que la cause de la procrastination d'Hamlet ait été un conflit intérieur qui opposait d'une part son besoin d'exécuter son devoir, et d'autre part une répugnance à l'accomplir ; de plus, si Hamlet n'a pas révélé la cause de cette répugnance, cela peut fort bien être, en effet, qu'il n'en connaissait pas la nature ; cependant, la cause peut en être autre que ce qu'envisagèrent les auteurs de cette hypothèse. En d'autres termes, les deux premières étapes de leur argumentation peuvent être pertinentes sans que le soit la troisième. Telle est l'idée que nous nous proposons maintenant de développer, mais avant d'aborder la troisième étape du raisonnement, il est nécessaire d'établir la probabilité des deux premières, c'est-à-dire d'examiner si la procrastination d'Hamlet s'explique effectivement par une raison spéciale qui le conduisit à éprouver de la répugnance pour la tâche à accomplir, et si, de fait, il n'avait pas conscience de la nature de cette répugnance.

Commençons par considérer un argument préliminaire qui pourrait faire obstacle à la poursuite de notre étude. Selon certaines idées largement répandues, relatives à la dynamique psychique, si Hamlet lui-même ignorait la cause de son inhibition, comment pourrions-nous, de notre côté, la pénétrer ? Opinion pessimiste que Baumgart⁷³ exprima ainsi : « ce qui empêche Hamlet de se venger est une énigme pour lui-même, par conséquent cela ne peut que rester une énigme pour nous tous ».

Néanmoins, ce point de vue ne met pas en péril la recherche que nous menons, car la psychanalyse a apporté la preuve de ce que des tendances psychiques ignorées du sujet peuvent s'exprimer d'une façon telle qu'un observateur expérimenté est à même d'en déceler la nature. Nous pouvons donc raisonnablement espérer parvenir à notre but. Une objection supplémentaire fut exprimée par Loening⁷⁴, qui déclara que le poète lui-même n'avait

⁷² Loening: *Die Hamlet-Tragödie, Shakespeare*, 1893, S. 78.

⁷³ Baumgart: Op. cit. S. 48.

⁷⁴ Loening: Op. cit., S. 78, 79.

pas révélé cette tendance mentale cachée, et qu'il n'en avait pas même donné le moindre indice. La première partie de cette objection est indéniable : si tel n'avait été le cas, notre étude serait sans objet ; mais il apparaîtra dans les pages qui suivent que la seconde partie de l'affirmation de Loening est loin d'être exacte. D'aucuns demanderont pourquoi le poète n'a pas laissé voir de façon plus claire la tendance psychique que nous nous efforçons de découvrir. Aussi étrange que cela puisse paraître, la réponse est la même pour Shakespeare que pour Hamlet : il lui était impossible de le faire pour la raison qu'il n'était pas conscient de la nature de cette tendance. Nous reprendrons cette question lorsque nous étudierons le rapport que le poète entretenait avec la pièce. Mais si la motivation qui constitue le ressort de la pièce est si obscure, à quoi peut-on attribuer l'effet puissant qu'elle exerce sur les spectateurs ? Car, pour reprendre la question de Kohler⁷⁵ : « Est-il quelqu'un qui ait vu *Hamlet*, et n'ait ressenti le formidable conflit qui ébranle l'âme du héros ? ». La seule réponse possible est que le conflit qui tourmente le héros trouve un écho dans l'esprit du spectateur, lui aussi en proie à un conflit intérieur de même nature ; plus intense est ce conflit déjà présent chez le spectateur, et plus fortement se fait sentir la puissance de la pièce⁷⁶. Là encore, le spectateur ne connaît pas la cause profonde du conflit qui le trouble, il ne fait qu'en ressentir les manifestations extérieures. Nous parvenons donc à ce paradoxe apparent qui soutient qu'aussi bien le héros que le poète et les spectateurs sont profondément affectés par des sentiments issus d'un conflit dont ils ignorent l'origine.

Qu'une telle conclusion paraisse paradoxale suffit à montrer à quel point la façon habituelle de considérer le fonctionnement de l'esprit humain est éloignée de la réalité. Si bien qu'avant d'entreprendre de soutenir le point de vue exprimé au paragraphe précédent, il semble nécessaire de faire quelques remarques concernant les idées qui prévalent couramment, tant au sujet de la motivation qu'au sujet de la conduite humaine en général. C'est sur ces points qu'apparaît le plus nettement l'opposition entre cette discipline nouvelle qu'est la psychologie clinique et les attitudes traditionnelles relatives au fonctionnement psychique. Il est généralement admis de façon implicite — mais aussi, fréquemment, de façon explicite — dans les textes de psychologie, que l'esprit humain est le siège de l'interaction entre divers processus dont le sujet est le plus souvent conscient ou, tout au moins, auxquels une introspection minutieuse lui permet d'accéder. Cependant, les méthodes analytiques de la psychologie clinique ont au contraire montré de façon probante que, dans des cas beaucoup plus nombreux qu'on ne le croit généralement, ces processus ont une origine totalement insoupçonnée du sujet. L'idée que l'homme est un animal ayant clairement conscience de lui-même et des désirs qui commandent ou inhibent ses actions, un être averti de tous les ressorts de sa conduite, cette idée est le dernier bastion de la conception anthropomorphique qui domine depuis si longtemps la philosophie, la théologie et, plus que tout, la psychologie. En d'autres termes, le discours de notre interlocuteur n'est que rarement mis en doute, nous pensons que le meilleur moyen de comprendre les raisons de sa conduite consiste tout simplement à lui poser la question, avec la certitude qu'il sera sûr de sa réponse, comme nous le serions nous-mêmes en pareille circonstance, et nous serons convaincus que nous pouvons admettre la raison qu'il invoquera. Cependant, il est des méthodes objectives qui permettent de pénétrer les processus mentaux

⁷⁵ Kohler: *Shakespeare vor dem Forum des Jurisprudenz*, 1883, S. 195.

⁷⁶ Il va sans dire que de nombreux aspects de la pièce contribuent à la fascination qu'elle exerce sur son auditoire. Nous ne prenons ici en considération que la cause principale de cette fascination, c'est à dire le conflit qui constitue le cœur de la tragédie.

secrets ; elles font apparaître les obstacles insurmontables que rencontre, dans sa démarche, l'introspection directe, et dévoilent une aptitude à l'auto-illusion apparemment illimitée. Qu'il me soit permis de citer une phrase dont je suis l'auteur⁷⁷ : « Nous commençons à voir l'homme non pas tel qu'il prétend être, mais tel qu'il est réellement : non pas comme un être cohérent, maître de ses actions, mais comme un être qui n'a qu'une conscience très limitée des diverses influences qui façonnent sa pensée et son action, et qui résiste aveuglément, et par tous les moyens, aux forces qui le conduiraient à un degré de conscience plus élevé et plus complet ».

Les considérations qui suivent confirment l'idée qu'Hamlet souffre d'un conflit intérieur, dont l'introspection à laquelle il se livre ne parvient pas à saisir l'essence. Il apparaît tout au long de la pièce comme un homme qui, pleinement conscient de son devoir, l'élude pourtant à chaque occasion, si bien qu'il est accablé des plus cinglants remords. Pour paraphraser la célèbre description que Sir James Paget fit de la paralysie hystérique : « les partisans d'Hamlet disent qu'il ne peut pas accomplir son devoir, ses détracteurs qu'il ne le veut pas, alors qu'en vérité il ne peut pas vouloir ». De plus, le défaut de volonté concerne exclusivement le devoir qui lui incombe de tuer son oncle — il s'agit de ce que l'on peut nommer une aboulie spécifique. Or la psychanalyse montre clairement que, lorsque de tels cas d'aboulie spécifique se produisent dans la vie réelle, ils trouvent invariablement leur cause dans une répulsion inconsciente à l'égard de l'acte qui ne peut être accompli. En d'autres termes, chaque fois qu'un sujet ne peut s'astreindre à faire une chose que toute considération consciente lui enjoint d'accomplir, la cause en est toujours que, pour une raison ou une autre, il ne veut pas l'accomplir ; la raison, il ne peut se l'avouer, et n'en est, au mieux, que très confusément conscient. C'est précisément cela qui est en jeu chez Hamlet. À de nombreuses reprises, il s'enflamme, se rappelle son devoir, s'adresse les reproches les plus sévères et se plonge dans les tourments du remords, puis il retombe, une fois encore, dans l'inaction. Il se saisit avec empressement de la moindre excuse pour se dérober à son devoir, tout comme, sur une moindre échelle, un écolier qui doit exécuter un travail qui lui déplaît perd son temps à ranger ses livres, tailler ses crayons, s'affairer de droite et de gauche, afin de remettre le travail à plus tard.

Il est tout à fait significatif qu'aucune des raisons qu'Hamlet avance pour justifier sa procrastination ne résiste à un examen attentif, et tout à fait caractéristique également le fait qu'il invoque constamment de nouvelles excuses. Soit il se déclare trop lâche pour accomplir son devoir, soit il se dit paralysé par « un oubli bestial » (Acte IV, scène 4 vers 39), soit il doute de la véracité des paroles du Spectre, et enfin, lorsque se présente l'occasion parfaite, il pense que le moment est malvenu : mieux vaudrait attendre, pour tuer le roi, que ce dernier soit surpris en train d'accomplir une action immorale. Lorsque quelqu'un explique sa conduite par une raison toujours différente, il est certain que, délibérément ou non, il cache la véritable cause. Alors que Wetz⁷⁸ examinait une question comparable au sujet de Iago, il fit cette remarque profonde : « Rien ne prouve mieux l'inanité des raisons que Iago avance afin de tenter de se persuader, que le fait qu'il en invoque constamment de nouvelles ». Nous pouvons donc rejeter, sans risque d'erreur, toutes les prétendues justifications dont se prévaut Hamlet, et considérer qu'elles ne sont rien d'autre que, de sa part, des tentatives plus ou moins heureuses d'auto-illusion, visant à se voiler la vérité. C'est avec

⁷⁷ *Rationalisation in Every Day Life*. Journal of Abnormal Psychology, Aug.- Sept., 1908, Vol. III, p. 168.

⁷⁸ Wetz: *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte*, 1890, Bd. I, S. 186.

une grande justesse que Loening⁷⁹ rend compte de ces faux prétextes d'Hamlet lorsqu'il déclare, sur un ton emphatique tout à fait approprié: « ils se contredisent tous; tous, sans exception, sont fallacieux ». Plus la justification que propose Hamlet est séduisante, plus elle le satisfait facilement, et plus volontiers aussi le lecteur l'acceptera-t-il comme la véritable explication. Les raisons avancées par Hamlet illustrent parfaitement le mécanisme psychique de défaut d'assomption accompagné de rationalisation que j'ai décrit dans un précédent article⁸⁰. Cependant, il est inutile ici d'examiner en détail les allégations formulées par Hamlet, car Loening a fait ce travail avec une grande finesse, et a très clairement démontré leur caractère futile⁸¹.

Cependant, dans ces moments au cours desquels il s'adresse des reproches, Hamlet est tout à fait conscient de sa procrastination et renouvelle ses efforts en vue de l'action. Notons que ses accès de remords sont provoqués par des événements extérieurs qui lui rappellent ce qu'il aimerait tant oublier, et, plus particulièrement, par des événements qui contrastent le plus fortement avec son propre comportement : par exemple, lorsque l'acteur exprime une si forte émotion en évoquant le sort d'Hécube (II,2 v. 486- 514), ou lorsque Fortinbras part en guerre et trouve

*« grande querelle dans un fétu de paille
Quand l'honneur est en jeu »* (IV,4 v.54-55).

Dans le premier exemple, piqué par le jeu « *monstrueux* » (II,2 v.478) de l'acteur qui épanche son âme à la seule pensée d'Hécube, il se lance de telles invectives qu'est d'emblée balayée l'hypothèse selon laquelle il aurait des doutes quant à son devoir :

*« Que lui est donc Hécube, ou qu'est-il pour Hécube,
Qu'il puisse pleurer sur elle ? Que ferait-il
S'il avait le motif et les raisons de souffrir
Que j'ai, moi ? Il inonderait le plateau de larmes,
Déchirerait l'oreille du public de tirades atroces,
Rendrait fou le coupable, épouvanterait l'innocent,
Confondrait l'ignorant et frapperait de stupeur
Toutes les facultés des yeux et des oreilles. Or moi,
Canaille engourdie pétrie de boue, je languis
Comme un Jean de la Lune, insensible à ma cause,
Et ne dis rien. Non, pas même pour un roi
Dont un complot damné a détruit
La personne et la précieuse vie. Suis-je un couard ?
Qui me traite de scélérat, me fend le crâne,
M'arrache la barbe et me la souffle au visage,
Me tord le nez et me fourre mes mensonges dans la gorge*

⁷⁹ Loening: Op. cit., S. 245.

⁸⁰ Op. cit., p. 161.

⁸¹ Cf en particulier l'analyse qu'il fait de la raison qu'invoque Hamlet pour ne pas agir au moment où il surprend Claudius en prière. Op. cit., S. 240-242.

*Jusqu'au fond des poumons ? Qui m'inflige cela ?
 Ah! Sangdieu, je l'accepte; car il faut bien
 Que j'aie un foie de pigeon et que je manque du fiel
 Qui rend l'injure amère, sinon
 J'aurais déjà gorgé tous les vautours de l'air
 Des tripes de ce serf. Sanglant, obscène scélérat !
 Scélérat sans pitié, traître, lubrique, monstrueux !
 [Oh! vengeance!]
 Mais quel âne je suis ? Et qu'il est admirable
 Que moi, le fils d'un très cher père assassiné,
 Porté à me venger par le ciel et la terre,
 Telle une putain je déballe mon cœur avec des mots,
 Et m'abîme à jurer comme une vraie grue,
 Une souillon ! ».*

La réaction d'Hamlet, lors de la seconde apparition du Spectre, montre encore avec quelle facilité sa conscience coupable peut se réveiller :

*« Ne venez-vous pas gronder votre fils qui s'attarde,
 Et, laissant fuir temps et passion, néglige
 L'urgente exécution de votre commandement redoutable ?
 Oh! Parlez ! » (III, 4, v.106-109).*

Et le Spectre de confirmer aussitôt ce presentiment :

*« N'oublie pas. Cette visite
 N'est que pour aiguïser ta volonté presque émoussée » (III, 4, v.109-110).*

« Ta volonté presque émoussée », tel est bien le cœur du problème.

Pour résumer, le tableau que présente Hamlet, sa profonde dépression, son attitude pessimiste envers le monde et envers la valeur de la vie, sa peur de la mort⁸², ses fréquentes allusions à de mauvais rêves, les accusations qu'il porte contre lui-même, ses efforts désespérés pour oublier son devoir, la peine qu'il se donne pour tenter de trouver une excuse à sa procrastination — tout cela signale sans équivoque une conscience tourmentée, une raison cachée de se dérober à son devoir, raison qu'il n'ose ou ne peut s'avouer. Il nous incombe donc de poursuivre l'argumentation à partir de ce point, et de rechercher une preuve qui apporterait quelque lumière sur cette motivation cachée.

⁸² Tieck (*Dramaturgische Blätter*, II, 1826) voyait en la peur de la mort que manifestait Hamlet l'une des premières causes de sa procrastination.

La psychanalyse, s'appuyant sur les nombreux cas cliniques que Freud et ses disciples étudièrent au cours des vingt dernières années, montra clairement que certains types de processus mentaux montrent une plus grande tendance à être refoulés (*verdrängt*) que d'autres. En d'autres termes, il est certaines tendances mentales qu'un sujet aura de grandes difficultés à reconnaître en lui, alors que l'existence d'autres penchants sera admise sans peine. Pour envisager la question selon une juste perspective, il nous faut examiner brièvement la fréquence relative à laquelle divers types de processus mentaux sont refoulés. Disons, pour généraliser, qu'ont plus de chances d'être refoulés les processus mentaux qui sont le plus fermement désapprouvés par l'environnement social spécifique à l'influence duquel le sujet a été principalement soumis. Une métaphore empruntée à la biologie nous permettrait de dire que ce qui est inacceptable à l'ensemble devient également inacceptable au particulier, étant bien entendu que le terme « ensemble » se rapporte à l'environnement social spécifique défini ci-dessus, qui peut, bien sûr, ne pas être la société en général. C'est pourquoi les influences morales, sociales, éthiques ou religieuses ne sont que très rarement refoulées, car, du fait que l'individu les a reçues de son groupe, elles ne peuvent jamais entrer en conflit avec les exigences de ce dernier. Ce qui revient à dire que l'on ne peut être honteux de ce que l'on respecte. Les quelques cas qui semblent faire exception n'entrent pas dans le cadre de cette étude. L'inverse est tout aussi vrai : les tendances mentales refoulées par l'individu sont celles qui peuvent le moins être acceptées par son groupe. Il s'agit donc de ces tendances que l'on qualifie curieusement d'instincts « naturels », par opposition aux tendances mentales acquises ultérieurement. C'est ce que Loening⁸³ semble avoir très bien saisi, comme en témoigne le commentaire qu'il fit de la remarque suivante de Kohler : « lorsqu'un sentiment nous porte à agir ou ne pas agir, il est fait de mille raisons, de ces raisons qui, légères comme des bulles de savon, nous semblent pourtant être, par suite d'un processus d'auto-illusion, des motifs hautement respectables et contraignants, du fait qu'ils sont considérablement magnifiés dans le miroir de notre sensibilité ». Et Loening écrit : « Mais cela ne vaut pas, contrairement à ce que pensent Kohler et d'autres auteurs, lorsque nous sommes mus par des sentiments moraux qui reçoivent l'approbation de la raison (car ceux-là, nous les reconnaissons, ils ne demandent pas que nous leur trouvions des justifications) ; cela vaut uniquement pour les sentiments issus de notre nature, ces sentiments à la gratification desquels s'oppose notre raison ». Il ne nous reste plus qu'à ajouter le corollaire qui s'impose : du fait que, parmi les instincts « naturels », ce sont indubitablement les instincts sexuels que le groupe choisit pour y faire peser ses interdits les plus puissants, ce sont le plus souvent les diverses tendances psycho-sexuelles qui sont refoulées par l'individu. Nous voyons là l'explication de l'expérience clinique qui nous montre que plus un cas de conflit psychique profond est intense et obscur, plus nous serons assurés d'en trouver l'origine, au terme d'une analyse correctement menée, dans un problème sexuel. Il est bien évident qu'en apparence, il ne semble pas en être ainsi, car divers mécanismes psychiques de défense permettent de transférer la dépression, le doute, et les autres manifestations du conflit, vers des sujets plus acceptables, tels que, par exemple, la question de l'immortalité, de l'avenir du monde, ou du salut de l'âme.

⁸³ Op. cit., S. 245,246.

Gardons ces considérations à l'esprit, et revenons à Hamlet. Il devrait être évident, à présent, que les diverses hypothèses qui tentaient de rendre compte de la nature du conflit intérieur d'Hamlet et que nous avons mentionnées ci-dessus, reposaient sur l'ignorance de ce qui se passe dans la vie réelle. En effet, elles voyaient l'instinct « naturel », qui poussait Hamlet à la vengeance, inhibé par une crainte inconsciente, d'une haute valeur éthique ; or de telles craintes se prêtent aisément à l'introspection. Hamlet, qui pratiquait si volontiers l'observation de soi, eût rapidement été conscient de ces craintes de nature éthique ; et même s'il est possible d'envisager qu'il n'en ait pas tenu compte par la suite, c'eût été, à n'en point douter, à l'aide d'un processus de rationalisation qui lui eût permis de croire, à tort, que de telles craintes étaient en fait sans fondement. Quoi qu'il en soit, il n'aurait cessé d'être conscient de leur nature. Il nous faut donc inverser ces hypothèses, et maintenir que la tendance morale et sociale était, pour Hamlet, la tendance positive, qui appelait à la vengeance ; et qu'une source cachée, étroitement liée à ses instincts plus personnels, ses instincts « naturels », était à l'origine de la tendance négative refoulée qui s'opposait à la vengeance. La première de ces tendances, qui, de fait, se trouve au cœur de chaque tirade où Hamlet s'interroge sur cette question, a été examinée précédemment. La seconde tendance est, par nature, plus obscure, et c'est sur ce point qu'il nous faut nous pencher à présent.

Il importe tout d'abord d'examiner plus précisément l'attitude d'Hamlet à l'égard de l'objet de sa vengeance — Claudius — ainsi qu'à l'égard des outrages qui doivent être vengés. Ces derniers sont au nombre de deux : la relation incestueuse entre Claudius et la Reine, et le meurtre du Roi, son frère. Il est extrêmement important de remarquer qu'Hamlet réagit tout à fait différemment à chacune de ces deux offenses. Intellectuellement, il a, bien entendu, chacune des deux en horreur, mais le lecteur voit aisément laquelle des deux provoque en lui la plus grande aversion. Si le meurtre de son père fait naître chez Hamlet un sentiment d'indignation, accompagné d'un sens aigu de son devoir de vengeance, la conduite coupable de sa mère, quant à elle, lui inspire l'horreur la plus vive. Furnivall⁸⁴ fait à juste titre la remarque suivante : « L'adultère et l'inceste scandaleux [de sa mère] qui trahit la mémoire de son noble père plongent Hamlet dans les plus cruels tourments. En regard de cette souffrance qu'il ressent au plus profond de lui-même, le meurtre de son père par Claudius n'est, en dépit de toutes ses protestations, qu'une blessure superficielle ». Quiconque tente de définir l'attitude d'Hamlet envers son oncle doit se garder de conclure à la légère, et de penser qu'il ne s'agit que d'une simple détestation. En effet, une complexité peut surgir du fait suivant : ce n'est pas seulement que l'oncle a commis chacune de ces offenses, il a commis les deux offenses — distinction qui revêt une importance capitale, car la combinaison des offenses ouvre la voie à un facteur nouveau, produit de leur éventuelle interaction dont l'effet ne saurait correspondre à une simple somme. De plus, doit être gardé présent à l'esprit le fait que l'auteur de ces offenses est un membre de la famille, un très proche parent. L'éventuelle interaction des deux offenses et le fait que leur auteur est un membre de la famille contre laquelle elles furent perpétrées peuvent donner lieu, pour ce qui est de leur influence sur l'esprit d'Hamlet, à une confusion qui peut être, précisément, la cause de ce caractère impénétrable que présente la pièce, et que nous nous efforçons de mettre au jour.

⁸⁴ Furnivall: *Introduction to the « Leopold » Shakespeare*, p. 72.

Examinons plus avant l'effet que produit sur Hamlet l'inconduite de sa mère. Avant même de savoir que son père a été assassiné, il est en proie à une dépression des plus sévères, causée, de toute évidence, par cette inconduite. Ce que montre très clairement le monologue en I,2 qui inspira à Furnivall la remarque suivante⁸⁵: « Il est important d'insister sur ceci que, avant que le meurtre de son père n'ait été révélé à Hamlet, avant que ne pèse sur lui le devoir de venger ce meurtre, il salue le suicide comme un moyen opportun de se soustraire au monde, « ce bel univers » (III,2, v.162), œuvre de Dieu, que la luxure de sa mère et le déshonneur infligé à la mémoire de son père rendent abominable à son imagination morbide et fragile ».

*Oh ! si cette trop trop solide chair pouvait fondre,
Se liquéfier et se résoudre en rosée,
Ou si l'Éternel n'avait pas édicté
Sa loi contre le suicide ! Ô Dieu, Dieu !
Comme me semblent fastidieux, défraîchis, plats, et stériles
Tous les usages de ce monde !
Pouah ! oh, pouah ! C'est un jardin
Où le chiendent monte en graine; une proliférante et grossière nature
Envahit tout. En être venu là !
Mort à peine depuis deux mois, non, pas autant, pas deux,
Un si excellent roi, qui était à celui-ci
Ce qu'Hypérion est à un satyre, si tendre pour ma mère
Qu'il ne permettait pas aux vents du ciel
De toucher trop rudement son visage. Ciel et terre,
Est-ce à moi de m'en souvenir ? Oh ! elle se pendait à lui
Comme si son appétit de lui croissait
De s'en repaître, et pourtant en un mois,
N'y pensons plus : fragilité, ton nom est femme.
Un petit mois, les souliers n'étaient pas même usés
Avec lesquels elle suivait le corps de mon pauvre père,
Comme Niobé, tout en larmes, elle, oui, elle —
Ô Dieu, une bête à qui manque la faculté de raison
Aurait pleuré plus longtemps ! — se mariait à mon oncle,
Le frère de mon père, mais qui ne ressemble pas plus à mon père
Que moi à Hercule... En un mois,
Avant même que le sel de larmes mensongères*

⁸⁵ Furnivall: Op. cit., p. 70.

*Ait cessé d'irriter ses yeux rougis,
Elle se mariait. Ô hâte perverse, se ruer
Si prestement dans des draps incestueux !
Ce n'est pas bien, et rien n'en peut venir de bien.
Mais brise-toi, mon cœur, car je dois tenir ma langue. (I,2 v.129-159).*

Mais cette explication, tout à fait sensée en apparence, du dégoût de la vie qu'éprouve Hamlet, nous ne pouvons penser qu'elle éclaire totalement le cas que si nous acceptons sans réserve les critères conventionnels qui définissent les causes des émotions profondes. Le seul fait qu'Hamlet se satisfasse de cette explication éveille en nous les plus graves soupçons car, comme nous allons le voir, la nature même de son émotion lui interdit d'en saisir la véritable cause. Demandons-nous, non pas ce qui, selon nous, devrait produire ce chagrin, cette paralysie psychique, ce dégoût de la vie, mais ce qui, de fait, les produit véritablement ; il nous apparaîtra alors qu'il nous faut dépasser l'explication proposée ci-dessus et rechercher une cause plus profonde. Dans la vie réelle, les remariages hâtifs sont relativement fréquents, sans qu'ils mènent pour autant au résultat décrit dans la pièce. Mais lorsque nous observons que s'ensuit un tel résultat, nous constatons invariablement, si se présente l'occasion de conduire une cure psychanalytique, l'existence d'une autre raison, d'une raison cachée, qui explique que cet événement soit suivi d'un effet démesuré. Et cette raison est toujours que l'événement a réveillé chez le sujet des processus mentaux qui avaient été refoulés et qui manifestent désormais une activité intense. Le sujet s'était préparé à la catastrophe par des processus mentaux antérieurs, auxquels viennent désormais s'associer de nouveaux processus qui résultent directement de l'événement. C'est peut-être ainsi qu'il convient d'entendre la remarque de Furnivall selon laquelle « l'imagination morbide » d'Hamlet lui rend le monde détestable. De plus, quiconque s'est penché sur de tels cas reconnaîtra sans peine, en la description qu'Hamlet donne ici de lui-même, un tableau remarquablement précis de cet état mental spécifique qu'une classification dénuée de précision a coutume de désigner par le terme impropre de « neurasthénie »⁸⁶. L'analyse de ces états mentaux révèle toujours une dynamique issue de l'activité d'un groupe de processus psychiques qui, du fait de leur nature inacceptable, ont été oubliés, refoulés de la mémoire consciente du sujet. Il s'ensuit donc que, si la nouvelle du remariage de sa mère a plongé Hamlet dans cet état anormal, c'est nécessairement que cette nouvelle a ravivé quelque souvenir dormant, douloureux au point de ne pouvoir accéder à la conscience.

Pour une raison profonde, qu'il lui est impossible d'accepter, Hamlet est plongé dans l'angoisse à l'idée que son père a été remplacé par un autre homme auprès de sa mère. Il semblerait que l'amour qu'il porte à sa mère soit d'une nature si jalouse qu'il lui fut difficile de le partager, même avec son père, et que, désormais, il ne puisse supporter de le partager avec un autre homme. Trois objections seront formulées à l'encontre de cette idée, si séduisante soit-elle. Premièrement, si cette proposition suffisait à rendre compte du problème, Hamlet aurait facilement pris conscience de son sentiment de jalousie ; or nous sommes parvenus à la conclusion que le processus

⁸⁶ Il est plus juste de dire, comme le fit remarquer Freud, que l'état mental d'Hamlet est caractéristique d'une certaine forme d'hystérie.

mental dont nous cherchons à préciser la nature lui échappe. Deuxièmement, cette explication ne montre pas qu'a été réveillé un souvenir ancien, effacé de sa mémoire. Et troisièmement, Claudius ne prive pas Hamlet d'une plus grande part de l'amour de la Reine que ne l'avait fait son père, car les deux frères avaient exactement les mêmes demandes à cet égard, celles d'un mari aimé. Cette dernière objection nous mène néanmoins au cœur du problème. Supposons qu'Hamlet, par le passé, n'ait pas accepté de devoir partager l'amour de sa mère — pas même avec son père ; qu'il ait considéré ce dernier comme un rival, et qu'il ait secrètement souhaité sa mort, de manière à pouvoir jouir du monopole de cet amour sans que personne ne le lui dispute. Si de telles pensées l'avaient habité au cours de son enfance, elles auraient bien évidemment été peu à peu écartées, toute trace en eût été perdue du fait du sentiment de piété filiale et de l'influence de l'éducation. Dans la situation actuelle, la réalisation de son vœu infantile de voir mourir son père a pu raviver ces souvenirs refoulés qui produisirent alors, sous la forme de sa dépression et de ses autres souffrances, d'obscurcs séquelles du conflit de son enfance.

Certains critiques de Shakespeare, qui n'eurent pas l'occasion d'étudier les aspects secrets des activités psychiques, et qui acceptent, pour rendre compte de la motivation de leurs semblables, les explications superficielles données par les agents eux-mêmes — pour lesquels toute conduite, bonne ou mauvaise, procède de sources conscientes — ces critiques, je le sais bien, auront tendance à considérer que les suggestions formulées ci-dessus ne constituent qu'une autre de ces hypothèses extravagantes et fantaisistes dont abondent tout particulièrement les études consacrées à *Hamlet*. Néanmoins, pour qui souhaite saisir le point de vue qui rend plausible cette hypothèse étrange, je me dois d'insérer ici quelques remarques ayant trait à deux questions généralement mal perçues : les sentiments de jalousie qu'éprouve un enfant, et l'idée qu'il se fait de la mort.

La jalousie des enfants est un sujet qui suscite tant d'idées préconçues que même des faits bien connus sont volontairement ignorés ou sous-estimés. Le traité encyclopédique de Stanley Hall⁸⁷ présente plusieurs remarques très pertinentes sur l'importance de la jalousie à l'adolescence, mais il y est impliqué qu'avant l'âge de la puberté cette passion ne revêt qu'une importance minime. La relation étroite qui existe entre la jalousie et un désir de mort envers un rival, de même que le processus habituel qui consiste à refouler ces sentiments, sont très clairement illustrés par cette remarque de l'auteur : « Nombreuses sont les personnes au cœur noble, nombreux sont les grands hommes qui avouèrent que, mêlée à un profond chagrin à l'annonce de la mort de leurs meilleurs amis ou d'un malheur qui les avait frappés, ils découvraient souvent, avec consternation, une veine de joie et de satisfaction secrètes, comme si leur propre univers s'en trouvait soudain meilleur et plus vaste ». Une idée semblable fut exprimée plus directement encore par Bernard Shaw⁸⁸ qui, dans la scène de l'Enfer, fit dire à Dom Juan :

« Vous vous souvenez peut-être que sur terre — même si, bien sûr, nous ne l'avons jamais avoué — la mort de l'une de nos connaissances, même lorsqu'elle nous était particulièrement chère, suscitait toujours en nous, mêlé à notre peine, un certain plaisir à l'idée que nous en avions finalement terminé avec cette personne ». Ce cynisme de l'adulte est dépassé de très loin par celui de l'enfant, qu'expliquent son égoïsme bien connu — qui désole bien

⁸⁷ Stanley Hall: *Adolescence*, 1908, Vol. I, p. 358.

⁸⁸ Bernard Shaw: *Man and Superman*, 1903, p. 94.

souvent ses parents — ses instincts sociaux encore peu développés, et son ignorance de la redoutable signification de la mort. Un enfant interprète sans raisonner les diverses restrictions apportées à ses privilèges ainsi que les obstacles qui s'opposent à la satisfaction immédiate de ses désirs comme autant de manifestations de cruauté gratuite ; plus impérieux fut le désir qui s'est vu contrarié, plus prononcée sera l'hostilité éprouvée envers le responsable de cette cruauté. Parmi ces restrictions, la plus importante et la plus fréquente est, pour une raison que nous n'allons pas tarder à exposer, celle qui fixe une limite au désir d'amour de l'enfant. Cette hostilité apparaît très fréquemment à l'occasion de la naissance d'un cadet, et, dans l'atmosphère de gaieté apportée par l'heureux événement, les adultes s'amuse le plus souvent de cette hostilité. Lorsqu'on dit à un enfant que le docteur lui a apporté un petit frère ou une petite sœur avec qui il pourra jouer, il n'est pas rare qu'il s'écrie : « Dites-lui de le remporter ! ». Et, contrairement à ce que l'on croit généralement, il ne s'agit pas là d'une plaisanterie destinée à faire rire les adultes ; c'est l'expression très sérieuse de l'intuition de l'enfant, qui pressent qu'à l'avenir il perdra la position qui, incontestablement, était sienne jusqu'alors : la première place au sein de la famille. Il s'agit bien là d'une question de la plus haute importance.

Le second point qui, lui aussi, est fort mal compris, concerne l'attitude de l'enfant envers la mort - l'opinion courante étant qu'elle ne diffère pas de celle de l'adulte. Lorsqu'un enfant apprend la mort de quelqu'un, la seule chose qu'il comprenne est que la personne n'est plus là⁸⁹, situation que, dans bien des cas, il avait ardemment désirée. Ce n'est que progressivement que l'enfant en vient à comprendre ce que le phénomène de la mort implique de redoutable. En conséquence, lorsqu'un enfant exprime le souhait de voir mourir quelqu'un, même un proche, nous serions beaucoup moins choqués si nous interprétions ce souhait du point de vue de l'enfant. La même remarque vaut pour les fréquents rêves d'adultes qui ont pour thème la mort d'un parent proche et aimé, car, dans la plupart des cas, le souhait ainsi exprimé a été oublié depuis fort longtemps et n'est plus opératoire.

Parmi les divers sentiments de jalousie éprouvés pendant l'enfance, nous ne retiendrons ici que la jalousie du petit garçon à l'égard de son père. La forme précise que prend la relation père-enfant au cours de la petite enfance est une question de la plus haute importance pour les deux sexes et, comme Jung l'a brillamment exposé dans un article récent⁹⁰, elle exerce une très grande influence sur le développement de la personnalité de l'enfant. Le seul point qui nous concerne ici est le ressentiment qu'éprouve le petit garçon à l'encontre de son père lorsque ce dernier trouble la relation d'amour que l'enfant entretient avec sa mère. C'est en ce sentiment, extrêmement fréquent, que réside la source du conflit vieux comme le monde qui oppose le père et le fils, l'ancienne génération et la nouvelle — thème favori de tant de poètes et d'écrivains. Ce conflit, au terme duquel l'enfant s'affranchit de l'autorité de ses parents, revêt une importance capitale tant pour l'individu que pour la société, comme Freud le fait remarquer très clairement⁹¹ : « la distance qu'un individu prend, en grandissant, par rapport à l'autorité de ses parents, est l'une des choses les plus nécessaires, mais aussi les plus douloureuses, qu'il puisse accomplir au cours de son évolution.

⁸⁹ Cf Freud: *Traumdeutung*, 1900, S. 175.

⁹⁰ Jung: *Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des Einzelnen. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. 1909, Bd. I, 1. Hälfte.

⁹¹ Remarque adressée à Rank, qu'il cite dans son ouvrage : *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1909, S. 64.

Il est indispensable que cette séparation ait lieu, et nous pouvons raisonnablement supposer que tout être humain normal parvient, à un degré quelconque, à la mettre en place. Il n'est pas à douter que, d'une manière générale, l'évolution de la société dépend de cette opposition entre les deux générations ».

Ce fut Freud⁹² qui, le premier, démontra que la cause de ce conflit est essentiellement d'ordre sexuel. Alors qu'il étudiait les premières manifestations de l'instinct sexuel chez les enfants, Freud montra⁹³ que, contrairement à l'opinion généralement admise, cet instinct ne se différencie pas des autres fonctions biologiques en surgissant de manière subite à l'âge de la puberté pour permettre aussitôt une activité pleine et entière, mais que, tout comme les autres fonctions, il subit une évolution progressive et n'atteint que lentement la forme que nous lui connaissons chez l'adulte. En d'autres termes, un enfant doit apprendre à aimer, tout comme il doit apprendre à courir; mais apprendre à aimer est tellement plus compliqué, demande des ajustements tellement plus délicats qu'apprendre à courir que, logiquement, cette fonction se développe selon un processus plus lent et plus complexe. Les premières manifestations sexuelles sont, de façon si visible, tellement peu adaptées à ce qui est communément considéré comme le but et l'objet ultimes de la fonction, elles sont si générales et hésitantes, contrairement à la précision relative de ses manifestations ultérieures, qu'en général leur nature sexuelle n'est nullement reconnue. Ce thème, si important soit-il, ne peut être développé dans cette étude; nous ne ferons que mentionner la fréquence à laquelle les relations physiques intimes qui existent entre l'enfant et les personnes de son entourage immédiat, avant tout, ses parents, évoquent cet éveil précoce et tâtonnant de la sexualité. Comme l'a dit Freud: « La mère est la première séductrice de son fils ». L'intensité de ces premières manifestations sexuelles ainsi que la date de leur apparition varient considérablement, selon la constitution du garçon et celle de la mère. Lorsque l'attrait exercé par la mère est excessif, il peut avoir une influence inhibitrice sur le destin du garçon. Divers effets peuvent résulter de l'interaction complexe entre l'ascendant qu'exerce la mère et d'autres influences, et nous n'en mentionnerons ici que quelques-uns. Si la passion suscitée ne subit qu'une faible répression – ce qui se produit fréquemment lorsque la mère est veuve – le garçon peut alors rester anormalement attaché à sa mère tout au long de sa vie, et il lui est alors impossible d'aimer une autre femme — cause fréquente de célibat. Dans le cas où le garçon éprouve un attachement moins puissant à sa mère, il peut progressivement s'en affranchir, mais il est fréquent que la séparation d'avec la mère soit incomplète, si bien qu'il ne peut tomber amoureux que de femmes qui ressemblent à sa mère. Ce cas peut souvent expliquer les mariages entre membres d'une même famille, comme Abraham le fit justement remarquer⁹⁴. L'influence de la mère sur son fils peut également donner lieu à des traits de caractère tendres et féminins chez ce dernier⁹⁵. Lorsque l'attirance pour la mère est sévèrement réprimée et qu'y sont associés des sentiments de honte et de culpabilité, son souvenir peut être si profondément enfoui qu'il devient impossible, non seulement de le raviver, mais aussi d'éprouver un sentiment semblable, à savoir une attirance pour l'autre sexe. Ce

⁹²Freud: *Traumdeutung*, 1900, S. 176-180. Freud illustre ce point de manière remarquable dans une étude récente: « *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. » *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, 1909, Bd. I, le Hälfte

⁹³ Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.

⁹⁴ Abraham: *Verwandtenehe und Neurose*. Berl. Gisell. f. Psychiatr. und Nervenkrankheit, Nov. 8, 1908. *Neurolog. Centralbl.*, 1908, S. 1150.

⁹⁵ Le fait qu'Hamlet présente ce trait de caractère suscite de nombreux commentaires. Cf, en particulier, Bodenstedt, *Hamlet, Westermanns illustrierte Monatshefte*, 1865 ; et Vining, comme nous l'avons mentionné plus haut, suggéra qu'Hamlet était en réalité une femme. C'est un fait bien connu que William Shakespeare lui-même présentait ce trait de caractère, comme en témoigne l'appellation « doux Will ».

qui peut se manifester par une misogynie prononcée, ou même, si d'autres facteurs y sont associés, par l'homosexualité, comme l'a montré Sadger⁹⁶.

L'attitude envers l'heureux rival qu'est le père dépend, elle aussi, du degré auquel l'attrance pour la mère a été réprimée. Si la répression ne fut que modérée, le ressentiment naturel éprouvé à l'encontre du père peut, bien des années plus tard, se manifester plus ou moins ouvertement, sous forme de rébellion — phénomène fréquent, mais dont l'origine n'est pas reconnue. C'est là que se trouve la source de l'élan initial qui pousse de nombreux révolutionnaires à se rebeller contre l'autorité. Ce fait peut être établi avec certitude, et le cas du poète Shelley en est un excellent exemple. Si la répression est plus intense, l'hostilité envers le père est dissimulée, et il est fréquent que se développent alors des sentiments opposés : une attention, un respect excessifs du père et un souci morbide de son bien-être couvrent alors complètement la véritable relation sous-jacente. L'attitude du fils envers ses parents est illustrée de façon si claire par la légende d'Œdipe⁹⁷, telle qu'elle apparaît dans la tragédie de Sophocle par exemple, que ce groupe de processus mentaux porte le nom de « complexe d'Œdipe ».

Nous sommes désormais en mesure de développer et de compléter les hypothèses suggérées ci-dessus au sujet du problème que pose la tragédie de Shakespeare⁹⁸. Interprétée en ce sens, l'histoire se résumerait à peu près de la sorte : au cours de son enfance, Hamlet éprouva un amour très vif pour sa mère, et, comme c'est toujours le cas, cet amour comportait quelques éléments de nature érotique aux contours plus ou moins estompés. La Reine présente deux traits de caractère qui corroborent cette proposition : son tempérament indéniablement sensuel, et le sentiment d'amour passionné qu'elle concevait pour son fils. Le premier de ces traits, qui est couramment reconnu, est indiqué trop souvent au cours de la pièce pour que des références précises soient nécessaires. Le second est tout aussi manifeste. Aux dires de Claudius :

« *La reine sa mère*

Vit presque par ses regards » (IV,7, v.11-12).

Il semble cependant qu'Hamlet ait plus ou moins réussi à se séparer de sa mère, et qu'il soit tombé amoureux d'Ophélie. La nature exacte des tout premiers sentiments qu'il conçut pour Ophélie n'est pas très claire. Il est probable qu'Hamlet ait éprouvé, en partie tout au moins, le sentiment d'amour normal qu'un homme éprouve pour sa future épouse, mais quelques indices montrent que, même dans cette situation, se faisait encore sentir l'influence de son ancienne attrance pour sa mère. Si certains auteurs, à la suite de Goethe⁹⁹, voient de nombreux points de ressemblance entre Ophélie et la Reine, le contraste entre les deux femmes est, à coup sûr, nettement plus frappant. Quelle que soit la part de vérité présente dans le jugement porté par ces critiques allemands qui, nombreux, virent

⁹⁶Sadger: *Fragment der Psychoanalyse eines Homosexuellen. Jahrbuch für sex. Zwischenstufen*, 1908, Bd. IX. *Ist die Kontäre Sexualempfindung heilbar? Zeitschrift für Sexualwissenschaft*, Dez., 1908. *Zur Ätiologie der Konträren Sexualempfindung. Mediz. Klinik*, 1909. Nr. 2.

⁹⁷ Cf Freud: *Traumdeutung*, 1900, S. 181. Cf également Abraham, *Traum und Mythos*, 1909; et Otto Rank, Op. cit., qui exposèrent de façon fort intéressante les aspects mythologiques de cette question.

⁹⁸ Je suis fidèlement, sur ce point comme pour l'ensemble de mon étude, l'interprétation donnée par Freud dans la note mentionnée ci-dessus. Freud y relève les faiblesses des explications antérieures, analyse les sentiments d'Hamlet envers sa mère, son père et son oncle, et aborde deux autres questions, que nous nous apprêtons à traiter: la signification de l'agressivité d'Hamlet envers Ophélie, et le fait que la pièce fut écrite immédiatement après la mort du père de Shakespeare.

⁹⁹ Goethe: *Wilhelm Meister*, IV, 14. « Une volupté mûre et délicieuse nimbe tout son être ». « Son imagination est affectée, sa modestie discrète respire amour et désir ; la douce déesse nommée Opportunité secouerait-elle l'arbre, que le fruit en tomberait aussitôt. »

en Ophélie une femme sensuelle et licencieuse¹⁰⁰ — théories réfutées avec justesse par Loening¹⁰¹ et d'autres auteurs — le fait que seule « l'innocence de la folie » (pour reprendre l'heureuse expression de Goethe) permit de révéler la présence de telles pensées libidineuses chez la jeune fille suffit à prouver la modestie et la chasteté de son comportement habituel. Sa piété naïve, sa résignation docile, sa spontanéité et sa simplicité offrent, avec le caractère de la Reine, un contraste saisissant qui semble indiquer qu'Hamlet, selon un mode de réaction typique, se soit tourné vers l'extrême opposé et ait été poussé, inconsciemment, à choisir une femme qui lui rappellerait le moins sa mère. Il est possible d'arguer également que, lorsqu' Hamlet chercha à gagner la faveur d'Ophélie, sa motivation, en partie tout au moins, n'était pas tant une attirance directe pour la jeune fille qu'un désir plus ou moins conscient d'attiser la jalousie de sa mère, tout comme un amoureux déçu et dépité se jette si souvent dans les bras d'une rivale de sa bien-aimée qui se montre plus complaisante. Cette attitude apparaît clairement au moment de la scène avec les acteurs, lorsque, à sa mère qui lui enjoint de venir s'asseoir près d'elle, il répond :

« *Non, tendre mère, voici métal plus attirant* » (III,2, v.102),

et va s'asseoir aux pieds d'Ophélie. De même, sa familiarité grossière et ses plaisanteries ambiguës ne prennent un sens que si nous nous rappelons que cette scène avait lieu sous le regard attentif de la Reine. La situation semble signifier qu'Hamlet, inconsciemment, voulait dire à sa mère : « vous vous donnez à d'autres hommes, que vous préférez à moi. Soyez convaincue que je peux me passer de vos faveurs, je préfère celles d'un autre type de femme ».

Surviennent alors la mort du père d'Hamlet et le remariage de sa mère. Le désir, longuement refoulé, de remplacer son père dans les sentiments de sa mère, se trouve stimulé à la vue de quelqu'un qui usurpe effectivement cette place, tout comme, autrefois, il avait lui-même aspiré à le faire ; si bien que ce désir reprend une activité inconsciente. Plus encore, ce quelqu'un est un membre de la famille, de sorte que, par son caractère incestueux, l'usurpation réelle s'apparente davantage encore à l'usurpation imaginaire. Sans qu'il en soit le moindre conscient, ces anciens désirs résonnent dans son esprit, ils cherchent de nouveau à s'exprimer, et Hamlet doit dépenser tant d'énergie pour les « refouler » de nouveau qu'il en est réduit à cet état mental déplorable qu'il sait si bien décrire. C'est alors que le Spectre lui révèle qu'il a été victime d'un meurtre. Hamlet, que cette nouvelle emplit d'une indignation naturelle, répond :

« *Hâte-toi de m'instruire, que d'une aile aussi vive
Que la méditation, ou les pensées d'amour,
Je puisse voler à ma vengeance.* » (I,5 v. 29-31).

¹⁰⁰ Storrfrich: *Psychologische Aufschüsse über Shakespeares Hamlet*, 1859, S. 131; Dietrich, Op. cit., S. 129; Tieck: *Dramaturgische Blätter*, II, S. 85, etc.

¹⁰¹ Loening : Op. cit., Cap. XIII. *Charakter und Liebe Ophelias*.

S'ensuivent les terribles paroles qui révèlent l'identité du coupable : c'est un proche parent qui perpétra le crime afin d'assouvir son désir¹⁰². C'est donc également par son oncle que fut réalisé le second souhait coupable d'Hamlet, celui qui permettait la réalisation du premier — remplacer son père — à la faveur d'une action — un meurtre¹⁰³ — dont il eût été l'auteur. Aux yeux du public, aucune corrélation n'existait entre la mort du père et le remariage de la mère ; mais ces deux événements représentaient des idées qui, dans les fantasmes inconscients d'Hamlet, avaient été étroitement associées pendant de longues années. En cet instant, ces idées brisèrent subitement le barrage des forces visant au refoulement, s'imposèrent à la conscience, et trouvèrent aussitôt à s'exprimer :

« *Ô mon âme prophétique !
Mon oncle ?* » (I,5, v. 40-41).

Exclamation jaillie spontanément, à la suite de laquelle Hamlet est paralysé du fait du conflit psychique qui le ronge — conflit qui ne prendra jamais fin et dont il ne saisira jamais la véritable nature.

C'est d'abord à travers l'animosité dont il fait preuve envers Ophélie que se manifeste le réveil, dans l'esprit d'Hamlet, du conflit de son enfance. Cette animosité a deux causes : la première — une réaction contre la femme en général — culmine dans l'explosion de misogynie dont Ophélie doit subir la fureur¹⁰⁴. La seconde cause en est la pruderie hypocrite d'Ophélie qui, suivant les exhortations de son père et de son frère, voit le mal dans les sentiments que lui témoigne Hamlet. Ce qui a pour effet d'empoisonner l'amour qu'il lui porte, tout comme avait été empoisonné l'amour de son enfance. Il n'est qu'un moment où Hamlet s'affranchit du caractère morbide dont son amour s'est embarrassé, et où il témoigne d'une attitude plus saine envers la jeune fille : c'est dans la fosse creusée pour Ophélie, lorsque, poussé par le remords, il se précipite sur Laërte qui a l'audace de prétendre avoir aimé Ophélie autant que lui-même l'avait aimée. La véhémence de sa précédente aversion pour les femmes en général et pour Ophélie en particulier est un indice de l'intensité du refoulement auquel est soumis son désir sexuel. Son désir pour sa mère, impitoyablement retenu par les forces conduisant au refoulement, ne peut jamais trouver d'issue, et, maintenant que manque à son désir le mince débouché que lui offrait son amour pour Ophélie, le devoir de réprimer son premier désir, violemment ravivé par le réveil des souvenirs anciens, requiert toute son énergie.

Il est aisé de voir, d'après les observations qui précèdent, que l'attitude d'Hamlet envers son oncle est beaucoup plus complexe qu'on ne le suppose généralement. Il déteste son oncle, bien sûr, mais il s'agit de la détestation jalouse qu'éprouve un criminel envers son semblable plus chanceux.

¹⁰² Nous ne prétendons pas que c'était là l'unique motivation de Claudius, mais c'était, à n'en pas douter, une motivation puissante, et celle qui impressionna le plus Hamlet.

¹⁰³ De façon surprenante, de telles idées de meurtre, à l'encontre de membres de la famille considérés comme rivaux, sont fréquentes chez les enfants, même si, bien sûr, il est assez rare qu'elles soient exprimées. Il y a quelques années, j'ai rédigé, dans le *British Journal of Children's Diseases*, deux éditoriaux intitulés « Enfants meurtriers » (Nov. 1904, p. 510; et Juin 1905, p. 270) ; j'y avais réuni une série de cas de cette nature, et, après avoir mentionné la fréquence du sentiment de jalousie entre jeunes enfants d'une même famille, j'avais mis en garde contre les dangers que pouvait représenter le fait que les enfants ne comprennent pas la signification de la mort.

¹⁰⁴ Cf III,1 v.141-146.

« J'ai entendu parler aussi de vos peintures. Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre. Vous frétillez, vous minaudes, et vous prenez des tons, vous affublez de petits noms les créatures de Dieu et faites l'impudique sous vos airs d'innocence. Allez, je n'en veux plus. Cela m'a rendu fou ».

Si profonde que soit la haine que lui inspire son oncle, il lui est impossible de dénoncer sa conduite avec la même fougue que lorsque, bouillant d'indignation, il accable sa mère de reproches. En effet, plus il fustige son oncle, plus il redonne vie à ses propres complexes inconscients et refoulés. Il se trouve donc prisonnier d'un dilemme : soit il donne libre cours à la haine qu'il éprouve spontanément pour son oncle et, ce faisant, devient conscient de ses propres désirs inavouables, soit il ignore l'impérieux appel à la vengeance que lui adresse son devoir de façon si pressante. En d'autres termes, soit, en dénonçant l'action coupable de son oncle, il se rend compte de ses propres tendances coupables, soit il continue de refouler ces tendances et s'efforce de ne pas tenir compte du mal commis par son oncle, de le tolérer, et même, si possible, de l'oublier. D'un point de vue moral, son sort est lié à celui de son oncle, pour le meilleur et pour le pire. L'appel du devoir, qui lui commande de tuer son oncle, ne peut être suivi, car il est indissociablement lié à l'appel de sa nature, qui lui enjoint de tuer le mari de sa mère, qu'il s'agisse du premier mari ou du second. L'appel de sa nature, étant sévèrement réprimé, l'appel du devoir l'est aussi, nécessairement. Ce n'est nullement un hasard si Hamlet dit être poussé à la vengeance par « *le ciel et l'enfer* » (II, 2, v.511), même si, bien entendu, la véritable signification de l'expression lui échappe totalement.

Les sentiments d'Hamlet qui, étant refoulés, ne peuvent s'extérioriser de façon naturelle, trouvent à s'exprimer, au moins partiellement, dans d'autres directions. C'est bien évidemment ainsi que doivent être compris l'irritabilité et les accès de colère provoqués par l'agacement que lui causent Guildenstern et Rosencrantz, et, plus encore, Polonius ; et c'est ainsi également que s'expliquent, en partie tout au moins, les reproches enflammés qu'il adresse à sa mère. De fait, vers la fin de son entretien avec elle, à la seule pensée de l'inconduite de la Reine, il s'exprime en des termes de dégoût presque physique — manifestation fréquente de désirs sexuels intensément « réprimés » :

*« Laissez le roi bouffi vous attirer au lit,
Vous pincer lascivement la joue, vous appeler sa souris,
Et laissez-le, pour une paire de baisers puants,
Ou vous tripotant le cou avec ses doigts maudits,
Vous faire dévider toute l'affaire. »* (III,4 v.181-185).

L'attitude d'Hamlet envers Polonius est particulièrement riche d'enseignements. L'absence de tout lien de parenté ou d'autres influences permet à Hamlet de donner plus ou moins libre cours à l'aversion que lui inspire ce radoteur verbeux et sentencieux. L'analogie qu'il établit entre Polonius et Jephthé¹⁰⁵ est tout à fait éclairante : le jugement que porte Hamlet sur les moralisateurs âgés qui usent de leur pouvoir pour s'opposer au bonheur de la jeunesse, c'est cette référence à Jephthé qui en témoigne, et non le portrait enjolivé et mélodramatique qu'il trace de son père en III,4 :

*« Une image et une forme en vérité,
Où chaque dieu semblait avoir apposé son sceau*

¹⁰⁵ Une allusion à Jephthé, dans *Henry VI*, deuxième partie (Acte V, scène 1) donne à entendre ce que Shakespeare pensait de la conduite de Jephthé envers sa fille. Cf également, à ce sujet, Wordsworth, *On Shakespeare's knowledge and use of the Bible*, 1864, p. 67.

Pour donner au monde la certitude d'un homme » (III,4 v. 60-62).

Dans notre étude des raisons qui poussent Hamlet à l'action, ou, à l'inverse, l'inhibent, nous avons volontairement négligé les causes secondaires, qui, cependant, ont elles aussi une fonction dans la pièce ; et ce, afin de faire ressortir les motivations plus profondes, qui, suivies d'un plus grand effet, sont de la plus haute importance. Comme nous l'avons vu, Hamlet n'est nullement conscient de l'origine de ces motivations, et il serait possible de résumer comme suit le conflit intérieur auquel il est en proie : il s'agit du combat que livrent les processus mentaux refoulés afin d'accéder à la conscience. L'appel du devoir, qui ressuscite automatiquement ces processus inconscients, entre en conflit avec la nécessité de les refouler davantage encore, car, plus urgente est la nécessité d'agir, plus grand est l'effort exigé des forces menant au refoulement. C'est à sa source même qu'est paralysée l'action, et c'est ainsi qu'est produit le tableau d'une inhibition dénuée de cause, si mystérieuse tant pour Hamlet¹⁰⁶ que pour le lecteur. Cependant, ce n'est pas à une lâcheté physique ou morale qu'est due cette paralysie, mais à cette lâcheté intellectuelle — la répugnance à oser explorer l'inconscient — qu'Hamlet partage avec l'ensemble de l'humanité.

Revenons maintenant à la question de laquelle nous sommes partis, la question de la création poétique et, à ce sujet, voyons quel rapport peut entretenir le conflit qui tourmente Hamlet avec les processus mentaux inconscients de Shakespeare. Nous affirmons ici que le conflit qui oppresse Hamlet fait écho à un conflit semblable chez Shakespeare lui-même¹⁰⁷, conflit qu'à des degrés divers, connaissent tous les hommes. Il est donc superflu de se demander, au sujet de cette pièce comme au sujet de la plupart des œuvres de génie, quelle fut l'intention consciente de l'auteur, quelle qu'en ait été la nature. La pièce représente la forme par laquelle les sentiments de Shakespeare trouvèrent spontanément à s'exprimer, sans que l'auteur ait pu, de quelque façon que ce fût, en connaître l'essence ou l'origine.

Cette conclusion est confortée par l'étude historique des circonstances dans lesquelles la pièce vit le jour. Il est admis que Shakespeare emprunta aux versions antérieures non seulement le squelette de la pièce, mais bon nombre de détails également¹⁰⁸. Il avait très probablement lu la saga d'origine, telle qu'elle fut racontée au début du XIII^eme

¹⁰⁶ Situation qu'Hamlet lui-même décrit parfaitement en IV,4 v.42-45:

« *Je ne sais pas*

Pourquoi je vis pour dire encore: « Cette chose est à faire »,

Quand j'ai motif, volonté, force et moyens

De la faire. »

Une intuition plus fine lui eût permis de remplacer le terme « volonté » par l'expression « vœu pieux » qui, comme le fit remarquer Loening (Op. cit., S. 246), est bien évidemment le sens. Il est étrange que Rolfe (Op. cit., p. 23) cite ce passage pour étayer l'hypothèse de Werder pour qui l'inhibition d'Hamlet trouvait sa cause dans les difficultés extérieures que présentait la situation.

¹⁰⁷ L'idée selon laquelle c'est son propre conflit intérieur que Shakespeare dépeignit chez Hamlet est largement répandue. Cf en particulier Döring, *Shakespeares Hamlet seinem Grundgedanken und Inhalte nach erläutert*, 1865; Hermann, *Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Shakespeare-Biographie*, 1884 ; Taine, *Histoire de la littérature anglaise*; Vischer, *Altes und Neues*, 1882, Ht. 3.

¹⁰⁸ Il est certain également que l'expérience personnelle de Shakespeare lui permit d'introduire dans la pièce maint détail. Ainsi, de nombreux éléments témoignent de ce que Shakespeare s'inspira de certains de ses contemporains pour dépeindre Hamlet. Il avait à l'esprit tout particulièrement William Herbert, le futur comte de Pembroke (Döring, *Hamlet*, 1898, S. 35) ainsi que Robert Essex (Isaac, *Hamlets Familie*; *Shakespeares Jahrbuch*, Bd. XVI, S. 274). Il est possible d'établir un rapprochement entre les fréquentes allusions au risque, pour Ophélie, de concevoir un enfant illégitime, et les cas de Herbert et de

siècle par Saxo Grammaticus, ainsi que sa traduction (et sa modification) publiée par Belleforest¹⁰⁹. Pendant une douzaine d'années au moins avant que Shakespeare n'écrive *Hamlet*, circulait en Angleterre une pièce du même nom qui, comme le montre sans équivoque la critique contemporaine¹¹⁰, fut écrite par Thomas Kyd. Avaient cours également des récits plus grossiers de l'intrigue, d'origine irlandaise et scandinave, et il est probable qu'à l'époque de Shakespeare encore, ils aient été plus largement répandus en Angleterre que la pièce de Kyd. Par ailleurs, le nom « Hamlet » lui-même, sous cette forme ou une forme modifiée, était très courant dans la région de Stratford¹¹¹ ; c'est un fait bien connu qu'en 1585, Shakespeare choisit d'appeler son propre fils « Hamnet », variante fréquente du nom. Il semblerait donc que Shakespeare ait eu présente à l'esprit l'intrigue de la tragédie bien des années avant de lui donner forme à travers une pièce. Ce fut vraisemblablement au cours de l'hiver 1601-1602 qu'il écrivit *Hamlet* car la pièce fut enregistrée le 26 juillet 1602, et la première édition — une édition pirate — parut in-quarto en 1603. Ce fut en septembre 1601 que mourut le père de Shakespeare (sa mère survécut à son mari quelque sept années), et ce fait conforte l'hypothèse de l'origine subjective du conflit psychique que présente la pièce, car il est probable que cet événement eut pour conséquence de réveiller chez Shakespeare des souvenirs anciens refoulés, tout comme la mort du père d'Hamlet eut cet effet sur ce dernier. Bien des éléments concourent à montrer que le père de Shakespeare était de ce type dominateur et autoritaire propre à provoquer la rébellion, en particulier chez le fils aîné.

Il paraît souhaitable d'insérer ici un bref résumé des récits mythologiques qui présentent l'ancienne légende d'*Hamlet*, et ce, pour deux raisons : tout d'abord afin de mettre en lumière la contribution personnelle apportée par Shakespeare ; ensuite parce que la connaissance de ces récits permettra de confirmer et de développer l'interprétation psychologique exposée ci-dessus. Notre étude, jusqu'ici, a tenté de mener le raisonnement de façon logique et scientifique, et de montrer qu'aucune des interprétations antérieures à celle de Freud ne parvenait à éclaircir le mystère. À notre avis, il est impossible de rejeter la conclusion selon laquelle la procrastination d'Hamlet s'explique par une répugnance pour la tâche à accomplir, répugnance dont la cause ne peut accéder à sa conscience. Cependant, force nous est de reconnaître que l'étape suivante du raisonnement — celle qui fournit une explication à cette répugnance — se fonde sur des considérations qui ne sont pas communément reconnues, même si j'ai tenté de minimiser la difficulté en moulant l'argumentation dans le cadre de faits couramment acceptés. Or, il eût été possible d'adopter un point de vue différent, qui eût rendu ce travail superflu, car l'explication donnée par Freud y eût apparu d'elle-même, dans toute sa clarté. Quiconque connaît l'interprétation moderne des mythes et des légendes, qui se fonde sur les découvertes apportées par la psychanalyse, ne peut manquer de voir immédiatement, à la lecture de la pièce, l'explication donnée ci-dessus. Si nous nous permettons une affirmation aussi catégorique, c'est que l'histoire d'*Hamlet* n'est autre qu'une forme particulièrement élaborée d'un vaste ensemble de légendes, auxquelles les travaux de Freud et de ses collaborateurs fournirent une interprétation

Shakespeare lui-même : Herbert connut la prison pour avoir été le père d'un enfant illégitime; quant à Shakespeare, il se maria précipitamment afin d'éviter la même infamie.

¹⁰⁹ Belleforest: *Histoires tragiques*, T. V., 1564. Il s'agit de la traduction d'un texte italien de Bandello.

¹¹⁰ Cf Fleay: *Chronicle of the English Drama*, 1891; Sarrazin: *Thomas Kyd und sein Kreis*, 1892; et Corbin: *The Elizabethan Hamlet*, 1895.

¹¹¹ Elton: *William Shakespeare, His Family and Friends*, 1904, p. 223.

psychologique désormais considérée comme évidente. Il serait trop long ici d'examiner en détail, du point de vue historique, la relation que la légende d'*Hamlet* entretient avec les autres légendes de ce groupe, si bien que je me contenterai de souligner leurs ressemblances sur le plan psychologique. Jiriczek¹¹² et Lessmann¹¹³ apportèrent la preuve de ce que les variantes scandinave et irlandaise descendent de la très ancienne légende iranienne dont Kaikhosrav est le héros, et la haute antiquité de l'ensemble de ce groupe ne fait pas de doute, l'origine de certaines de ces légendes remontant à plusieurs milliers d'années¹¹⁴.

Le thème commun à toutes les légendes de ce groupe est qu'un jeune héros parvient à évincer le rival qu'est son père. Dans sa forme la plus simple, un père tyrannique, averti de sa chute prochaine, persécute le héros, mais ce dernier échappe à divers dangers de façon miraculeuse, puis se venge — dans bien des cas involontairement — en tuant son père. La plupart du temps, c'est immédiatement après la naissance du héros que le père cherche à tuer ce dernier, en donnant ordre, par exemple, de le noyer ou de l'exposer au froid et le faire mourir de faim. Cette forme simple du mythe est parfaitement illustrée par la légende d'*Edipe*, où la motivation sous-jacente affleure dans le fait qu'après avoir tué son père, le héros épouse sa mère, ce qui se produit également dans de nombreuses variantes chrétiennes de cette légende, par exemple celles de Judas Iscariote et de Saint Grégoire. La relation intime qui lie le héros à sa mère se dessine également dans certains sous-groupes de la légende (par exemple dans les légendes de *Fereydoun*, de *Persée*, et de *Télèphe*), où mère et fils sont exposés ensemble aux mêmes dangers. Dans certains sous-groupes, c'est l'hostilité envers le père qui est le thème principal, tandis que d'autres mettent l'accent sur l'amour porté à la mère ; mais, d'une façon générale, ces deux thèmes apparaissent plus ou moins clairement.

Ce sont principalement trois facteurs qui rendent possible l'élaboration des variantes plus complexes du mythe : sur le plan psychologique, une discordance plus importante, du fait d'un plus haut degré de refoulement ; sur le plan de l'intrigue, un thème principal rendu moins clair du fait de l'insertion de thèmes secondaires qui lui sont associés ; sur le plan de la composition du récit enfin, un texte de plus grande ampleur, du fait de répétitions, fruits du sens esthétique de l'auteur. Une description théorique peine à rendre palpable la distinction entre ces trois procédés, qu'il sera plus judicieux d'illustrer par les exemples suivants.

La première cause d'une élaboration plus complexe de la légende d'origine — un refoulement plus prononcé — se manifeste par les mêmes mécanismes que ceux que Freud décrivit dans son étude des rêves¹¹⁵, des symptômes névrotiques, etc... Le plus intéressant de ces mécanismes, pour ce qui est de la formation des mythes, est le processus de « décomposition » (*Auseinanderlegung*), l'opposé du processus de « condensation » (*Verdichtung*) qui caractérise si souvent les rêves normaux. Alors que dans le processus de condensation, les attributs de plusieurs personnes se trouvent réunis par la création d'un seul personnage, à la manière d'une image composite, dans le

¹¹² Jiriczek: *Hamlet in Iran*, Zeitschrift des Vereius für Volkskunde, 1900, Bd. X.

¹¹³ Lessmann: *Die Kyrossage in Europa*; Wissenschaftliche Beil. z. Jahresbericht d. städt. Realschule zu Charlottenburg, 1906.

¹¹⁴ Ma présentation de ce groupe de mythes doit beaucoup à l'excellent ouvrage d'Otto Rank : *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1909, où figurent également les références d'origine.

¹¹⁵ Cf Abraham: *Traum und Mythos*, 1908.

processus de décomposition au contraire, les différents attributs d'une personne donnée sont dissociés, et plusieurs personnages sont créés, chacun d'eux présentant un groupe des attributs de la personne d'origine. Ainsi, un personnage doté d'une personnalité complexe est remplacé par plusieurs personnages, dont chacun dévoile un aspect différent de cette personnalité — alors que dans une forme plus simple du mythe, ces différents aspects étaient réunis chez un seul personnage. En règle générale, ces différents personnages sont très proches sur d'autres points, comme, par exemple, l'âge. Un bon exemple de ce processus est le cas de la figure d'un père tyrannique devenu deux personnages : un père et un tyran. La décomposition du personnage d'origine est le plus souvent incomplète, si bien qu'une étroite relation unit les deux personnages qui en résultent : par exemple, il n'est pas rare qu'ils soient proches parents. Le tyran qui cherche à tuer le héros est alors fréquemment le grand-père — comme dans les légendes de Cyrus, de Gilgamesh, de Persée, de Télèphe, et d'autres encore — ou le grand-oncle — comme dans les légendes de Romulus et Rémus et de leurs prédécesseurs grecs Amphion et Zethos. Il est moins fréquent que le tyran soit l'oncle, comme c'est le cas dans la légende d'*Hamlet*. Lorsque la décomposition est plus complète, le tyran et le père ne sont pas de la même famille, mais ils peuvent être proches sur le plan social : ainsi, Terah, le père d'Abraham, était le commandant en chef du tyran Nimrod. Dans les légendes de ce sous- groupe, le tyran est le plus souvent un étranger, comme dans les cas, entre autres, de Moïse et Pharaon, de Fereydoun et Zahhak, ou encore de Jésus et Hérode. Dans ces deux derniers exemples, et dans bien d'autres encore, ce ne sont pas seulement la mère et le fils, mais aussi le père, qui sont persécutés par le tyran, ce qui produit une variante plus complexe encore, que représente la légende de *Fereydoun*, où nous voyons le fils adorer son père et le venger en tuant leur ennemi commun. L'image du fils qui venge son père au lieu de le tuer illustre le plus haut degré de refoulement, qui cache la véritable signification de l'histoire. C'est ce même mécanisme qui, dans la vie réelle, se produit chez tant de familles : une sollicitude, une attention et un respect excessifs dissimulent des sentiments d'hostilité et de jalousie refoulés. Ainsi, Laërte qui, mû par son sens du devoir filial, venge l'assassinat de Polonius, représente probablement un autre exemple de cette étape de développement du mythe. Ce masque de dévotion pour le père, associée au désir de le venger, semble parvenir à dissimuler un sentiment refoulé de haine à son égard ; la modification de la légende d'*Hamlet*, telle qu'elle apparaît dans la pièce de Shakespeare, est le seul exemple où un refoulement intense produit une distorsion de l'attitude du héros d'une si grande envergure ; ici, l'affaire est rendue plus complexe encore pour deux raisons : ce fait inhabituel que l'amour pour sa mère l'emporte sur la haine vouée à son père ; et l'introduction d'autres facteurs, tels que la relation du tyran au père et à la mère du héros.

Nous avons mentionné deux attributs du parent — à la fois père et tyran — que les légendes peuvent séparer de manière à permettre la création de deux personnages distincts. D'autres caractéristiques peuvent également être dissociées : par exemple le pouvoir et l'autorité du père peuvent être transférés sur la personne d'un roi ou sur tout autre personnage dont le haut rang contraste avec l'origine humble du père¹¹⁶. Dans la légende qui nous intéresse, il est possible de voir une décomposition de l'archétype parental dans le personnage de Polonius, qui incarnerait

¹¹⁶Ce thème important fut étudié en détail par Freud et Rank. Pour ma part, je m'abstiendrai de le développer ici, du fait qu'il est absent de la légende qui nous intéresse. Abraham (Op. cit., S. 40) fit très justement remarquer son importance dans le développement des délires paranoïaques.

un ensemble d'attributs que la jeunesse tolère souvent mal chez ses aînés. Ce vieillard médiocre, qui se cache derrière un simulacre de solennité excessive et ampoulée, qui a le don d'ennuyer au plus haut point son auditoire en répétant des platitudes sentencieuses où ses airs d'homme rompu aux usages du monde ne parviennent guère à cacher sa profonde ignorance de la vie ; ce fâcheux qui, indiscret, se mêle des affaires des autres dans les « meilleures intentions » bien sûr, représente un personnage qui n'est sympathique qu'aux yeux de qui se conforme à l'opinion selon laquelle sénilité est synonyme de supériorité.

Le second facteur responsable d'une élaboration plus complexe du mythe d'origine se manifeste lorsque, au thème principal de la jalousie et de l'inceste entre parent et enfant, se combinent d'autres thèmes de nature similaire. Nous avons observé plus haut que, dans la forme la plus simple de la décomposition des attributs du père, c'est au grand-père qu'est le plus souvent dévolu le rôle de tyran. Il ne s'agit pas là d'un hasard, et l'hypothèse d'une décomposition incomplète ne suffit pas à rendre compte du phénomène. Une raison plus profonde, qui explique que le grand-père soit très fréquemment choisi pour jouer le rôle de tyran, sera aisément perçue si l'on pense au grand nombre de légendes où, de par le passé, le grand-père dressa toutes sortes d'obstacles au mariage de sa fille : il s'opposa aux avances du prétendant, lui imposa des conditions apparemment impossibles à remplir et des tâches insurmontables — épreuves dont, en règle générale, le prétendant put triompher de façon miraculeuse — et alla jusqu'à enfermer sa fille dans un endroit inaccessible, comme dans les légendes de *Gilgamesh*, de *Persée*, de *Romulus*, de *Télèphe*, et d'autres encore. La raison profonde de ce comportement est qu'il n'accepte pas l'idée de se séparer de sa fille, et ainsi refuse de la donner à un autre homme (complexe père-fille). Lorsque ses ordres ne sont pas suivis d'effet, l'amour qu'il portait à sa fille fait place au dépit, et il la poursuit, elle et ses enfants, d'une haine insatiable. Ici encore, s'impose la comparaison à des situations qu'il est possible d'observer dans la vie quotidienne, si l'on veut bien ouvrir les yeux. Lorsque, dans le mythe, le petit-fils se venge, lui et sa mère, en tuant son grand-père tyrannique, il semble bien qu'il a compris la raison de la persécution, car, en réalité, il tue l'homme qui tentait de posséder exclusivement l'amour de sa mère ; en ce sens, nous revenons donc au père, et il apparaît que, du point de vue du héros, la distinction entre père et grand-père n'est pas aussi radicale qu'elle n'apparaît d'abord. Nous voyons donc que deux raisons rendent incomplète la décomposition de la figure paternelle en un père bienveillant et un grand-père tyrannique.

Ces quelques remarques éclairent d'un jour nouveau le personnage de Polonius dans la légende d'*Hamlet*. Son attitude envers la relation qui existe entre Ophélie et Hamlet présente un grand nombre des traits caractéristiques du complexe père-fille, même si le mécanisme de rationalisation permet de les déguiser pour les faire habilement passer en conseils de qui connaît les usages du monde. Ce sont donc deux raisons qui alimentent le ressentiment d'Hamlet à son égard : tout d'abord, le mécanisme de « décomposition » fait que Polonius incarne un groupe d'attributs que la jeune génération exècre chez ses aînés ; ensuite, Polonius a le comportement tout aussi peu acceptable du père jaloux, qui refuse à autrui ce que lui-même possède sans pouvoir en jouir. C'est ainsi que Polonius présente, à lui seul, les caractéristiques détestables du père et du grand-père des mythes. Il n'est donc pas surprenant que, de même que Persée tua accidentellement son grand-père Acrisios qui avait enfermé sa fille Danaé afin de préserver sa virginité, de même Hamlet tue « accidentellement » Polonius, par un acte qui satisfait aussi

bien la dynamique dramatique que le point de vue mythologique. C'est avec raison que cette action est vue comme le moment décisif de la pièce, car c'est à partir de là que la tragédie suit irrévocablement son cours pour culminer dans la mort du héros et de son adversaire.

Les caractéristiques du complexe père-fille trouvent un écho dans le complexe frère-sœur, qui est de même nature. La tragédie d'*Hamlet* en témoigne, car l'attitude de Laërte envers sa sœur Ophélie est tout à fait semblable à celle de leur père Polonius. De plus, Hamlet ne fait pas que défier Laërte qui, dans la fosse ouverte d'Ophélie, proclame haut et fort son amour pour sa sœur ; à la fin de la pièce, il le tue, tout comme il avait tué Polonius, réalisant ainsi parfaitement le motif mythologique. Il ne fait pas de doute que le complexe frère-sœur contribua à la formation de la légende d'*Hamlet*, comme le met en évidence l'inceste entre Claudius et la Reine qui, d'un point de vue religieux, se trouvaient dans une relation de frère et sœur. Cette conclusion est confortée par les considérations suivantes, qui — nous en sommes conscients — ne sont que des hypothèses. Nos remarques relatives aux deux caractéristiques principales de Polonius — père pompeux envers son fils, jaloux envers sa fille — conduisent à l'idée selon laquelle sa famille pouvait, en un sens, représenter un double de la famille principale de la légende, réplique, cependant, moins élaborée que son modèle. Ce concept de duplication des personnages principaux sera évoqué de façon plus détaillée au prochain paragraphe, si bien que l'idée que nous avançons ici apparaîtra peut-être plus clairement. Au sens où nous l'entendons ici, Laërte représenterait un frère d'Hamlet, et Ophélie une sœur. Ce qui nous fournirait une explication plus profonde encore des véritables raisons, tant du rejet d'Ophélie par Hamlet et de sa misogynie, que de l'animosité jalouse qu'il nourrit à l'encontre de Laërte. Cependant, du fait que ce thème des relations entre frères et sœurs ne présente qu'un intérêt secondaire dans la légende d'*Hamlet*, l'étude de ce sujet sera réservée à d'autres légendes, dans lesquelles il joue un plus grand rôle (par exemple dans les légendes, entre autres, de *Cyrus et de Karna*).

Le troisième facteur qui rend possible l'élaboration de variantes plus complexes du mythe est ce processus que les mythologues nomment « doublage » des personnages principaux. C'est essentiellement le désir d'exalter l'importance de ces derniers, et, plus particulièrement, de glorifier le héros, qui semble motiver ce doublage. Ainsi, la scène se remplit de personnages de moindre importance, pâles copies à fonction décorative, dont les mouvements neutres font ressortir, par contraste, les actions spectaculaires des personnages principaux. Il est parfois difficile de distinguer ce troisième facteur du premier, car la multiplication de tel ou tel personnage peut servir à la fois la fonction de décomposition et celle de doublage. Disons que, d'une manière générale, le nouveau personnage qui est créé pour assurer la fonction de décomposition est le plus souvent un parent des personnages principaux, tandis que la fonction de doublage n'est pas assurée par la création d'un personnage qui leur serait apparenté. Cette règle générale connaît toutefois de nombreuses exceptions. Dans la légende d'*Hamlet*, le personnage de Claudius semble remplir les deux fonctions, et nous noterons que, dans de nombreuses légendes, le personnage qui est doublé par la création d'un frère n'est pas le père mais le grand-père. Il en est ainsi dans certaines versions de la légende de Persée et, comme nous l'avons vu plus haut, dans les légendes de Romulus et d'Amphion. Dans chacun de ces trois mythes, la création du personnage du frère du roi sert à la fois les fonctions de

décomposition et de doublage, comme dans la légende d'*Hamlet*. Le processus de doublage non accompagné de décomposition apparaît clairement dans la légende de Moïse, où la suivante de la fille de Pharaon est le « double » de sa maîtresse, et également dans la légende de Cyrus, où de nombreux personnages sont des « doubles »¹¹⁷. Dans la pièce qui nous intéresse, les plus purs exemples de doublage sont sans doute ces pâles copies d'*Hamlet* qu'incarnent Horatio, Marcellus et Bernardo. En revanche, les personnages de Laërte et du jeune Fortinbras résultent du double processus de doublage et de décomposition du personnage principal. Laërte, produit de trois composantes et non de deux comme Fortinbras, est, de ce fait, un personnage plus complexe. En effet, il témoigne de l'influence d'un complexe frère-sœur beaucoup plus marqué que la forme refoulée sous laquelle ce complexe se traduit chez les personnages principaux. Par ailleurs, l'animosité qu'*Hamlet* nourrit à l'encontre de Laërte, du fait que ce dernier s'immisce dans la relation d'amour qu'il entretient avec Ophélie, trouve un parallèle dans le ressentiment que suscite, chez *Hamlet*, l'ingérence de Guildenstern et Rosencrantz. Ces derniers ne sont donc que des copies du personnage du Frère des récits mythologiques, et, comme lui, sont tués par le héros ; ils permettent également à l'auteur de toucher au motif du « Jumeau », fréquent dans la mythologie, mais que nous ne développerons pas ici. Laërte et Fortinbras, qui veulent tous deux venger leur père — l'un du meurtre dont il a été victime, l'autre de l'injure qui lui a été faite — représentent un aspect « décomposé » du héros. Notons que Laërte et Fortinbras accomplissent tous deux leur devoir de vengeance sans aucun signe d'inhibition ni aucune référence à leur mère. *Hamlet* en revanche, chez qui l'amour refoulé pour la mère est plus fort encore que l'hostilité refoulée envers le père, fait preuve d'inhibition, car le plus puissant de ces deux complexes est stimulé par la nature de la culpabilité de l'objet de sa vengeance : le désir de gagner la mère.

La question de l'origine des mythes et des légendes ne sera pas examinée ici, non plus que celle de leur rapport aux fantasmes infantiles¹¹⁸ ; en effet, si importants que soient ces sujets, ils ne représentent pour nous qu'un intérêt secondaire, notre intérêt principal étant la tragédie d'*Hamlet* telle que Shakespeare l'a conçue. Nous avons évoqué plus haut différents mythes où vient s'inscrire la légende d'*Hamlet* et cette approche comparative suffit à montrer en maint endroit l'élaboration de toutes formes de fantasmes incestueux. Pour résumer les remarques ci-dessus qui touchent à ce propos, nous dirons que le thème principal de l'intrigue de la pièce est le récit, profondément modifié et rendu plus complexe, de l'amour d'un garçon pour sa mère, avec, pour conséquence, des sentiments de jalousie et d'hostilité envers son père ; le thème qui lui est associé, où la sœur et le frère jouent respectivement le même rôle que la mère et le père du thème principal, est présent également, mais ne lui est accordé qu'un intérêt secondaire.

Mentionnons maintenant un sujet de psychologie générale qui a fait couler beaucoup d'encre, la question de « la simulation de la folie » par *Hamlet*¹¹⁹. Les traits du comportement d'*Hamlet* que désigne cette expression, Shakespeare les rend de façon si fine qu'on peine à les cerner à moins de faire appel à la saga d'origine. Dans la pièce, la simulation de la folie apparaît surtout sous la forme d'une ironie subtile, dont le but est de permettre à

¹¹⁷ Ce point fut observé avec une grande finesse par Otto Rank, *Op. cit.*, S. 84,85.

¹¹⁸ Pour une étude de cette question, cf. les travaux de Freud, Abraham, Rank et Riklin.

¹¹⁹ C'est le Professeur Freud qui eut l'amabilité de m'adresser une communication personnelle afin d'attirer mon attention sur ce point.

Hamlet d'exprimer mépris et hostilité de façon indirecte et déguisée (*indirekte Darstellung*). Les paroles qu'il échange avec Polonius illustrent fort bien ce mécanisme. Chez Shakespeare, l'ironie remplace le mode d'expression plus voilé encore qu'avait adopté la saga, où les interlocuteurs du héros ne saisissaient que rarement le sens de ses propos. Citons ici Saxo Grammaticus¹²⁰ : « il ne supportait pas qu'on le croie capable de mentir, il souhaitait être considéré étranger au mensonge; par conséquent, il mêlait l'habileté à la candeur de telle sorte que rien dans ses paroles, d'où la vérité n'était certes pas absente, ne laissait transparaître la vérité, ni l'acuité de sa pensée ». Dans notre pièce, il est clair qu'Hamlet adopte son comportement étrange afin de servir son dessein de vengeance — dessein auquel, dans la saga, il s'était consacré sans réserve, comme nous allons le voir à présent.

Il est très instructif d'observer dans la saga les formes sous lesquelles opère la simulation d'Hamlet, car ces dernières nous permettent d'entrevoir une interprétation psychologique plus approfondie encore de ce procédé. Le comportement d'Hamlet, à cet égard, comporte trois caractéristiques : la première consiste en ce discours sibyllin et allusif que nous venons de mentionner ; la seconde, en une indolence, une inertie et une absence de but dans sa conduite ; et la troisième, en un comportement infantile, stupide, frisant même par moments l'imbécillité (*Dummstellen*) ; la fois où Hamlet entre au palais sur un âne, qu'il chevauche le dos tourné, fournit un excellent exemple de cette troisième caractéristique. S'il agissait ainsi, c'était pour paraître un idiot inoffensif, afin de cacher au Roi et à la Cour ses projets de vengeance ; afin également de parvenir, sans que l'on fasse attention à lui, à connaître leurs propres desseins — ce en quoi il réussit à merveille. Il a été dit que, chez Shakespeare aussi, Hamlet cherchait à épier le Roi et à désarmer ses soupçons ; mais, à supposer même que tel ait été le cas — et de sérieuses raisons permettent d'en douter¹²¹ — cet aspect est sans nul doute bien moins sensible que dans la saga. Quiconque observe les sottises délibérées d'Hamlet dans la saga ne peut manquer d'être impressionné par leur nature infantile ; de fait, Freud fit remarquer l'étroite ressemblance entre cette conduite d'Hamlet et un certain type de comportement qu'adoptent parfois les enfants. De plus, la motivation de ces enfants est identique à celle d'Hamlet : ils simulent l'innocence et une immaturité exagérée, pouvant aller jusqu'à la sottise, afin de tromper leurs aînés qui les considéreront alors « trop jeunes pour comprendre » et pourront même ignorer leur présence. La raison de cette manœuvre chez ces enfants est, le plus souvent, que ce moyen leur permet de voir et d'entendre diverses affaires privées qu'ils ne sont pas censés connaître. Il va sans dire que, dans la plupart des cas, la curiosité ainsi satisfaite concerne des questions de nature sexuelle ; et, de cette façon également, le coût parental peut être vu par de très jeunes enfants, beaucoup plus fréquemment qu'on ne le croit généralement. Ce sujet mériterait un long développement, mais il est trop éloigné du thème principal de notre étude pour y être inclus.

Il convient à présent de noter les points sur lesquels l'intrigue de la tragédie de Shakespeare s'écarte du récit de la saga d'origine. Notre étude ne porte pas, on le comprendra, sur les qualités poétiques et littéraires du texte, qui ne firent pas que renouveler une histoire ancienne : elles donnèrent naissance à une œuvre de génie, nouvelle en tout point. Les modifications principales sont au nombre de deux¹²².

¹²⁰ Cité d'après Loening: Op. cit., S. 249.

¹²¹ Sur ce point cf. Loening, loc. cit., ainsi que S. 387.

¹²² Des points de moindre importance, s'ils ne doivent pas être ignorés, ne pourront pourtant pas être analysés dans la présente étude. Par exemple, la façon dont Shakespeare a accepté la modification de la saga d'origine apportée par Belleforest en

La première consiste en ceci : dans la saga, Claudius (ou Fengo, comme il y est nommé) avait assassiné son frère en public, si bien que le meurtre était connu de tous ; de plus, en recourant à des mensonges et à des faux témoins, il avait cherché à justifier son action en prétendant qu'il avait tué le roi afin de sauver la reine, menacée par ce dernier¹²³. Cette version des faits, il réussit à l'imposer à la nation, de sorte que, pour reprendre Belleforest¹²⁴ : « son péché trouva une excuse auprès du peuple, tandis qu'aux yeux de la noblesse, il s'agissait d'un acte de justice ; en conséquence, loin de le poursuivre en tant que parricide¹²⁵, coupable, qui plus est, d'inceste, tous les courtisans applaudirent à son acte et le complimentèrent de sa bonne fortune ». La modification de l'intrigue par Shakespeare, qui fit du meurtre un secret connu du seul Hamlet, semble avoir pour but — conscient ou non chez l'auteur — de minimiser les difficultés extérieures inhérentes à la tâche imposée à Hamlet. En effet, il est bien évidemment plus difficile d'inciter une nation à condamner un crime si, à la suite d'une explication donnée en public, le meurtre a été universellement pardonné, que si le coupable a pris soin de le cacher. Si, sur ce point, Shakespeare avait maintenu l'intrigue d'origine, l'hypothèse émise par Klein et Werder eût été plus plausible ; il convient toutefois d'objecter que, même dans la saga, Hamlet accomplit son devoir sans hésiter, quelles qu'en aient été les difficultés. La version que présente Shakespeare, qui supprime le seul argument qui pourrait justifier l'inaction d'Hamlet, rend plus manifeste encore sa procrastination.

Quant à la seconde modification — d'importance capitale — que Shakespeare apporta à l'intrigue, elle révolutionna la tragédie : Shakespeare introduisit l'irrésolution, l'hésitation d'Hamlet face à son devoir, et, par conséquent, la paralysie de son action. Dans toutes les versions antérieures, Hamlet était en tout point un homme d'action, capable de décisions rapides, et non, comme dans la version de Shakespeare, en toute chose excepté son devoir de vengeance. Il avait volé à sa vengeance — comme l'Hamlet de Shakespeare sentait bien qu'il aurait dû le faire (cf I,5, v.31) — sans s'embarrasser de doutes ni de scrupules ; il ne s'était jamais écarté du droit chemin du devoir. Chez lui, le devoir et l'inclination naturelle allaient de pair ; ce qu'il pensait devoir faire, il voulait le faire de tout son cœur ; si bien que l'injonction de sa conscience et l'appel de son sang, harmonieusement unis, guidaient son action : chez lui, aucune trace de ce conflit profond qui fut si funeste à l'Hamlet de Shakespeare. Tout porte à croire que Shakespeare, après avoir lu l'histoire d'Hamlet, prit conscience de ce que, si lui-même s'était trouvé dans une situation semblable, il eût constaté que s'engager dans la voie de l'action n'allait pas de soi ; au contraire, il eût été en proie à un conflit d'autant plus intense qu'il ne pouvait en expliquer la nature.

Par cette modification, Shakespeare ne fit rien moins qu'inverser l'intrigue de la tragédie : alors que, dans la saga, l'intrigue reposait sur la façon dont un héros déterminé triomphait de difficultés et de dangers extérieurs, dans sa pièce, Shakespeare supprima ces obstacles, et c'est en l'enchaînement fatal des conséquences du conflit

faisant commettre l'inceste entre la Reine et Claudius du vivant même du premier mari. L'importance de cette modification paraîtra évidente à quiconque a suivi l'argumentation présentée ci-dessus.

¹²³ Pour qui a connaissance des théories de Freud, l'origine sadique de ce prétexte ne fera pas de doute. (Cf. *Sammlung kleiner Schriften, Zweite Folge*, 1909, S. 169). Le coït parental, entendu par l'enfant et interprété comme un acte de violence envers la mère, renforce fréquemment l'hostilité envers le père.

¹²⁴ Cité d'après Loening, Op. cit., S. 248.

¹²⁵ Il convient, bien entendu, de lire « fraticide ». Notons cependant que le terme « parricide » pouvait parfois être employé en ancien français pour désigner le meurtre de tout parent plus âgé. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une erreur d'écriture (« Verschreiben ») ayant une motivation inconsciente, au sens où l'entend Freud (Cf. *Psychopathologie des Alltagslebens*, 1907, Cap.VI).

psychique du héros que consiste l'intrigue. Les combats intérieurs du héros font naître des dangers qui, à l'origine, n'existaient pas, mais qui, à la suite de ses tentatives malheureuses, émergent, de plus en plus menaçants, et finissent par se refermer sur lui et entraîner sa mort. Plus encore, toute action qu'Hamlet entreprend avec tant de répugnance afin d'accomplir son devoir si évident semble être disposée, plus ou moins consciemment, de manière à provoquer le destin. En effet, en éveillant les soupçons de son ennemi et en suscitant son hostilité, il manque son but et prépare sa propre perte. Son conflit intérieur, il ne peut le résoudre, et les seules mesures qu'il puisse mettre en œuvre sont de nature à le conduire, peu à peu, de manière inéluctable, à son funeste destin. Chez Hamlet, comme chez toute personne en proie à un puissant conflit inconscient, le désir de mort est foncièrement plus puissant que le désir de vie, et le combat qu'il mène est fondamentalement une longue lutte désespérée contre le suicide — la moins intolérable des solutions. Incapable de s'affranchir de l'emprise que son passé exerce sur lui, il peut effectuer le parcours qui conduit... à la mort. En mettant en scène, de façon si frappante, le combat désespéré, mais voué à l'échec, qu'un grand homme livre contre le Destin, Shakespeare réalisa l'essence même de la conception grecque de la tragédie.

Cette étude montre qu'il est raisonnable de penser que la vie nouvelle que Shakespeare insuffla à l'ancienne tragédie fut le fruit d'inspirations dont l'origine se trouvait dans le tréfonds de son âme, dans ses replis les plus secrets. Il réagit à l'attrait singulier que ce récit exerçait sur lui en y projetant ses pensées les plus intimes, d'une façon qui n'a jamais cessé de susciter l'émerveillement de quiconque lit la pièce, ou la voit représentée. Il n'est pas surprenant que le chef-d'œuvre de ce poète exceptionnel ait traité de la question la plus profonde, du conflit le plus intense auxquels se soit consacré l'esprit des hommes depuis l'aube de l'humanité : la révolte de la jeunesse répondant à l'impérieux appel de l'amour, contre les contraintes qu'imposent ses aînés, habités par la jalousie.