

# *As You Like It* : mise en perspective

Éliane Cuvelier

## I. Du roman à la scène

Pour qui s'intéresse au travail technique de la création théâtrale, à l'élaboration d'une action proprement scénique, avec ses impératifs de temps et d'effets, à la présentation de personnages porteurs d'illusion, l'étude des transmutations subies par les sources, loin de constituer une pure recherche d'érudition, fournit au contraire un éclairage irremplaçable : il s'agit d'appropriations, de choix, de modifications, d'ajouts, tous révélateurs d'une intention artistique essentielle.

La *Rosalynde* de Thomas Lodge, roman paru en 1590, avait dû son remarquable succès au traitement structural et poétique du modèle pastoral, mais aussi à une action variée, parfois mouvementée, en partie dérivée d'un violent conte apocryphe de Chaucer, *The Tale of Gamelyn*. Le long épisode central du récit mettait de surcroît en œuvre le procédé en vogue du déguisement. Étant donné la popularité de *Rosalynde*, le public de Shakespeare, dix ans après sa parution, pouvait se plaisir à retrouver sur la scène des péripéties et des personnages déjà familiers, comme on le voit aujourd'hui lors de l'adaptation d'œuvres romanesques pour le cinéma ou la télévision.

### Une action restructurée

Shakespeare retint, dans *As You Like It*, toutes les données principales de l'intrigue : les deux usurpations — politique et privée — qui ouvrent l'action, les diverses intrigues amoureuses, le séjour des personnages dans la forêt d'Arden. Sa première tâche consista naturellement en une condensation de l'action, pour la faire tenir dans les limites d'une représentation : il supprima donc toutes les manifestations de l'amour littéraire, comme les monologues rhétoriques et les duos euphuistes. Il élimina aussi les épisodes difficiles à présenter au théâtre, comme celui de la lionne menaçant Oliver, remplacé par un récit (où il ne coûtait rien alors d'ajouter un serpent), ou celui des brigands qui tentent d'enlever Aliena et sont mis en déroute par Saladyne (Oliver), avec le double avantage d'éviter toute référence à un possible inceste — les brigands agissant, chez Lodge, pour procurer une maîtresse à l'usurpateur Torismond, son père — et d'ôter à Oliver le bénéfice d'une prouesse en vue du pardon. La scène d'exposition, en rapportant les événements antérieurs, passe sous silence les querelles et réconciliations répétées entre Saladyne (Oliver) et Rosader (Orlando). Il en résulte une accélération permettant à Rosalind et Celia de se retrouver exilées dès la fin de l'acte I. Symétriquement, Shakespeare supprime l'affrontement final avec les chevaliers, au cours duquel l'usurpateur politique trouvait la mort : l'économie dramatique va ici de pair avec le thème du repentir et de l'apaisement.

Il apparaît que la plupart des épisodes ainsi écartés contenaient une violence héritée de *Gamelyn*, et étrangère à l'esprit de la comédie. Sur certains points,

en effet, Shakespeare adoucit et humanise sa source : ainsi, au lieu de rester insensible devant la mort de ses fils tués par le lutteur, le vieillard donne libre cours à son chagrin (1.2.101-103), et Orlando se contente de mettre Charles hors de combat, au lieu de le tuer. Le duc Frederick ne bannit pas sa fille, et c'est seulement par amitié fidèle que celle-ci suit sa cousine en exil. Les deux frères indignes se repentent, alors que, dans *Rosalynde*, l'usurpateur du trône ne connaissait pas de rachat. Cependant, violence et âpreté demeurent ou même se renforcent lorsqu'il s'agit d'accentuer les traits d'un personnage antipathique : ainsi des paroles menaçantes du duc Frederick à l'égard de Rosalind (1.2 et 3), ou du souhait, formulé par Oliver à Charles, de lui voir massacrer son frère (1.1.114-116). Chez Lodge, le testament du père favorisait le plus jeune des trois fils, au détriment de l'aîné : Shakespeare inverse les rôles, privant ainsi la haine d'Oliver (comme plus tard celle de Iago) de tout motif (« *My soul — yet I know not why — hates nothing more than he* », 1.128-129. De même, alors que les deux ducs n'avaient dans le roman aucun lien de parenté, Shakespeare en fait des frères, rendant ainsi plus condamnable la conduite de Frederick, et établissant le parallélisme avec le conflit entre Oliver et Orlando.

La découverte et le couronnement de l'amour constituant le sujet principal de sa comédie, c'est dans son traitement que Shakespeare introduit le maximum de complexité. Afin de placer le couple Orlando-Rosalind sur le devant de la scène, il rompt, par un savant usage du temps, avec la succession pure et simple d'éléments d'importance égale adoptée par Lodge. À la manière d'un musicien composant une fugue, avec les rentrées du thème à divers niveaux et dans divers tons, il instaure une structure polyphonique, où se répondent des plans hiérarchisés : dès que le sentiment réciproque entre Rosalind et Orlando s'est manifesté, il fait apparaître l'intrigue des bergers (2.4), puis celle de Phoebe éprise de Ganymède (3.6), enfin et seulement de manière indirecte, dans un discours de Rosalind (5.2.26-33), celle d'Oliver et Celia, pour ne les conclure toutes que dans la résolution finale, avec le mariage des deux protagonistes.

### Des personnages ennoblis

Le caractère des héros fait l'objet d'un travail particulier d'amélioration. Chez Lodge, Rosalynde échappait certes déjà à l'abstraction affectant ordinairement les personnages du roman euphuiste, et en acquérait un charme exceptionnel. Shakespeare opère pour elle un déplacement vers davantage de réalisme vivant, en la débarrassant d'une convention stylistique dont il lui confie précisément la parodie :

*No, no, Orlando, men are April when they woo, December when they wed. Maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives. I will be more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon over his hen, more clamorous than a parrot against rain, more new-fangled than a monkey* (4.1.118-125).

Tous les aspects de l'action qui concernent Rosalind (exil, amitié avec Celia, amour immédiat pour Orlando, déguisement, dialogues amoureux, mésaventure avec Phoebe, révélation finale de son identité) sont présents dans le roman. Cependant Shakespeare lui attribue un rôle central en déplaçant vers elle le centre de gravité des diverses intrigues : c'est elle, nous venons de le voir, qui annonce à Orlando — et au spectateur — les fiançailles d'Oliver et

Celia. Mettant à profit la nécessité scénique de convertir en gestes et en paroles les comportements décrits dans le récit, il affine le portrait de Rosalind dès le début de la pièce : au lieu d'encourager Orlando à se battre par « *such an amorous look, as might have made the most coward desperate*<sup>1</sup> », elle se joint au contraire à Celia pour l'en dissuader (1.2.142-144), et lui donne sa chaîne au lieu de la lui envoyer (1.2.198-201). Plus tard, le linge ensanglanté, ajoutant un signe visuel frappant au récit d'Oliver, met en danger le masque même de Rosalind, tout en confirmant la profondeur de son amour (4.3.149-151). Lors de ses dialogues avec Orlando, Shakespeare met dans la bouche de Ganymède une réflexion sur la distance entre le temps réel et le temps psychologique qui confère au personnage une profondeur complémentaire de son enjouement :

*Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who  
Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops  
withal, and who he stands still withal* (3.3.261-265).

Orlando fait l'objet d'un processus d'ennoblissement similaire. Pauvre et haï du duc, il emporte la sympathie du spectateur, à laquelle s'ajoute l'admiration lorsqu'il décide de combattre le lutteur, sans y être, comme chez Lodge, poussé par son frère. Après le départ de Rosalynde pour l'exil, Rosader s'attardait encore quelque temps avant de rejoindre Arden : Shakespeare supprime cet intervalle afin de rendre plus convaincants les sentiments du héros. Comme Rosader, Orlando hésite un instant à intervenir pour sauver son frère endormi des griffes de la lionne, mais c'est uniquement par un désir de vengeance rapidement écarté (4.3.122-127), et non plus parce qu'il est également tenté de s'appropriier ses biens.

L'amitié joue également un rôle important dans l'élaboration de portraits favorables des personnages, Celia et Adam remplissant à cet égard une fonction essentielle. Dans la forêt, Ganymède et Aliena deviennent frère et sœur (et non plus seulement page et maîtresse), lien naturel répondant à une amitié féminine (chez Lodge comme chez Shakespeare) assez rare dans la littérature élisabéthaine, et peut-être dans la littérature tout court. Parallèlement, Shakespeare conserve le dévoué serviteur que Lodge a donné à son héros, Adam Spenser, porteur d'un prénom hautement symbolique<sup>2</sup> et, selon la tradition, incarné sur la scène par Shakespeare lui-même : il représente les vertus humaines fondamentales, dans un rapport d'affection mutuelle avec Orlando qui rappelle la légende d'Enée et Anchise.

### Les nouvelles créatures shakespeariennes

C'est dans le souci de ménager des contrastes, élément capital au théâtre, et trop absent du roman de Lodge, que Shakespeare ajouta à sa source cinq nouveaux personnages : Le Beau, Audrey, William, Touchstone, Jaques. Le Beau répond, au premier acte, à une nécessité dramatique (exposition) et ne reparait donc pas ensuite. Sa présence n'est cependant pas insignifiante, car il se charge d'incarner les travers de la Cour et son goût pour le divertissement. Un peu ridicule, faisant l'officieux, il contribue à la comédie en un dialogue où l'interrompent une Rosalind et un Touchstone moqueurs, préfigurant

1. *Rosalynde*, éd. D. Beecher, p. 112.

2. Voir Angela et Jean-Marie Maguin, *Shakespeare*, Paris : Fayard, 1996, p. 451-52.

l'échange entre Hamlet et Osric<sup>1</sup>. Touchstone, William et Audrey forment un quatrième élément — discordant — dans l'ensemble des groupes amoureux. Contrepartie du trio Ganymede-Phoebe-Sylvius, ils tendent également aux couples Rosalind-Orlando et Celia-Oliver un miroir comique déformant, dépoétisant le romanesque, auquel Touchstone oppose sa conception cynique du mariage. Ce dernier personnage, le « motley fool » (interprété par, et sans doute conçu pour l'acteur Robert Armin), ainsi que Jaques possèdent tous deux une stature particulière, car ils répondent à une intention plus profonde et originale, tenant à l'essence même de la comédie.

### La pastorale démystifiée

Leur fonction de regard critique apparaît à un premier niveau, celui du cadre pastoral. Il serait vain de chercher la situation géographique de la forêt d'Arden : les personnages de Lodge la rencontraient en se rendant de Bordeaux à Lyon, il ne peut donc s'agir des Ardennes. On peut toutefois penser que Shakespeare fut séduit par ce vocable, qui était aussi le nom de jeune fille de sa mère, Mary Arden. Cette forêt constitue un milieu en soi, séparé du monde dégradé qu'est le duché de Frederick, mais il ne s'agit pas pour autant d'un *locus amœnus*. Malgré sa fonction positive de lieu où se nouent les amours et où se développe la personnalité des héros, l'Arcadie de Shakespeare, comme celle de Lodge, présente une nature hostile à l'homme qui, outre la menace des fauves, doit également y subir celle de la mort par inanition. La violence y est symbolisée par l'épisode et la chanson des chasseurs (4.2). Le souvenir de Robin Hood (1.1.93) déjà évoqué par Lodge<sup>2</sup> revit ici comme arrière-plan du groupe présidé par le duc légitime : il s'était sans doute aussi imposé à Shakespeare en raison du succès, deux ans plus tôt, sur la scène londonienne, de deux pièces populaires faisant revivre sa légende<sup>3</sup>.

Se démarquant de sa source, Shakespeare différencie la culture des bergers de celle des princes. Les autochtones d'Arden, William, Audrey et Corin, deviennent plus terre-à-terre. Audrey ne garde plus des agneaux, animaux traditionnels de la pastorale, à connotation évangélique, mais des chèvres, occupant dans l'échelle des êtres une place infiniment moins noble, créatures libidineuses en commerce avec le diable. Alors que le Corydon de Lodge se montrait digne d'une bergerie antique, le Corin de Shakespeare pourrait être un fermier anglais, les mains souillées du suint des moutons (3.3.35-36), mais néanmoins doué d'un bon sens critique lui permettant de juger les mœurs contrastées de la Cour et de la campagne (3.3.29-33). Ses remarques offrent ainsi un écho familier aux déclarations relativistes de Touchstone renvoyant dos-à-dos les deux formes de civilisation (3.3.2-8). Touchstone et Jaques, personnages nouveaux que Shakespeare introduit dans le monde pastoral, y prononcent chacun un commentaire sur le temps<sup>4</sup> (2.7.22-28, 139-166), c'est-à-dire précisément sur une donnée traditionnellement absente du contexte pastoral idéal (« *There's no clock in the forest* », affirme Orlando, 3.3.254). Leurs réflexions sapent

1. *Hamlet*, V. 2.

2. « *The lawful king of France... who with a lusty crew of outlaws lived in that forest* », *Rosalynde*, p. 144.

3. « *The Downfall of Robert, Earl of Huntington* et *The Death of Robert, Earl of Huntington* par Anthony Munday et Henry Chettle (1598).

4. Voir plus bas, § II.

délibérément l'esprit du genre et, tout autant que les aspects inhospitaliers d'Arden, contribuent à détruire l'effet des quelques paroles optimistes prêtées au duc au début de l'acte II. Si Shakespeare refuse donc les caractéristiques conventionnelles encore présentes dans sa source, il en rejette aussi finalement la structure ternaire (exil — séjour — retour), puisque la comédie s'achève sans que la réappropriation du monde réel trouve d'autre place que dans quatre vers prononcés par le duc à la fin du masque d'Hymen (5.4.156-159).

### Ganymede

Le déguisement, qui transforme temporairement Rosalind en Ganymede (la trouvaille de ce nom appartient à Lodge) était, depuis le Moyen Âge, un procédé romanesque lié au récit d'aventures ou de chevalerie, au poème épique et à la pastorale. Par principe impénétrable — un personnage travesti, même sommairement, ne pouvait être reconnu, même par ses proches — il permettait quiproquos tragiques ou comiques et avait joué un rôle essentiel dans la *Gerusalemme liberata* du Tasse<sup>1</sup>, la *Diana* de Montemayor, et l'*Arcadia* de Sidney. Employé avec succès, sur la scène préshakespearienne, par John Lyly et Robert Greene<sup>2</sup>, il avait déjà conditionné des épisodes capitaux dans *The Two Gentlemen of Verona* et *The Merchant of Venice*, pour devenir, juste avant *As You Like It*, le fondement même de l'intrigue dans *Twelfth Night*. Shakespeare avait perçu que le travestissement, protection contre les dangers de l'aventure (et, pour cette raison, plus fréquemment adopté par les héroïnes), pouvait devenir un auxiliaire de la personnalité, facilitant à la fois son action et son épanouissement. Dans *As You Like It*, il utilise le déguisement pour soustraire Rosalind aux stéréotypes affectant les personnages féminins, au théâtre comme dans la poésie. Mais le roman lui fournissait aussi maintes suggestions significatives : devenue Ganymede, Rosalinde subissait un changement troublant, que l'auteur laissait percevoir, par une grammaire génératrice d'incertitude, en passant constamment du pronom masculin au pronom féminin. En outre, pour marquer cette mutation insolite, Lodge décorait son personnage de l'appellation « *girl-boy*<sup>3</sup> », lui attribuant des propos misogynes qu'Aliena lui reprochait avec vivacité, en des termes que Shakespeare reprend à son compte :

*Is it not a foul bird defiles its own nest ? (Rosalinde, p. 125)*

*We must have your doublet and hose plucked over your head,  
and show the world what the bird hath done to her own nest  
(4.1.162-164).*

Toutefois ici Ganymede ne s'adresse plus simplement à Celia, mais à Orlando, afin de le mettre à l'épreuve, ce qui revêt une signification dramatique d'une tout autre nature. Le discours misogyne est censé témoigner de l'identité masculine de Ganymede, identité qui libère Rosalind de l'obligation de réserve pétrarquiste pesant sur toute héroïne. Dans *As You Like It*, comme dans *Rosalinde*, le travestissement permet un compagnonnage prolongé et familier entre les amoureux et leur autorise un langage direct que les conventions ne

1. Voir le combat de Tancredi et Clorinde au chant XII.

2. *Gallathea* (1588) ; *James IV* (c.1591).

3. *Rosalinde*, p. 195.



toléreraient pas. Shakespeare comprit le parti qu'il pouvait tirer de ces scènes où l'ironie de situation se met au service de la découverte des sentiments. De plus — et nous laisserons de côté cet aspect qui a déjà fait l'objet de nombreux commentaires — il ne pouvait qu'être attiré par un procédé susceptible de mettre encore une fois en œuvre toutes les virtualités de l'acteur élisabéthain androgyne, incarnation baroque de multiples niveaux d'apparence.

## II. Variations mélancoliques

Dans la forêt d'Arden se trouvent disséminés divers symboles traditionnels de la mélancolie. Orlando rencontre le duc et ses compagnons dans un « désert inaccessible »,

*Under the shade of melancholy boughs* (2.7.111),

tandis que deux seigneurs découvrent Jaques solitaire, allongé sous un chêne près d'une rivière, comme une réplique des portraits de mélancoliques exécutés par les peintres élisabéthains. Orlando à son tour aperçoit Oliver endormi, lui aussi,

*Under an old oak, whose boughs were moss'd over with age  
And high top bald with dry antiquity* (4.3.99-100),

non loin d'une lionne aux mammelles « desséchées », « tapie comme un chat » (4.3.109-110). Ainsi se trouvent réunis dans ce tableau plusieurs symboles caractéristiques : l'isolement, la sécheresse, la vieillesse, et le chat, animal mélancolique par excellence<sup>1</sup>.

Une année environ sépare *As You Like It* de *Hamlet*. On sait qu'avant d'écrire sa tragédie, Shakespeare avait lu un ouvrage publié à Londres en 1586 par le médecin Timothy Bright, et intitulé *A Treatise of Melancholie*<sup>2</sup>. Tout permet de penser que ce livre figurait aussi sur sa table de travail à côté de celui de Lodge lorsqu'il composa *As You Like It*.

### Modèle du tempérament équilibré

À l'acte 2, en effet, Adam explique à Orlando pourquoi, en dépit de son grand âge (« *almost fourscore* », 2.3.71) — exceptionnel au temps de la Renaissance, et dépassant de dix ans le terme fixé par la Bible à la vie humaine (« *threescore and ten* ») — il a pu conserver toute sa vigueur. Il a pris, dit-il, certaines précautions d'hygiène, tant dans son alimentation que dans son mode de vie :

*Though I look old, yet I am strong and lusty ;  
For in my youth I never did apply  
Hot and rebellious liquors in my blood,  
Nor did not with unbashful forehead woo  
The means of weakness and debility* (2.3.47-51).

Autrement dit, il s'est abstenu de boissons alcoolisées, susceptibles d'enflammer l'humeur cholérique (« *rebellious liquors* »). Il s'est interdit les débordements amoureux, mais aussi les activités intellectuelles trop poussées, et donc

1. « *The cat will mew* », s'exclame Hamlet dans la scène du cimetière (ed. H. Jenkins, Arden Shakespeare, V.1.287).

2. Voir J. Dover Wilson, « Shakespeare's Knowledge of *A Treatise of Melancholy* by Timothy Bright », *What Happens in Hamlet*, CUP, 1935 ; 1967, p. 309-20.

coupables : tel est le double sens que porte l'expression « unbashful forehead »). Des études ardues engendrent en effet un surcroît d'humeur mélancolique, substance noire qui envahit le cerveau et affaiblit ainsi l'esprit et le corps par dessèchement des esprits animaux. C'est ce qu'expose Bright au chapitre XXXVII de son Traité, « The cure of melancholy, and howe melancholicke persons are to order them selves in actions of the mind, sense and motion » :

*Of the labours of the mind, studies have great force to procure melancholie : if they be vehement, and of difficult matters, and high misteries : & therefore chiefly they are to be avoyded, & the mind to be set free from all such travel [i.e. work], that the spirits which before were partly wasted, might be restored [ ] Nowe studie [ ] because the most subtile & purest spirits thereby are consumed, is to be given over [ ] The distracting of the mind, from the promptness of the affection breedeth such an agonie in our nature, that thereon riseth also great expense of spirit<sup>1</sup>.*

Cette dernière expression, on le sait, se retrouvera sous la plume de Shakespeare au premier vers du Sonnet 129 (« *Th'expense of spirit in a waste of shame* »). En évitant ces tentations, Adam — l'Homme — a réussi à préserver l'équilibre de ses humeurs, condition unique et nécessaire de la santé selon la théorie hippocratico-galénique en vigueur à la Renaissance. Aussi sa personne même oppose-t-elle un démenti ironique au bilan macabre qu'établit Jaques de la vieillesse, dans le dernier vers de ses Sept Âges de l'homme : la tirade à peine terminée, Shakespeare fait entrer Orlando, amenant son fidèle compagnon devant le duc (2.7.167).

### Un cas pathologique

Jaques lui-même devient le véhicule de la même doctrine médicale lorsqu'il prétend décrire le type de mémoire que possède Touchstone :

*And in his brain,  
Which is as dry as the remainder biscuit  
After a voyage, he hath strange places cramm'd  
With observation, the which he vents  
In mangled forms. (2.7.38-42)*

Il s'agit bien là d'une faculté logée dans le « ventricule de la mémoire<sup>2</sup> » au sein d'un cerveau altéré par l'humeur mélancolique froide et sèche, et en conséquence littéralement bourrée (« cramm'd ») de souvenirs qu'elle ne peut restituer que par bribes, tant ils sont gravés dans une matière dure. Tel était le phénomène décrit par Bright dans son chapitre XXII : « How melancholie altereth those actions which rise out of the braine » :

*Againe, almost all the senses standing in a kinde of passive nature, a substance cold and drie, and by consequence hard, is not so meete [i.e. suitable] thereto ; which as it serveth well to retaine that which is once ingraven, so like adamant it keepeth [ ] that which once it hath receaved : whereby as they are unfit to commit readily to memorie so retaine they that is committed in surer custodie<sup>3</sup>.*

1. *A Treatise of Melancholie*, p. 243-44.

2. *Love's Labours Lost*, ed. R.W. David, New Arden Shakespeare, 1951 ; repr. 1980, IV.2.67.

3. *A Treatise...*, p. 129-30.

Cependant, rien dans le comportement de Touchstone ne vient corroborer ce diagnostic. On se doute alors que Jaques voit le personnage à travers le prisme de son propre tempérament, et lui prête des paroles qu'il pourrait prononcer lui-même. Une étroite ressemblance n'unit-elle pas en effet le sombre tableau concluant les Sept Âges de l'homme (2.7.139-166) et les formules de Touchstone qui, selon Jaques, ont provoqué chez lui une incoercible hilarité ?

*And so from hour to hour we ripe and ripe,  
And then from hour to hour we rot and rot. (2.7.26-27)*

Outre la répétition symptomatique<sup>1</sup>, une pareille hantise de la mort et de l'état physique du cadavre (Morris, p. 272) s'exprime dans ces deux vers comme dans « Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything », signant la condition identique d'un esprit en proie à l'humeur noire. La première mention — toujours significative dans Shakespeare — du nom de Jaques, est assortie de l'épithète « melancholy » (2.1.26) et plus tard Orlando l'appelle « good Monsieur Melancholy » (3.3.248). Jaques offre bien en effet un éventail des caractéristiques du type décrit par Bright. Rejoint par un malheureux daim blessé à mort — emblème de détresse dont se souviendra le poète pré-romantique William Cowper<sup>2</sup> — il assiste à l'agonie de l'animal, assortie de pleurs, de soupirs et de gémissements (Bright ne consacre pas moins de cinq chapitres à ces phénomènes), auxquels finalement il s'associe (2.1.33-43, 65-66). Il recherche la solitude (« Your poor friends must woo your company », 2.7.10) et refuse, lors du dénouement, de participer aux réjouissances, pour rejoindre le duc repent et séjourner dans une grotte (5.4.164, 169). Il manifeste son aversion pour la lumière en écartant le soleil, parmi les astres gouvernant les Sept Âges de l'homme, au profit de Saturne (Bradford, p. 174), planète qui régit son propre tempérament. Contrairement aux autres exilés qui ne se lamentent pas sur leur sort, il montre une humeur chagrine et « moralise » trop pour ne pas devenir la risée de ses compagnons, qui le considèrent comme un cas particulier, pathologique. Au début de l'acte 4, Jaques s'efforçant de définir sa propre affection, n'y parvient que par élimination, en passant en revue les types connus des contemporains. Il finit par l'identifier comme la mélancolie du voyageur (4.1.14), correspondant à un modèle conventionnel, décrit plus loin par Rosalind, celui de l'Anglais qui a visité l'Italie, ou du moins s'en vante (« I will scarce think you have swam in a gondola », 4.1.28-30). En tout cas, Jaques s'accorde sur un point avec l'aphorisme d'Hippocrate (4.1.21), selon lequel les deux symptômes de la mélancolie étaient la crainte et la tristesse (« My often rumination wraps me in humorous sadness », 4.1.15-16).

Le duc définit Jaques comme « compact of jars » (2.7.5), c'est-à-dire privé de l'harmonie normale de la personnalité, littéralement « désaccordé » avec lui-même et avec les autres, sous l'influence de sa dyscrasie. Refusant de soigner sa maladie, il préfère la cultiver, et connaît le genre de musique qui pourra l'alimenter :

*I can suck melancholy out of a song. (2.5.11-12)*

1. De même : « Warp, warp » (III.3.80) ; cf. *Hamlet*, « Words, words, words » ; « except my life », trois fois, (II.2.192, 216-17).

2. « I was a stricken deer, that left the herd / Long since ; with many an arrow deep infixt / My panting side was charg'd, when I withdrew / To seek a tranquil death in distant shades », *The Task*, 1785, bk. III.108-11.