

Le Songe d'une nuit d'été ou l'amour en jeu(x).

[Les références au texte entre crochets sont à l'édition bilingue Folio/Théâtre, Gallimard, 2003 ;
celles entre parenthèses à l'édition *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge University Press, 2003]

Quiconque s'aventure à manipuler un couple d'aimants peut faire une expérience unique et surprenante dont le prix Nobel français Georges Charpak, initiateur de la main à la pâte, n'aurait pas renié les vertus émotionnelles, intellectuelles et pédagogiques. Selon comment dont on les dispose, nos deux objets alternent entre inévitable attraction ou irréductible répulsion. Aimants-amants : l'étymologie semble évidente mais reste trompeuse. Aimant flirte avec amant, mais est en fait, comme le mot *diamant*, dérivé du grec ancien ἄδαμας, signifie « fer particulièrement dur ou diamant », et l'adjectif dérivé (*adamant*, en anglais) « indomptable » (comme Hermia) : s'adressant à Démétrius qui la repousse alors, Hélène nous le souffle : « *Vous m'attirez, aimant au cœur dur* » (2.1.195-6) [99]. L'expérience « magique » de ce double mécanisme de champ magnétique (logique et paradoxal) et de trompe-l'œil lexical ne saurait laisser indifférent et, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, nous fait toucher du doigt les « mystères » de la nature, du langage et du cœur. Amoureux absolu des mots, Shakespeare lui-même n'a pas résisté à l'attrait de cette métaphore pour festonner le jeu d'attraction et répulsion qui, à maintes reprises, anime ses personnages. Dans la pièce, certains des amoureux sont soumis aux caprices physiques et sentimentaux de leurs cœurs et de leurs sens, manipulés par ces petits chimistes de l'amour que sont Obéron et Robin.

Quand Shakespeare compose *Le Songe d'une nuit d'été* en 1595 ou 1596, il est en pleine période créatrice et connaît une réussite remarquable. Auteur de plus en plus réputé, il compte à son palmarès artistique (et commercial) plusieurs comédies : *La Comédie des erreurs*, *La Mégère apprivoisée*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone* et *Peines d'amour perdues* notamment, qui traitent des vicissitudes de l'amour et ont fait le bonheur des tout premiers théâtres londoniens en attirant un public mêlé toujours plus nombreux. Les spectateurs londoniens ont pris goût à ces nouveaux divertissements artistiques moins élitistes, et aristocrates et courtisans, bourgeois et gens du peuple ont pris l'habitude de pousser la porte ou le rideau de *The Theatre* ou de *The Curtain* (La Courtine), deux établissements parmi d'autres où l'on aime aller se distraire (ou s'encanailler) dans les faubourgs nord de Londres, moins surveillés par les autorités puritaines de la capitale. La question de l'amour figure en bonne place dans l'intrigue de ces pièces et le public aime se pencher sur la boîte de Pandore des sentiments humains en espérant y trouver sinon des révélations ou des découvertes inédites, du moins matière à passer un bon moment devant le miroir du cœur humain et ses mésaventures. Le spectacle théâtral connaît un grand succès et promet, à côté des combats de coq, d'ours ou de taureaux, un divertissement moins primaire, plus intellectuel, tout aussi captivant. Dans une Angleterre qui a su conjurer (pour un bon moment encore) la guerre civile (qui déchire alors la France), endiguer les assauts de la contre-Réforme et développer une économie mercantiliste, synonyme de plus grande richesse et de mieux-être, il y a davantage place au divertissement et aux jeux du langage et de l'esprit.

Depuis le début des années 1590, William le conquérant des scènes londoniennes a déjà exploré plusieurs pistes dramaturgiques, dont l'histoire du pays. Il a même inventé un genre nouveau : la pièce historique. Autour de la Guerre de Cent Ans, il a composé une merveilleuse fresque avec sa trilogie *Henri VI* et son prolongement sulfureux *Richard III*, très populaires contributions au roman national et à la gloire du mythe Tudor. Il s'est

essayé à la tragédie (entre autres la très horrible et abracadabrantesque tragédie de la vengeance qu'est *Titus Andronicus*) et surtout, contemporaine de notre pièce, il a écrit l'incomparable *Roméo et Juliette*. Il a aussi mis à profit les périodes de fermeture des théâtres pour cause d'épidémies de peste pour produire une poésie très riche, moins populaire mais tout aussi admirée de ceux qui y ont accès : citons ici *Vénus et Adonis* (1593) puis *Le Viol de Lucrece* (1593), longs poèmes narratifs sur les infortunes de l'amour (« *all love's pleasure shall not match his woe/It shall be fickle, false and full of fraud* », « Jamais plaisirs d'Amour n'égalèrent ses peines. Il sera faux, changeant et plein de tromperies », *Vénus et Adonis*, v. 1140-1, trad. Jean Fuzier, La Pléiade, 1959), et certains des *Sonnets* (publiés en 1609 mais pour beaucoup composés dès les années 1590 et en circulation dans les milieux aristocratiques d'alors), genre poétique qui fait fureur en cette décennie. Dans toutes ces œuvres, il met l'amour au cœur de son écriture, construisant son statut d'écrivain reconnu des plus grands et le plus prometteur de sa génération, fournissant une très riche toile de fond à l'œuvre qui nous intéresse aujourd'hui.

Par le biais de notre sujet, « *Le Songe d'une nuit d'été* ou l'amour en jeu(x) », nous souhaitons examiner la manière dont Shakespeare, dans le cadre de son écriture baroque (on dit plutôt Renaissance en Angleterre) utilise le thème de l'amour et ses représentations littéraires et culturelles traditionnelles au service de son écriture théâtrale.

Nous étudierons d'abord l'amour comme jeu de pouvoir : le statut et la fonction structurants du thème de l'amour dans le mariage se voit mis en cause avant d'être conforté, dramatisé dans le cadre de l'union du couple ducal Thésée et Hippolyta, et des autres couples d'amoureux. Nous étudierons ensuite les jeux du langage, l'apport poétique et dramaturgique du langage codifié de l'amour à travers son utilisation parodique et décalée. Puis nous interrogerons la structure de la pièce en jeu de miroirs qui soulève la question de la vérité de l'amour à travers le motif du trompe-l'œil au cœur même de la construction baroque de l'œuvre. Nous explorerons enfin l'heureux dénouement comique, le vertige et les ruses de l'illusion amoureuse, entre triomphe et jeu de dupes, divertissement et manipulation.

1. Amour, mariage et pouvoir : loi d'Athènes, loi du cœur.

Dans *Le Songe*, dès la scène d'exposition, le thème et le motif de l'amour sont donnés comme structurants pour la pièce, les personnages et le monde dans lequel ils évoluent. L'amour est affaire de jeu de pouvoir, sanctifié ou contesté au sein de l'institution du mariage.

1. 1. Thésée et Hippolyta : l'exemple de l'amour matrimonial vient d'en haut.

Le cas de Thésée et Hippolyta, élément très puissant qui ouvre et ferme (pratiquement) la pièce, revêt un caractère programmatique maintes fois rappelé au fil de l'intrigue (1.1.1-4 [83-84] ; 1.2.5-6 [70-73]...). L'importance du couple ducal est ici considérable.

La dimension elliptique de leur relation amoureuse ne manque pas de nous interroger. Donné comme allant de soi, le mariage annoncé du « duc » d'Athènes et de la Reine des Amazones (connues à l'époque élisabéthaine comme femmes rebelles, symboles des passions, qu'il appartient aux hommes de dompter) proclame l'ambiance festive

d'Athènes et le respect de la hiérarchie proclamée des sexes : le spectateur sait seulement que leur idylle (?) pré-matrimoniale repose avant tout sur l'issue d'un combat des chefs qui a tourné à l'avantage du duc d'Athènes, scellé, dans un rapport de force paroxystique, par la violence d'un dénouement guerrier : quelque part en Asie mineure, Thésée, chef de guerre athénien, a vaincu militairement et mis un terme à la rébellion armée et sexuelle des Amazones qui avait établi un régime autonome unisexe et sourd à l'ordre patriarcal établi. Point d'orgue de son triomphe, la reine des Amazones n'est pas morte au combat, elle a été rapportée en « butin » suprême pour couronner la victoire du duc en consentant à devenir l'épouse du chef de guerre. Concession courtoise oblige, Thésée reconnaît avec une sincérité désarmante mais sans excès de tact :

[48] *Hippolyta, je t'ai courtisée avec mon épée,
Et conquis ton amour en te faisant violence.
Mais je veux t'épouser sur une autre musique,
Dans le faste, la liesse et les réjouissances. (1.1.16-19)*

Le mariage de Thésée et Hippolyta est, d'entrée de jeu, placé sous le signe de la raison du plus fort (pas nécessairement du plus beau ou du plus amoureux), à laquelle Hippolyta consent à se rendre sans trop d'état d'âme apparemment, voire avec un stoïcisme à faire des jalouses (Hermia, par exemple...). On notera cependant l'absence de flamme, de passion, de folie amoureuse dans leur premier échange. Tout au plus, Thésée accepte-t-il de faire violence à son désir qui attendra quatre jours l'heure nuptiale de la consommation du mariage.

[47] *À présent, belle Hippolyta, notre heure nuptiale
S'avance à grands pas ; quatre jours heureux vont apporter
Une lune nouvelle ; mais oh ! comme elle me semble lente
À décroître cette ancienne lune ! Elle retarde mes désirs,
Comme une belle mère ou une veuve
Fait s'étioler le revenu d'un jeune homme. (1.1.1-6)*

Foin du *carpe diem* : Éros peut attendre. Songeons aux ardents transports du désir de Vénus :

So soon was she along, as he was down,
Each leaning on their elbows and their hips:
Now doth she stroke his cheek, now doth he frown,
And 'gins to chide, but soon she stops his lips,
And kissing speaks, with lustful language broken,
"If thou wilt chide, thy lips shall never open."

Se pressant contre lui, à peine est-il à terre,
Tous les deux sur le coude et la hanche appuyés,
Elle flatte sa joue, et pour le faire taire
Quand fronçant le sourcil, il commence à gronder,
Elle dit, au milieu de ses baisers farouches :
« Si c'est pour gourmander, tu n'ouvriras la bouche »

Vénus et Adonis (v. 43-48), trad. J. Fuzier, La Pléiade, 1959.

L'amour royal porte le sceau d'un mariage de raison tant politique que sentimentale et de patience sans débordements. Le soir des noces encore, à l'acte 5, scène 1, soit quatre jours et quatre nuits plus tard, il demande encore :

[229-30] *Voyons maintenant : quelles mascarades, quelles danses avons-nous
Pour user ce long siècle de trois heures
Entre notre dessert et l'heure du coucher ? (5.1.32)*

Malgré sa réputation mythologique, ce n'est pas là l'image du chef de guerre avide de conquêtes féminines, du soudard expéditif (ou peut-être seulement velléitaire), loin de Falstaff qui court au rendez-vous de ses deux courtisées dans *Les Joyeuses commères de Windsor* (1597-8)... Pire, on est loin de l'expression dans *Roméo et Juliette* (3.2.1) du désir des amants pour qui le temps douloureux de la séparation jamais ne passe assez vite :

*Gallop apace, you fiery footed steeds
Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
Would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.*

*Galopez prestement, coursiers aux pieds de feu,
Vers la demeure de Phébus : un cocher
Comme Phaéton vous fouetterait vers l'ouest
Et amènerait la nuit nuageuse immédiatement.*

(Trad. J.-M. Déprats, *La Pléiade*)

Thésée manifeste ainsi son pouvoir de maître des horloges politiques, sociales et sexuelles de la Cité ainsi que ses prérogatives ducales. Il se plie au passage à la loi de l'ordre cosmique en sacrifiant à la puissance tutélaire de la lune, exorcisant ainsi des désordres sublunaires catastrophiques du type de ceux qu'engendrent Obéron et Titania par leurs sinistres bisbilles conjugales. Et pour fermer le ban, à l'intention de ceux qui auraient oublié, il bat le rappel :

[263] *la langue de fer de minuit a compté douze coups.
Au lit les amoureux, c'est presque l'heure des fées.
[...] Chers amis, au lit. (5.1.341-2 + 346)*

Duc et ordonnateur de la Cité bien organisée, il confie à son Maître des Réjouissances Philostrate l'organisation des préparatifs des festivités. L'enjeu est clairement formulé : Thésée invoque et inspire les forces régénératrices d'Athènes, en mobilisant les énergies vitales de la jeunesse athénienne tout en offrant le modèle de son couple idéal et du monarque exemplaire, soucieux d'éteindre la mélancolie et son emprise socialement mortifère, disant à Philostrate :

[49] *Excite la jeunesse d'Athènes à des divertissements
Réveille l'esprit vif et alerte de la joie,
Renvoie la mélancolie aux funérailles
Cette compagne blafarde ne convient pas à notre fête. (1.1.12-15)*

La loi amoureuse de Thésée, réglée par la langue de fer des horloges, se donne ainsi comme le paradigme des rapports homme-femme bien compris dans le mariage et dans une Athènes festive et apaisée. Le mariage programmé sanctionne l'union amoureuse de deux êtres supérieurs et enclenche pour le spectateur le compte à rebours minuté d'un dénouement heureux (quatre jours et quatre nuits). Le triomphe militaire se double d'un triomphe amoureux institutionnalisé, sanctifié par l'institution du mariage (*rappelons que la reine Élisabeth I, la Reine Vierge, règne depuis 1558 (soit une quarantaine d'années), n'est pas mariée et n'a donc pas de successeur annoncé*).

1. 2. Mais loi du mariage et mariage d'amour ne font pas toujours bon ménage.

Pareille démonstration magistrale de la supériorité de la loi athénienne (réalité historique et cliché élisabéthain répandu) est aussitôt mise en cause de façon cinglante par le conflit qui oppose Égée à sa fille Hermia. Superbe concours de circonstance (!), Égée vient justement offrir le contrepoint douloureux de la loi contestée. Hermia refusant obstinément Démétrius, l'époux qu'il lui a choisi, il déclare :

[51] *Si elle ne veut pas devant Votre Grâce
Consentir à épouser Démétrius,
Je revendique l'ancien privilège d'Athènes
Puisqu'elle est mienne, je peux disposer d'elle...*(1.1.38)

L'affirmation du privilège d'un ordre bien établi, séculaire sans doute, est battue en brèche par la sédition filiale d'Hermia qui ne craint pas de bafouer le schéma juridique et moral en vigueur pour céder aux « caprices douteux » de son cœur. Thésée censure Hermia de façon débonnaire, lui rappelant – comme elle le lui demande – la règle du jeu et calant le délai de grâce pour sa décision finale sur la temporalité de son propre mariage : Hermia a quatre jours pour consulter son cœur, entendre raison et se soumettre, ou alors sortir du jeu, avec pour choix le couvent (ou le billot) : l'amour normalisé et socialisé, garanti par le strict respect de la loi à l'instar du modèle royal, ou alors le couvent : l'amour de Dieu (c'est un couvent grec !) chez celles qui le servent est certes béni, mais Thésée lui suggère que

[53] *sur terre plus heureuse est la rose distillée
Que celle qui, s'étiolant sur son épine vierge,
Croît, vit et meurt, dans une solitude bénie.* (1.1.76-8)

Pour le spectateur, la fin de la première scène se caractérise donc par un paysage de l'amour socialisé et matrimonial mitigé et même paradoxal qui menace désordre à Athènes. Motif comique classique, la jeunesse rejette et contourne le pouvoir de la loi des aînés, la suprématie du mariage arrangé, la préservation de l'ordre et du statu quo social garantis (Démétrius parle lui de son *droit manifeste* et joue la carte du recours au duc) tandis que Lysandre se lance dans l'aventurisme de l'amour passionnel, avec projet de fugue amoureuse à la clé.

Un autre démenti spectaculaire à l'idéal matrimonial incarné par Thésée et Hippolyta, mais tout aussi probant *a contrario*, vient des relations tempétueuses entre Obéron et Titania, vivante illustration des dangers qui guettent l'amour conjugal mal compris. Roi et reine des fées, ils vivent en couple mais pas à la ville car ils ont pour domicile fixe leur Fairyland qui ne figure sur aucune carte connue d'Athènes. Pourtant, leurs sinistres démêlés fâchent la nature et provoquent chaos sublunaire et catastrophes agricoles, une sorte de dérèglement climatique avant l'heure. Pour les Élisabéthains, un jeu de correspondances met en résonance terre et ciel, macrocosme et microcosme, et le désordre de l'un trouve inévitablement, pour qui sait la lire, sa traduction dans l'autre :

[90-1] (...) *le printemps, l'été,
Le fertile automne, l'hiver coléreux, échangent
Leurs livrées habituelles ; le monde est frappé de stupeur,*

*Ne les reconnaît plus à leurs récoltes.
Et cette même engeance de malheurs provient
De notre discorde, de notre dissension:
Nous en sommes les parents et l'origine. (1.1.111)*

Second cas fracassant d'insubordination féminine, Titania refuse d'accorder à Obéron le *petit garçon volé* qu'il convoite, comme par caprice, pour en faire son écuyer. Le bras de fer qui s'engage entre les deux conjoints féeriques tourne à la scène de ménage sur fond de jalousie et de prérogative, dont les humains font les frais. Ce que Titania appelle la jalousie d'Obéron qui l'accuse d'infidélité avant que l'attaque se retourne contre lui « *Voilà les inventions que forge la jalousie* » (2.1.81) [89] semble n'être qu'une querelle d'égos et de pouvoir conjugal pour déterminer lequel des deux époux consentira à se soumettre à l'autre autour d'un motif apparemment futile (il s'agit de s'arroger un privilège sur un enfant « adopté » par Hippolyta au sein d'un couple qui incidemment n'en a pas). La querelle (et ses funestes conséquences) paraît disproportionnée et illustre le danger qu'il y a pour la société, le monde et la femme à contester la supériorité masculine au sein d'un couple établi.

Ici encore, le spectateur ignore tout de la relation amoureuse primitive entre Obéron et Titania, par quelles étapes, quelle « carte du tendre » les amants féeriques sont passés dans leur cheminement amoureux avant de sceller leur pacte sentimental et matrimonial. Seuls nous sont communiqués les effets délétères de la rébellion de Titania contre Obéron et le fait qu'elle a abjuré *son lit et sa compagnie* (2.1.62) [89], image déplorable de la félicité matrimoniale et amoureuse en lambeaux, quand ni la loi du cœur ou d'Athènes, ni la loi de la « raison » masculine ne prévalent au foyer, ou ne régissent l'amour dans cet autre couple royal. Voilà assurément un nouveau contrepoint fâcheux à la normalité théséenne, assorti de la promesse d'Obéron que ce que force ne peut conquérir, ruse (la pire) l'obtiendra, nous dit-il (on imagine mal la guerre éclater au pays des fées, mais le spectateur sait qu'Obéron ne jouera pas franc jeu...).

En somme, l'équation de l'amour paraît simple, mais pour Hermia et Lysandre ne sera pas facile à résoudre : l'amour dans la loi patriarcale garantit un bel avenir, l'ordre et l'harmonie ; les enjeux de pouvoir affectif, sentimental, social et sexuel doivent être solidement réglés et articulés dans l'espace et dans le temps, pour la meilleure harmonie du couple et de la cité. Tout(e) contrevenant(e), toute transgression portent en germe et en fruit le sceau de la mort, de la stérilité (agricole, ou pire), du chaos social et sentimental :

[53] *à son joug indésirable (de l'autorité d'Égée)
Mon âme ne consent pas à accorder la souveraineté. (1.1.81-2)*

Graine de chaos social et sentimental, l'amour rebelle est fauteur de troubles, bouleverse le jeu des saisons et de l'harmonie politique, choses qui à Athènes ne sont pas admissibles, encore moins désirables. L'amour socialement bien compris suppose la soumission à l'ordre patriarcal, chose qu'Hermia refuse catégoriquement, jetant une ombre menaçante sur le bel ordonnancement athénien construit par Thésée.

1. 3. Bois d'Athènes, bois d'amour.

Toutefois, à cette situation de blocage, d'impasse, de conflit amoureux majeur existe une échappatoire, aux marges d'Athènes, et Shakespeare recourt alors, comme dans d'autres pièces, à une bipolarité spatiale salutaire (la notion de règle des trois unités n'existe pas chez lui, et d'ailleurs le bois est organique à la Cité : le Duc y a son chêne, symbole de force et axe du monde, judicieusement décalé).

Lysandre ourdit un projet de fugue amoureuse : veuve douairière sans enfant, la tante de Lysandre, qu'elle considère comme son fils, vit à sept lieues d'Athènes :

[61] *Et là-bas, gentille Hermia, je pourrai t'épouser,
Et dans ce lieu la dure loi d'Athènes
Ne peut pas nous poursuivre.* (1.1.162-3)

Point d'étape obligé, à une lieue de la ville, se trouve un bois qui échappe en partie à la « législation » de la Cité. Espace anomique par excellence chez Shakespeare (cf. la forêt d'Arden dans *Comme Il Vous Plaira*, par exemple), le bois (du palais...) offre ici à Lysandre et Hermia la planche de salut à leur amour. Nous savons peu de choses de ce bois-là sinon qu'il sent le fagot, les fleurettes et la liberté. C'est d'ailleurs là ([61] *Où je t'ai rencontrée une fois avec Hélène/Célébrant un matin de mai* 1.1.166-7) qu'à certains moments de l'année strictement identifiés et tolérés par les autorités de la Cité, la jeunesse athénienne s'échappe loin de ses murs et de ses lois d'airain pour sacrifier momentanément aux *rites de mai* codifiés (fêtes populaires, héritage antique dans sa version anglaise, notamment rurale, qui permet de célébrer le retour de l'été, saison qui commence le 1^{er} mai dans le calendrier élisabéthain ; le 24 juin, la Saint-Jean est à ce compte *midsummer*, la mi-été ; voir F. Laroque, *Shakespeare et la fête*, PUF, 1988) et le renouveau de la nature en encourageant les rencontres et les prémices de jeux amoureux qui pourront fleurir au bourg ou en ville. Au grand désespoir des puritains toujours prompts à dénoncer les débordements sexuels notamment (à en croire Michael Wood, *In Search of Shakespeare*, un tiers des femmes élisabéthaines se mariaient enceintes ; Anne Hathaway, l'épouse de Shakespeare, connut d'ailleurs cette situation), la jeunesse y fait ses expériences sentimentales liminaires (ou plus) en débrayant brièvement, suivant le principe du *charivari carnavalesque*, du renversement provisoire et encadré de l'ordre et des règles établis (le modèle athénien est ici assimilé au code anglais...), en se plaçant sous la houlette de la nature, des puissances tutélaires naturelles, magiques et mythologiques des forces telluriques et cosmiques (dimension synchrétique du texte), pour mieux ensuite revenir pleine d'usage et raison vivre en ville le reste de son mariage...

Personne n'est sans doute trop dupe de ce qui se passe dans ce bois mais cette brève transgression est tolérée car considérée, comme le carnaval, propice au maintien de l'ordre établi et à la création de lien social, affectif et amoureux bénéfiques pour la cité. La chose n'est pas sans risque (faune et flore sylvestres obligent) mais, à Athènes comme à Londres, à Stratford et dans toute l'Angleterre élisabéthaine celtique et baroque, il s'agit là de rituels initiatiques encadrés et inscrits dans la culture populaire, propices à la découverte, l'invention ou la réinvention de soi, de son cœur et de ses aspirations. D'ailleurs quand, au petit matin, Thésée parti à la chasse s'aventure dans ce bois et découvre fortuitement nos quatre amoureux endormis (et en passe de réconciliation), un instant de gêne passé, et les récriminations d'Égée définitivement tuées par un Thésée très

compréhensif, ce dernier lance, jovial, aux amoureux réveillés en douceur au son... des cors de chasse :

[211] *Bonjour mes amis. La Saint-Valentin est passée.
Est-ce aujourd'hui que ces oiseaux des bois commencent à s'accoupler ?* (4.1.136)

Le duc ramène tout le monde au bercail pour un mariage en bonne et due forme. Le pragmatisme matrimonial de Thésée pèse plus lourd que la rigidité morale d'Égée...

Certains (dont les puritains) pourront bien le déplorer : l'amour buissonnier (adapté version Shakespeare) peut germer dans les bois pour fleurir à Athènes. Dans la sagesse suprême de la Cité, l'amour légal et matrimonial sort validé, voire renforcé par le passage (très encadré chronologiquement) par le *no man's land-everybody's law* du bois, figure emblématique de l'inconscient sentimental ou de la jungle du subconscient.

La passion de l'amour se construit ainsi *dans et en marge de* la cité, dans le bois du palais, lieu de la raison oblique et corrigée de l'amour qui, par un habile jeu de coulisses, marie sentiment et pouvoir avant de s'incarner dans la sacro-sainte institution du mariage. *Le Songe* va s'attacher à montrer que la loi, l'autorité et le modèle de l'amour matrimonial bien compris de Thésée finissent par prévaloir. La pièce est une comédie, un épithalame (*œuvre poétique composée à l'occasion d'un mariage*) et l'on ne s'étonne pas d'y voir célébrer l'issue matrimoniale heureuse d'histoires d'amour bien mal engagées. Mais avant cela, aléas et péripéties ne manquent pas car les amoureux en ralliant les bois tombent dans les griffes des fées... Pétri de sagesse amoureuse, Lysandre nous avertit en même temps que Hermia dès l'acte 1 [59] *L'amour véritable n'a jamais eu le cours facile* (1.1.134). Nous autres spectateurs sommes donc plus impatients qu'inquiets...

L'amour matrimonial porté par le mariage du duc encadre la pièce. Un instant menacé, l'ordre finit par régner mais le chemin n'est pas aisé pour nos apprentis amoureux entrés dans le dédale d'un bois plein de surprises... Thésée pose les règles du jeu de l'amour bien compris (bien conclu surtout...), non sans laisser à la loi et à ses justiciables sentimentaux un tant soit peu de jeu qui accommode les tensions et évite la fracture ou la tragédie. Avouons-le, il a la chance de bénéficier (à son insu) de l'assistance d'Obéron... Les cœurs palpitent, et se rebellent ; ils parlent aussi un langage de l'amour, tantôt conforme tantôt contraire à la vérité des sentiments. Ce langage bredouillant de l'amour a lui aussi du jeu...

2. Amour et langage : Quand les mots de l'amour alimentent le jeu dramatique.

Dans *Le Songe*, Shakespeare reprend à son compte dramatique de nombreux motifs et topoï du discours amoureux, savants ou populaires, poétiques ou non. Il se réfère à des imaginaires variés, du savant ou de l'érudit au vulgaire et au grivois, offrant au spectateur le charme du mélange. Il parle à la Reine et au courtisan, il parle au badaud, à l'artisan, au marlou ou à l'illettré londoniens, il parle au bourgeois citadin et au provincial campagnard de Stratford, et, pour ce faire, il emprunte à leurs langages, à leurs codes et à leurs imaginaires culturels élisabéthains.

Cette hybridation du langage théâtral permet de capter et tenir en haleine le spectateur parfois très volatile du parterre comme celui plus éduqué des galeries : à l'époque, on ne va pas écouter ou voir Shakespeare avec la religiosité d'aujourd'hui, nourrie de quatre

siècles de gloire et de glose académiques. Notre dramaturge cherche à gagner l'adhésion de son spectateur de Shoreditch (comme de son noble et puissant mécène, ou de la Reine) et à établir la meilleure connivence avec lui, gage de succès commercial à l'heure où le théâtre devient une institution culturelle et commerciale avec la création de théâtres en dur.

Fragments détournés du discours amoureux.

Chez Shakespeare, le riche jeu de citations littéraires et d'emprunts aux discours de l'amour tourne vite au clin d'œil verbal et dramatique (citations, parodies, références culturelles complices, apartés, interpellations, traits d'esprit, plaisanteries fines ou risquées, selon) et à la parodie au nom du goût Renaissance pour le paradoxe, le retournement et le grotesque : ce sont là de puissants outils pour charmer le spectateur, épris de charivari, pour nourrir un art national encore jeune mais déjà en plein essor cautionné par le public et la Souveraine et pour s'amuser des vérités, stéréotypes ou clichés poétiques de l'amour, sources puissants de comique de mots et de situation. Sous l'effet pernicieux des facéties d'Obéron, la pièce met les discours amoureux à rude épreuve.

L'**amour chevaleresque** et **courtois**, puisé à la source de l'héritage chaucérien, notamment *Le Conte du chevalier*, figure à travers la présence de certains personnages (Thésée, et Philostrate dans un emploi différent) et situations ponctuelles (le noble chevalier Thésée défendant chez Chaucer veuve et orphelin, le coup de foudre, la jalousie, le duel interrompu...) sur le mode parodique : ainsi tour à tour, Lysandre et Démétrius se proposent de croiser le fer et d'occire l'horrible rival pour les yeux et le cœur de leur belle :

[117] *Lys.* Et je traverserai le feu ma douce, par amour pour toi
Transparente Hélène, la nature a un pouvoir magique,
Qui à travers ton sein me fait voir ton cœur.
Où est Démétrius ? Oh ! Que ce nom abhorré
Est bien fait pour périr sur mon épée.

Lysandre le parjure ensorcelé prétend à Hélène s'être fourvoyé grossièrement en courtoisant naguère Hermia :

[161] *Lys.* Je n'avais pas de jugement lorsque je lui jurais mon amour.
Hél. Pas plus à mon sens, qu'en ce moment où vous la quittez. (3.2.134-5)

Puis, il lui assène le coup de grâce ([161] *Démétrius l'aime et il ne vous aime pas* 3.25.136) juste avant que ce dernier s'éveille ensorcelé et tombe en pamoison devant Hélène...

Bientôt, son *bon Lysandre* (1.1.168) se transforme en chevalier de haine lorsqu'il déroule un discours vindicatif aussi inattendu que gratuit contre Hermia. Antithèse parfaite de la déclaration d'amour, sa tirade fielleuse fait mouche auprès d'Hermia et plus encore du spectateur qui le sait sous l'emprise de la fleur d'Obéron.

[173] *Lâche-moi, chatte, ronce ; chose abjecte, lâche prise,*
Ou je vais te rejeter loin de moi comme un serpent (...)
Va-t'en, médecine exécrée, oh ! potion abhorrée, loin d'ici ! (3.2.260-4)

Plus tard, le même Lysandre ne peut s'empêcher de demander à Démétrius de tempérer ses ardeurs langagières (3.2.138-44) tant elles sont outrancières :

[162]**Lys.** *Vous êtes cruel, Démétrius ; ne le soyez pas
Car vous aimez Hermia : cela, vous savez, je le sais.
Et ici, de mon plein gré, de tout cœur,
Dans l'amour d'Hermia je vous cède ma part ;
Léguer-moi la vôtre dans celui d'Hélène,
Que j'aime, et que j'aimerai jusqu'à ma mort. (163)*

Sur le mode ironique de la conquête féminine et du butin amoureux bien partagé, ce duel verbal parodique aux accents de bourse d'échange des cœurs et des corps féminins marchandisés se poursuit pour culminer en vraie confrontation promise sous la forme d'un duel. [183]**Lys.** *Maintenant suis-moi si tu l'oses, voyons qui de toi ou de moi a plus de droit sur Hélène.* 3.2.330). L'escalade verbale pourrait aller très loin : heureusement, Robin intervient pour embrouiller le duel imminent et ensuite mettre tout le monde au lit forestier. L'épisode chevaleresque tourne court...

À travers le filtre (décalé) du pétrarquisme, l'amour courtois est aussi convoqué mais sans donner lieu à la même idéalisation développée que dans *Roméo et Juliette*, *Vénus et Adonis* ou les *Sonnets* : dans ces trois dernières œuvres, Shakespeare fait montre dans la veine sérieuse de toute l'étendue de son talent dans ce registre. Dans *Le Songe*, une seule brève vignette sur ce mode figure dans le dialogue entre Lysandre et Hermia ([59]1.1.132) où l'on retrouve l'empreinte du discours lyrique et hyperbolique de l'amour idéal, néoplatonicien, engendré par des puissances tutélaires, divines ou mythologiques (pêle-mêle : Cupidon, Vénus et Didon [1.1.168]), mais dans une version contrariée par la sentence de Thésée. La parodie est renforcée par la stichomythie.

[57]**Lys.** *Eh bien mon amour ? Pourquoi votre joue est-elle si pâle ?
Comment se fait-il que les roses y fanent si vite ?*
Herm. *Peut-être faute de pluie, que la tempête de mes yeux
Pourrait bien faire couler en abondance*
Lys. *Hélas ! Dans tout ce que j'ai pu lire,
Ou pu apprendre dans les contes ou dans l'Histoire,
L'amour n'a jamais eu un cours facile :
Mais ou bien c'était la différence de sang...*
Herm. *Ô contrariété ! Être trop haut pour être enchaîné à plus bas que soi.*
Lys. *Ou bien la greffe prenait mal à cause d'un écart d'âge...*
Herm. *Ô malheur ! Être trop vieux pour être engagé à plus jeune.*
Lys. *Ou bien tout dépendait du choix des amis...*
Herm. *Ô enfer, choisir l'amour par les yeux d'un autre !*
Lys. *Ou, s'il y avait affinité dans le choix,
La guerre, la mort ou la maladie assiégeait l'amour,
Le rendant éphémère comme un son,
Fugitif comme une ombre, court comme un rêve,
Bref comme l'éclair dans la nuit charbonneuse (1.1.132 sq.)*

Démétrius, soumis lui aussi à l'empire de la fleur d'amour (en 3.2.101), embouche mécaniquement, à son réveil intoxiqué, un discours amoureux lyrique, naguère recevable

par Hélène quand il la courtisait, mais ici grotesque dans son inadéquation : il s'agit d'une brève ode à la beauté absolue d'Hélène dans la tradition du *blason* :

[161] Ô Hélène, déesse, nymphe, parfaite, divine,
 À quoi vais-je comparer tes yeux ?
 Le cristal même est boueux... (3.2.137).

Avec ses hyperboles et ses clichés frelatés, cette ode plutôt pataude rappelle le délicieusement parodique sonnet 130 de Shakespeare et, dans le porte-à-faux de la situation du moment, constitue autant de coups de poignard verbaux dans le cœur d'Hélène, comiques pour le spectateur qui a les clés du prodige...

Sonnet 130

My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red than her lips' red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head.
 I have seen roses damask'd, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound;
 I grant I never saw a goddess go;
 My mistress, when she walks, treads on the ground:
 And yet, by heaven, I think my love as rare
 As any she belied with false compare.

Ma maîtresse a des yeux qui ne sont des soleils,
 Non de rouge corail sa lèvre rouge est faite,
 Ses seins brunis ne sont à la neige pareils
 Et les crins sont fort noirs qui poussent sur sa tête.
 J'ai vu roses de pourpre, aux tons rouges ou blancs,
 Mais jamais sur sa joue on ne vit rose telle
 Et je sais des parfums qui sont mieux odorants
 Que le souffle vivant que je respire en elle.
 J'aime entendre sa voix ; je sais bien, cependant,
 Que le son de musique est mieux fait pour me plaire
 Et je n'ai jamais vu de déesse marchant :
 Ma maîtresse, en allant, pose les pieds par terre.
 Mais je tiens mon amour pour aussi précieux
 Que tout autre, fardé d'un art ambitieux.
 Trad. Jean Malaplate (L'Âge d'homme, 1992)

Le **motif du serment d'amour** figure en bonne place, très tôt démystifié par Hélène, évoquant la reine de Carthage et [63] *tous les serments qu'ont jamais rompu les hommes/ (Plus nombreux que ceux qu'ont jamais prononcés les femmes)* 1.1.173-6), plus tard problématisé par Hermia qui évoque la question de la trahison, de la sympathie et de l'amitié de l'amour : l'union, la fusion de deux cœurs et deux âmes ([113] 2.2.54-61), est rapidement esquissée, mais vite assortie de considérations pratiques sur les codes de convenance autour des problèmes de couchage pour la nuit : Hermia veille au grain et oblige Lysandre à garder des distances de bon aloi en lui demandant de s'allonger *un peu plus loin* (ce qui paradoxalement facilitera sans doute la tâche funeste et malencontreuse de Robin qui se trompe d'Athénien).

L'amour impossible est également présent sous forme réaliste et sociale, commenté par Hermia (1.1) : le paradis d'Hélène se transforme en enfer [65-6] lorsque les yeux d'Hermia se portent sur Lysandre. Échos et prémices possibles d'une tragédie comparable à celle de Pyrame et Thisbé et donc de Roméo et Juliette, l'effet en est alors vite désamorcé par l'ingénieux plan de fuite de Lysandre : on déplore brièvement la difficulté d'aimer vrai mais on ne s'attarde pas en interminables lamentations sublimes : on prend la poudre d'escampette.

Chez Pétrarque, l'irrésistible puissance de l'amour neutralise le plus noble chevalier et le construit en victime déchirante du mal d'amour quand Laura sans le savoir joue cruellement le rôle de Cupidon :

C'était le jour où le soleil en deuil de son Créateur (Vendredi-Saint), décolore ses rayons, lorsque, ne prenant pas garde à moi, je fus fais prisonnier et enchaîné, Dame, par vos yeux.... Amour me trouva complètement désarmé, trouva la voie ouverte, par mes yeux, à mon cœur, lesquels sont devenus une source et un passage de larmes ; Donc, à mon sens ce ne lui fut pas un honneur de me frapper de flèches en cet

état et de n'oser pas à vous qui étiez sur la défensive, montrer seulement son arc (Pétrarque, Canzonere III)

Ailleurs, l'amour impossible est parodié pour son côté factice et aporétique (et d'ailleurs frauduleux) : Démétrius ne peut plus aimer Héléna qu'il a courtisée au point de la rendre idolâtre car désormais il poursuit son rêve alchimique et creux d'aimer Hermia. Son désamour bafoue les codes de l'honneur et de la physique amoureuse lorsqu'Héléna subit l'attraction magnétique irrésistible de Démétrius qui a désormais l'aimant cardiaque à l'envers.

[99]**Hél.** *Vous m'attirez, aimant au cœur dur
Mais pourtant ce n'est pas du fer que vous attirez
Car mon cœur est franc comme de l'acier* (2.1.195-6).

Leur duo d'amour soudain impossible est un bijou de parodie *Traitez-moi seulement comme votre épagueul* (2.1.205), dit Héléna dans sa descente aux enfers amoureuse et morale.

Lysandre ne peut se faire entendre d'Héléna malgré l'intensité de son discours amoureux [117-9] car ses sentiments frelatés, arrosés au suc de fleur d'amour, procèdent d'une cause non naturelle et non spontanée : ses beaux assauts aux accents lyriques tombent à plat et Héléna lucide les lit comme un jeu cruel qui l'empêche (mais pas nous spectateurs) de savourer les belles paroles amoureuses qu'il lui adresse.

Le désespoir amoureux, source de vers sublimes dans *Roméo et Juliette*, est aussi en jeu sur le mode décalé car le charivari des yeux et des cœurs, fruit des bévues d'Obéron et de Robin, parfois délibérées, parfois accidentelles, nous vaut plusieurs variations sur le thème de la douloureuse imperméabilité des oreilles et du cœur de l'aimé/e. Parodie de la belle indifférente pétrarquiste, le summum de cette facette particulière de l'amour impossible qu'est l'amour bafoué, se situe dans la déclaration de haine de Lysandre, champion toutes catégories de l'inconstance amoureuse ([171] 3.2.249) : dans ce morceau de bravoure savoureux, il se déchaîne avec une violence verbale inouïe sous l'effet du charme en déclinant richement l'insulte, l'avanie et la dégradation morale d'Hermia, Dulcinée déconstruite, vilipendée, animalisée (*chien, serpent...*), assimilée à un *poison*. Hermia oppose à ce déferlement de haine vénéneuse, gratuite et nauséabonde, un calme fragile mais stoïque en tentant de répondre à la griserie logorrhéique de Lysandre par le dialogue et la raison des mots.

C'est que, sous l'effet du puissant suc d'Obéron, les sens fonctionnent mais le jugement se grippe : les synapses sont brouillées et la raison du discours amoureux qui continue à tourner tourne à l'envers, subit un total renversement qui laisse les victimes du suc capables de *voir* l'objet (naguère) aimé sans que le jugement puisse les *construire* en objet amoureux : les discours traditionnels qui accompagnent ce dysfonctionnement restent accessibles et cohérents (aucun délire verbal ni propos incohérent ; prosodie et métrique respectés...) mais tournent à vide, en total porte-à-faux ou à contre-emploi. L'amour est une force indicible, les mots appartiennent à des codes linguistiques et un art poétique convenus ici parodiés. Le mur du son amoureux reste infranchissable : pas la moindre fissure n'y apparaît... D'ailleurs, les serments ne font que révéler l'inconstance humaine ; les mots, les promesses restent réversibles...

[155]**Obé.** *Qu'as-tu fait ? Tu t'es trompé tout à fait,
Tu as déposé le suc d'amour sur la vue d'un amour vrai.*

*De ta méprise doit s'ensuivre
 Un amour vrai que tu as changé, et non un faux changé en vrai.
 Rob. C'est le destin qui a décidé : pour un homme qui tient sa parole,
 Un million la trahit, brisant serment sur serment. (3.2.88-91).*

L'utilisation à des fins comiques du discours poétique amoureux culmine dans l'intermède où Pyrame [/Bottom] cède au lyrisme tragique du mal d'amour :

[243] *Ô nuit au lugubre visage, ô nuit de couleur si noire
 Ô nuit, qui vient toujours quand le jour cesse !
 Ô nuit, ô nuit, hélas, hélas, hélas,
 Je crains que ma Thisbé n'ait oublié sa promesse. (5.1.167-70)*

Bottom manque certes d'inspiration littéraire et de moyens stylistiques, mais la forme y est presque ! Le spectateur élisabéthain savoure la dimension allusive, délicieusement parodique et grotesque des discours, images, métaphores et motifs qui émaillent le texte, mais mal mis au service du nouveau chaos des sens et des cœurs : il est conscient des références culturelles de la manipulation, attend impatiemment le démenti de l'arbitraire convenu du discours sur l'amour, détaché de son objet pertinent. Érudit ou non, il possède un riche bagage de références (poésie savante, mais aussi ballades, aphorismes et proverbes, très populaires à l'époque qui constituent les bases de sa « lecture »). Il savoure pleinement la dimension carnavalesque du mécanisme d'inversion qui relativise la nature, le sens et la valeur des mots sans pour autant les invalider puisque le scénario toxique du charme des incohérences amoureuses est donné et connu pour être factice.

Dernier volet du langage de l'amour mis à mal, on ne saurait enfin ignorer la part belle que Shakespeare fait, dans *Le Songe* comme dans bien d'autres pièces, à la dimension spectaculaire, comique ou farcesque de la veine scabreuse. Il sait et aime mettre en jeu et en valeur le potentiel de contrepoint décalé et distanciateur pour le spectateur des situations risquées. Le meilleur exemple en est sans doute la « scène d'amour » entre Titania et Bottom. Cet exemple paroxystique de l'amour contre nature ne laisse pas d'enchanter le public populaire qui ne rechigne pas toujours à parler crûment des choses ou de la chose. L'âne (d'Apulée, et d'ailleurs), que la culture populaire associe à l'humilité, la sottise, l'obstination bornée, a en outre la réputation générale d'un animal aux attributs sexuels surdimensionnés. Outre le côté transgressif et monstrueux de ce « couple » amoureux malgré lui, le spectateur, populaire ou non, s'ébaubit de la grotesque association entre sensualité des petites fleurs suaves de Titania et le prosaïsme organique de Bottom qui ne pense qu'à son estomac, nouvelle déconvenue amoureuse infâmante pour Titania (on se rappelle que la Reine des fées a su en d'autres temps faire preuve de force psychologique et morale en désertant la couche d'Obéron). La leçon que ce dernier lui inflige est d'une cruauté sans pareille.

D'autres éléments heureusement moins énormes alertent le goût sans doute détestable mais plus voilé de certains esprits pour les choses de l'amour charnel. Plusieurs scènes à la frontière de l'inacceptable ou du transgressif ordinaires dans l'ordre de l'amour physique ou forcé renvoient au thème du viol, traité sur le mode noble du tragique absolu et avec grand brio poétique dans *Le Viol de Lucrece*. Les rebuffades de Démétrius (qui, anti-chevalier de l'amour, menace Hélène de l'abandonner à la dévoration, réelle ou symbolique, des bêtes des bois), le rêve de serpent d'Hermia (qui supporte très bien une

lecture psychanalytique, dans l'esprit, par exemple, de Ian Kott dans *Shakespeare notre contemporain*, 1962, pp. 196-9) sont un cran en dessous dans l'imaginaire mais pas dans l'échelle des degrés de la faute morale. Il y a plus d'un pas entre le dire et le faire dans son cas mais, pour pesantes que soient les assiduités d'Hélène qu'il a lui-même un temps nourries par sa cour assidue, Démétrius, le *serial lover*, ne sort pas grandi de son laïus sur la folle imprudence d'Hélène qui se place avec candeur et obstination sous son aile protectrice amoureuse.

Le jeu des conventions discursives, composante convenue du parcours des soupirants, nourrit et construit la culture idyllique. Or, dans le *Songe*, en raison de l'ingérence abusive ou maladroite d'Obéron, ce codex des relations sentimentales fait l'objet d'un jeu de massacre qui ne manque pas de réactiver les clichés qu'il déconstruit, en partie grâce au bonheur poétique du complexe dispositif d'enchaînement qui régit la pièce.

3. L'amour dans le jeu de miroirs : la construction de la pièce ou l'amour en trompe-l'œil.

Si le dénouement de la pièce et le salut amoureux des personnages dans *Le Songe* passent par leur capacité à se découvrir ou se réinventer dans le cadre (et hors du cadre) de la loi de la Cité, le chemin est tortueux, le bois plein d'embûches et de faux-semblants : il suppose de passer tôt ou tard de l'autre côté du miroir de l'amour factice ou déformé par les distorsions morales et légales, les mirages de la vision et les errements sentimentaux d'un amour pas toujours naturel et spontané (notamment pour Démétrius, Lysandre et Titania).

L'amour vrai à Athènes soudain est contrarié ou empêché, tout sauf fluide. Mais, dans le bois salvateur, comme dans tout parcours initiatique, il faut subir des épreuves et les chausse-trapes ne manquent pas. Comme dans toute comédie romantique, il y a des obstacles et des freins à l'amour, intérieurs ou extérieurs aux protagonistes. Le spectateur est alors invité à entrer dans ce palais des glaces amoureux que lui a concocté Shakespeare pour y voir plus clair...

Écho de la double vision du monde élisabéthain encore largement géocentrique et ptolémaïque qui met en écho macrocosme cosmique et microcosme terrestre, mais aussi héliocentrique et copernicienne, l'hybridation des systèmes de référence qu'utilise Shakespeare opère, pour les mettre en regard, un mélange des codes, un syncrétisme culturel qui s'approprie et adapte l'ancienne vision du monde, les grands mythes et les auteurs classiques récemment redécouverts ou traduits en les mêlant à la vision folklorique de croyances populaires empreintes d'héritage chrétien, païen et nordique. Cupidon et Vénus (Ovide et les *Métamorphoses*) voisinent avec Obéron (*Huon of Bordeaux*, chanson de geste française anonyme de la fin du XIII^{ème}-début du XIV^{ème}, pour les fées et enchantements) et son serviteur Robin (Hobgoblin ou Robin Goodfellow, tout droit sorti du folklore et de la culture rurale anglaise). Shakespeare tire parti des ressources de la culture et des croyances populaires dont, enfant de Stratford et du Warwickshire rural, il est profondément nourri. Les métamorphoses physiques et morales des personnages de la pièce sont une translation des motifs ovidiens dans l'imaginaire anglais de l'époque. Ce brassage culturel répond aux aspirations de l'émergence d'une culture nationale, appelée et structurée par la dissidence de la Réforme et la redécouverte des

auteurs anciens pour inventer une identité et une littérature modernes, distinctes de la tradition des auteurs et de la pensée classiques. La pensée magique et les croyances populaires épousent le paganisme des mythologies grecque et latine.

3. 1. Une structure enchâssée, asymétrique et cohérente : équilibre et ruptures.

Le dispositif dramaturgique adopté par Shakespeare dans *Le Songe* repose sur une construction rigoureuse, géométrique de la pièce assortie de dispositifs purement fantastiques ou fantaisistes (fées et suc) qui peuvent surprendre le spectateur du 21^{ème} siècle. Cette cohabitation singulière qui déroutait parfois aujourd'hui enchantait le spectateur élisabéthain. Elle suppose que le « bon public » (les « gentils spectateurs ») se voie proposer assez de vraisemblance pour que la conjonction du rationnel et du merveilleux se fasse et qu'opère la *foi poétique* (poetic faith), permettant la *suspension consentie de l'incrédulité* chère à Coleridge, qui, au demeurant, déplorait certaines invraisemblances, telle la trahison d'Hermia par Hélène révélant à Demetrius son plan de fuir Athènes avec Lysandre, grave fausse note selon lui car « *however just, the representation is not poetical; we shrink from it and cannot harmonize it with the ideal* ». D'autres invraisemblances (le rôle des fées, leur invisibilité, leur sens du tempo de l'intrigue, la géographie forestière et la chorégraphie millimétrée de la circulation dans le bois...) peuvent faire jeter l'éponge à certains spectateurs. Mais il faut garder à l'esprit que le jeu théâtral parle à l'**imagination**, « *cette vertu qui réside en l'âme, comme l'œil dans le corps, pour recevoir les images qui lui sont offertes par les sens... Par la suite, il importe que toutes ces choses ainsi entassées soient rangées et comparées les unes aux autres, pour déterminer comment elles peuvent être conjointes ou séparées, comment l'une suit l'autre et combien loin elles sont l'une de l'autre, afin qu'on puisse juger ce qui doit être gardé et rejeté. Et cet office revient à la Raison, que suit bientôt le Jugement, par quoi les hommes choisissent ou refusent ce que Raison admet ou réfute* ». Cette définition de Pierre de la Primaudaye (*Suite de l'Académie française, en laquelle il est traité de l'homme et comme par une histoire naturelle du corps et de l'âme* (1580) nous aide à plonger dans l'esprit du temps, en nous souvenant que cette pièce est donnée comme un **songe** ([269] *ce thème faible et vain, / Qui ne crée guère qu'un rêve* 5.1.405-6) joué pour nous par des « ombres ».

La structure symétrique de la pièce est parlante : un acte à Athènes, trois dans le bois, puis retour à la Cité pour la fin du quatrième et le cinquième. Shakespeare assoit l'intrigue et son dénouement sur trois piliers, trois groupes de personnages (les nobles Athéniens, les artisans et, plus surprenants, les Fées et leur couple royal), trois temporalités (J-4/les 4 jours-nuits/le jour J). L'amour est un désordre temporaire qu'un grain de folie consciente ou non permet de guérir. L'intrigue fait sagement alterner scènes et protagonistes pour produire continuité, suspension, échos, collisions et ruptures. Ce feuilletage imbriqué peut se décrire et se vivre en termes à la fois réalistes et oniriques. L'alternance de temps de raison, de raison faussée et de fantaisie permet un permanent jeu de coulisse des enchaînements cohérents, des péripéties imprévisibles ou contrariantes, des erreurs dans l'action provoquées ou corrigées par les interactions féeriques. Dans le déroulement dramatique, on observe une phase d'exposition (acte 1 à acte 2.1), une phase de perturbation-complication articulée sur les scènes 3.2 et 4.1) avant le point de bascule (4.1.68 sq.= le réveil de Titania) et la phase de résolution de crise (4.1.81 : la danse des fées) avant l'épilogue commentatif de l'acte 5.

Dans la phase critique, le chaos des personnages et de leurs sentiments (constants et sincères pour certains, chaotiques et factices pour les autres) donne lieu aux meilleurs moments graves ou carnavalesques en contraste ou en écho, où Lysandre et Démétrius sont à contre-emploi, Hélène et Hermia en butte aux outrages du chaos engendré par Obéron et Puck. Cet épisode de grande tension dramatique de la scène 2 de l'acte 3 permet les plus beaux effets dramatiques et esthétiques de renversement, porte-à-faux et paradoxe, dans l'esprit Renaissance du charivari provisoire, prix à payer d'un retour à l'ordre amoureux.

3. 2. Doubles et substituts : la ronde des jeux de rôles.

On trouve en effet dans la pièce une série différenciée et complémentaire de couples en construction, en crise, à détruire ou reconstruire : il est facile d'identifier ces couples de personnages qui se ressemblent ou s'opposent, jetant chacun une lumière changeante sur l'état momentané des autres, nourrissant un afflux continu de péripéties amoureuses et de commentaires sur l'amour au fil de l'action : Thésée-Hippolyta, Demetrius-Hermia, Hermia-Lysandre, Demetrius-Helena, Oberon-Titania (mais aussi, par oui-dire, Oberon-Hippolyta et Titania-Thésée), Pyrame-Thisbé... Constance-inconstance, soumission-rébellion, admiration-détestation, harmonie-zizanie, serment-trahison, rupture-retrouvailles : la liste est longue de ces binômes à très fort pouvoir énergétique comique ou tragique, dramatique en tout cas. Le manège des comportements tourne vite et permet un jeu vertigineux de chaises musicales amoureuses où rôles et discours fonctionnent comme des masques d'un polyptyque de l'amour.

Le premier couple cité, Thésée-Hippolyta, joue un rôle-cadre à part dans ce jeu de structuration : il sert de repère/étalon et de principe moteur ; le dernier cité, Pyrame-Thisbé, de conducteur, de fil rouge d'hypothétique menace tragique, suprême antithèse du couple ducal. Les trois couples Hermia-Lysandre, Demetrius-Helena, Oberon-Titania déroulent pour nous la grammaire des jeux de rôles amoureux incertains et changeants, bref instables et inconstants, tant que le couple royal féérique n'a pas résolu ses futiles querelles, trouvé la « *concorde dans la discorde* » et fini son ouvrage d'abord catastrophique puis salutaire ou rédempteur.

Lysandre et Hermia campent l'amour vrai, sans pour autant que celui-ci soit longuement défini ou glosé. Leur amour s'oppose à l'amour arrangé, de convenance, construit par la force de l'arbitraire paternel (Égée a tout prévu, sauf la rébellion d'Hermia comme souvent chez Shakespeare les personnages féminins ne disposent que de l'un de leur parent, le père le plus souvent : qu'aurait dit ou fait la mère d'Hermia ?...). On notera combien très tôt dans la pièce, l'espiègle Lysandre fait tomber le masque amoureux de Démétrius et lui suggère « le mariage pour tous » avec Égée, en présence du Duc... Dénoncer si vite et si insolamment le choix d'Égée pour sa fille d'un coureur de jupons, inconstant notoire et flagorneur (même le Duc est au courant...), c'est sa réponse du berger à la bergère aux accusations d'envoûtement amoureux et de manipulation psychologique dont l'accable Égée... Face à cela, Thésée tempère et tempore de façon byzantine, lui qui a promis de changer de manière avec Hippolyta (mais en se servant de ses royales prérogatives festives plus que de ses mérites amoureux et poétiques propres, peut-être limités : saurait-il lui composer des sonnets pétrarquiens ou shakespeariens ? des odes pindariques ?...).

Lysandre est (presque) fou d'amour pour Hermia mais garde aussi à l'esprit l'héritage de sa bonne tante. Plus tard, il rêve d'en découdre avec Démétrius mais c'est au sujet d'Hélène et sous l'empire du suc d'amour avant que Robin invisible le fasse tourner en bourrique.

[191] *Je trouverai Démétrius, et me vengerai de cet affront* (Il s'allonge... et s'endort)

Hermia sacrifie à la rébellion en dehors de tout calcul, mais sans grande lucidité sur ses motivations (le meurtre symbolique du père n'a pas encore été inventé...). Elle parle de « pensées », pas d'élans ni de flamme quand elle dit au Duc

[53] *Je ne sais quelle puissance me rend téméraire
Ni s'il convient à ma pudeur
De plaider ici pour mes pensées en votre présence.* (1.1.59-60)

Hélène, ancienne âme sœur d'Hermia, enfile bien vite le costume de la fourbe, pour la cause supérieure des intérêts bien compris de son sincère mais peu regardant penchant amoureux pour Démétrius que celui-ci a, certes, un temps nourri). Il est vrai que lui n'a pas de tante douairière argentée...

Démétrius se rêve brièvement en chevalier de l'amour, pourfendant son rival félon. Le double triangle amoureux est ainsi déplié en poursuite burlesque, parfois digne du vaudeville ou du dessin animé : Hélène est une excellente traqueuse, Démétrius un fugitif peu débrouillard. Le motif de la chasse-poursuite amoureuse mythologique est ici revisité en farce. Cette contrariété de l'amour se mêle un temps de belles fausses perspectives : elle est vitale pour le jeu de chassé-croisé des amoureux dont l'un des deux est longtemps du mauvais côté du miroir (grâce à Robin). Lysandre a sa « philosophie » simplifiée de l'amour que pourrait lui envier Juliette :

[59] *L'amour véritable n'a jamais eu un cours facile ...*
[61] *Alors si les amants fidèles ont toujours été contrariés,
Ce doit être un arrêt de la destinée.*

Dans le chaos provisoire qui paraît menacer l'ordre mis en place et assumé par Thésée et Hippolyta, on cherchera en vain une image stable, cohérente, hyperbolique ou idéalisée de l'amour : Shakespeare préfère, c'est bien connu, le mélange des genres. Hermia et Lysandre déplorent leur amour empêché, potentiellement tragique (à la manière de *Roméo et Juliette*) mais le motif n'est pas développé et leur sort initialement funeste bascule vite dans la comédie sylvestre, aux confins parfois de la farce (les poursuites Hélène-Démétrius, Hermia-Lysandre, Lysandre-Démétrius tiennent de la parade amoureuse déconstruite...): même le cauchemar d'Hermia ne parvient pas à jeter une ombre durablement sinistre sur l'intrigue. Dans *Le Songe*, le miroir de l'amour est une boule à facettes.

3. 3. L'indispensable accessoire de la petite fleur d'amour.

Source de troubles optiques répertoriés, la « petite fleur d'Occident », l'artifice d'Obéron, est un accessoire puissant d'un emploi quasi enfantin : « [97] *Son suc déposé sur des paupières endormies, / Rendra tout homme ou toute femme follement idolâtre / De la première créature vivante qu'il verra.* (2.1.171-3). Outre les désordres sentimentaux qu'elle provoque en mettant les cœurs à l'envers, elle permet au dramaturge des permutations de masques entre personnages qui, livrés à l'arbitraire du bois et de leur jugement, s'oublie en tant qu'Athéniens, prêtent le flanc aux manipulations en dormant trop souvent et se retrouvent changés en marionnettes habillées de contradiction et d'incohérence sentimentales : pour le spectateur voyeur et un tantinet sadique, quel plaisir de goûter tel ou tel discours amoureux en sachant qu'il devrait s'adresser à tel autre destinataire ! Ivres de suc d'amour, nos personnages sont inconscients de ce chamboule-tout des masques amoureux que le public peut s'amuser à corriger à part soi...

Le chassé-croisé des sentiments et des comportements potentialisé par le feuilletage savant des scènes se transforme en descente aux enfers amoureux où aucun des tourtereaux n'est totalement indemne, tous éclaboussés par les reflets grotesques de leurs propres excès langagiers, même si le duo Lysandre-Hermia est le moins atteint : Hermia ne sacrifie pas à l'apostasie amoureuse mais son emportement mal inspiré contre Hélène n'est pas toujours du plus bel effet ([177-81] *gangrène du bonheur... mât de cocagne peinturluré...* 3.2.282 + 296 + 328).

Abondamment nourri d'ironie dramatique, le complaisant didactisme d'Obéron qui patiemment explique à Robin comment il doit jouer son jeu dans son fantastique pousse-pousse amoureux [avec plan et instructions détaillés, accessoire essentiel (essence de « pensée d'amour » et sa fiche historique [97]), feuille de route un peu vague – un *homme en costume d'Athénien* [107]– comme si le bois n'en comptait qu'un...) a des allures de recette du désastre. Figure démiurgique du metteur en scène pervers et matois, Obéron lui-même se prend les pieds dans le tapis de mousse et commet de fait une erreur de débutant. Il le sait pourtant, et s'en vante : de telles armes amoureuses ne devraient pas être laissées entre toutes les mains, il a vu Cupidon se mettre la flèche dans l'œil, et de la belle manière encore [97]... En attendant, il parvient à ses fins en obtenant de Titania ce qu'il veut : le petit enfant volé. Robin, expert en tours pendables, se trouve lui aussi pris à son propre jeu de diligence vis-à-vis de son maître. Lui, c'est l'amour du tour vite joué bien joué qui l'anime...

Ce jeu de rôles et de miroirs est dangereux si le point de vue ou la perspective ne sont pas les bons et que la raison doublée du jugement n'est pas de la partie : la vision se mue alors en aveuglement.

3. 4. Les yeux de l'amour sont parfois trompeurs.

Crucial dans la pièce est le motif des yeux. C'est par eux que naît l'amour, par eux que se nourrit la flamme du sentiment. C'est dans leur miroir que le jugement se noie et s'abolit. Le mal d'amour passe par les yeux, si le jugement est absent. Ce jeu de rôles et de miroirs est néfaste quand le point de vue ou la perspective ne sont pas les bons et quand la raison doublée du jugement n'est pas de la partie.

Hermia aime Lysandre : cet amour est d'emblée donné comme vrai, naturel et réciproque :

[67]*Herm.* Avant le jour où j'ai vu Lysandre,
Athènes me semblait un paradis.
Oh ! alors quel enchantement réside en mon amour
Pour qu'il ait changé un ciel en enfer. (1.1.204-7)

Ce sentiment passé par le prisme de ses yeux change en retour le regard qu'elle porte sur la Cité, quand celle-ci, par la voix de son père, lui impose un mariage qui fait fi de son amour :

[56-7]*Herm.* Je voudrais que mon père regarde avec mes yeux
Thés. C'est plutôt à vos yeux de regarder avec son jugement. (1.1)

[140]*Herm.* Ô enfer, choisir l'amour par les yeux d'un autre ! 1.1

La tragédie amoureuse d'Hermia, c'est que son père, qui a scellé son destin matrimonial et choisi pour elle un époux, voit avec ses yeux paternels, Hermia avec ses yeux à elle, qui sont les yeux de l'amour... Ce sont donc les yeux d'un autre, du père, adossés à son jugement paternel (on sait par Lysandre que le jugement d'Égée sur Démétrius est altéré) et à la loi de la Cité qui imposent à Hermia un mariage indifférent à l'amour vrai et réciproque.

Le regard suscite l'amour mais ne suffit pas à le justifier. Hermia souligne la nécessité de maîtriser ses sentiments : obligée de se séparer de Lysandre un jour avant leur fuite, Hermia emploie la métaphore organique et nutritionnelle pour illustrer la nécessité de ne pas s'en remettre à la tyrannie constante du regard dénué de jugement, aiguë par l'ascèse de l'absence, le jeûne visuel :

[175]*Tiens parole Lysandre ; il faut priver nos yeux*
Jusqu'à demain minuit du pain des amoureux. (1.1.222-3)

Le sentiment amoureux bien pensé s'inscrit dans la stratégie patiente et sereine d'un plan de fuite bien construit.

Porté par la mémoire de l'image de l'être aimé, l'amour passion n'est rien sans l'intervention du jugement et de la raison. Le pacte amoureux se nourrit à la fois d'actes, de mots et d'images. Toutefois, livrés à eux-mêmes et sans jugement ni raison, les yeux de l'amour né des seules images voient défiler un carrousel d'illusions, un enchantement trompeur, un charme alchimique, ou une sorte d'infection de l'esprit qui inversement pollue la vision du monde :

[69]*Hél.* Et de même qu'il [Démétrius] divague (**errs**), idolâtrant les yeux d'Hermia,
Moi aussi je divague, admirant ses qualités à lui.
Les choses basses et viles, exemptes de beauté,
L'amour peut leur donner forme et dignité.
L'amour ne voit pas avec les yeux mais avec la pensée ; (1.1.240-5)
Ainsi on peint aveugle Cupidon ailé.
La pensée de l'amour n'a aucun jugement:
Des ailes et point d'yeux, figurent une hâte insouciance.

*Voilà pourquoi, dit-on, l'amour est un enfant :
Parce que dans son choix, il se leurre souvent. 1.1 [230]
Comme des garçons espiègles, dans leurs jeux, se déguisent,
Ainsi le jeune garçon Amour se parjure partout.
Avant que Démétrius ait vu les yeux d'Herminia,
Comme grêle il jurait qu'il était tout à moi.
Et quand cette grêle a éprouvé la chaleur d'Herminia,
Alors lui s'est dissous et les averses de serment ont fondu. (1.1.240-5)*

L'amour se décrit comme une interaction complexe entre vision, émotion et jugement où parfois les mots entrent en jeu, un jeu des yeux et du cœur dont Shakespeare s'amuse dans le *Sonnet 47* :

Entre mes œil et cœur il s'est fait une ligue
Et chacun prend grand soin de l'autre maintenant
Lorsque mon œil pour un regard est famélique
Ou amoureux mon cœur s'étouffe en soupirant
D'une image de mon amour mon œil festoie
Et convie mon cœur à ce banquet au pinceau
C'est mon œil l'hôte de mon cœur autre fois
Dans ses pensées d'amour il se taille un morceau
Ainsi, par mon amour ou bien par ton image
Même éloigné tu restes présent près de moi
Tu n'iras pas plus loin qu'ou ma pensée voyage
Je suis toujours près d'elle, et elle auprès de toi
Ou, si ma pensée dort, ton image en valeur
Éveille aux plaisirs de l'œil et du cœur mon cœur

Betwixt mine eye and heart a league is took,
And each doth good turns now unto the other:
When that mine eye is famish'd for a look,
Or heart in love with sighs himself doth smother,
With my love's picture then my eye doth feast
And to the painted banquet bids my heart;
Another time mine eye is my heart's guest
And in his thoughts of love doth share a part:
So, either by thy picture or my love,
Thyself away art resent still with me;
For thou not farther than my thoughts canst move,
And I am still with them and they with thee;
Or, if they sleep, thy picture in my sight
Awakes my heart to heart's and eye's delight.

Obéron connaît bien ce pouvoir des yeux, lui qui a vu la flèche enflammée du jeune Cupidon faire long feu et « *s'éteindre dans les chastes rayons de la lune humide* » [97] (2.1.161). C'est naturellement aux yeux qu'il s'en prend : son suc de fleur d'amour déclenche un trouble de la vision et du jugement, qui brièvement passe pour de l'amour ; il opère des miracles amoureux qui défient raison et jugement, mais restent sans lendemain. Cette « magie » grotesque de l'amour est l'effet d'un trouble visuel et mental qui ne tient qu'à une formule chimique fantastique (d'ailleurs réversible). Son caprice d'enfant indien assouvi, Obéron retrouve les accents scandaleux d'une contrition apparemment sincère et brise le miroir déformant. Dans une scène à la charge érotique complexe, il est témoin oculaire du spectacle lamentable de l'amour factice, fruit de son jeu cruel avec Titania poussée à se pâmer devant Bottom :

[197] *Tit.* ...que je caresse tes joues charmantes,
Que je pique des roses musquées sur ta tête soyeuse et lisse,
Et que j'embrasse tes longues oreilles, ma tendre joie. (4.1.2)

[201] ...ainsi le liseron enlace tendrement
Le chèvrefeuille embaumé ; ainsi le lierre femelle
Encerle les doigts de l'orme.
Oh comme je t'aime ! comme je t'idolâtre ! (4.1.38),

Obéron en viendrait presque à nous arracher des larmes quand il déclare, mi-triomphant, mi-contrit : « *Je commence à avoir pitié de son engouement idolâtre* ». Il dit vouloir

briser le miroir sans y voir d'abord le scandale de son propre ridicule. Il pourrait nous fendre le cœur : il nous fait sourire d'incrédulité...

Livré à lui-même, l'œil est donc le théâtre d'un jeu de miroirs fallacieux qui, non content d'alimenter froidement l'esprit en images, opère un renversement total et toxique. Plus tard, quand le suc d'amour d'Obéron fera son œuvre, le même processus de parallaxe se vérifiera : les envoûtés reconnaissent parfaitement les personnages, ils ne sont pas amnésiques de leur image ; mais leur « amour » nouveau naît d'un renversement d'images démontré par la substitution instantanée d'un discours amoureux en porte-à-faux qui, comme la flèche de Cupidon, est lancé mais atteint la mauvaise cible. Soumise à la tyrannie optique, la sincérité de l'amour déclaré est donc potentiellement marquée du sceau de la vérité autant que de la fausseté. Vécu comme un auto-enchantement, l'amour vrai doit donc être réciproque et synchrone par un alignement strict des miroirs des yeux et du jugement. En proie aux tourments du désamour de Démétrius, Hélène médite sur l'inconstance amoureuse et distingue clairement le travail des yeux de celui de l'esprit et du jugement. Elle va devoir s'atteler à briser le miroir de Démétrius. Mais sans le secours d'Obéron, c'était peine perdue...

4. L'amour comme jeu de dupes, entre sincérité et manipulation : Concorde et discorde amoureuses.

« How shall we find the concord of this discord? » ([233] 5.1.60) L'harmonie règne à Athènes, à la ville comme à la chasse. À l'acte 4, scène 1, Thésée, maître des horloges mais aussi maître de chasse, fait devant Hippolyta montre de sa capacité organisatrice et gestionnaire. De même qu'il est garant de l'ordre politique et social, il est en tant que « grand veneur », responsable de la tenue et de l'efficacité de sa meute. Symboles de la force et de l'énergie animales domestiquées, les chiens emblématisent la capacité du duc à maîtriser les éventuels débordements du monde animal et à les mettre en partition. De même qu'il domine l'impatience naturelle de son désir amoureux, il est garant de l'harmonie vocale et comportementale de ses chiens :

[209] *leurs voix s'harmonisent comme des cloches*
En une gamme descendante. Jamais meute plus mélodieuse
Ne fut convoquée, et excitée par le son du cor,
En Crète, à Sparte ou en Thessalie. (4.1.120-3)

Hippolyta, qui a chassé avec Hercule et Cadmus ([209] 4.1.109), est familière de cet univers cynégétique où elle sait apprécier à la fois le potentiel de violence et de chaos et la capacité d'un chef de chasse à garantir bon ordre, à résoudre le paradoxe de cette *dissonance aussi musicale*, de ce *tonnerre aussi harmonieux*

[209] *So musical a discord, such sweet thunder (4.1.114-5)*

Cet épisode de la chasse confirme la complexité des rapports personnels et amoureux entre les deux personnages, et privilégie le thème de l'harmonie mais le lecteur prend conscience, par delà l'hommage à la musicalité animale de la meute, d'un potentiel de

violence chaotique qui pourrait gagner ou détruire le bel équilibre de leur couple sanctifié par le mariage. Il s'inscrit en contrepoint du dysfonctionnement du couple Obéron-Titania dont les querelles n'ont précisément pas été bien négociées et se sont traduites par les désordres que l'on sait dans l'univers de la nature comme dans le monde des humains. Avec Thésée, tout au contraire semble bien mis en musique et, à ce stade, les possibles aventures amoureuses de Thésée et Titania sont balayées sous le tapis.

Pourtant, à l'acte 5, Hippolyta sera la première à s'étonner du récit des péripéties sylvestres des jeunes Athéniens

[228-9] **Hipp.** *C'est étrange, mon Thésée, ce dont parlent ces amoureux.* (5.1.1)

(...)

Mais toute l'histoire de cette nuit qu'ils nous ont racontée,

Et tous leurs esprits transfigurés en même temps,

Tout cela manifeste plus que des visions imaginaires,

Et constitue quelque chose d'une grande solidité ;

Et pourtant c'est étrange et prodigieux. (5.1.23-7)

Très prudemment, Thésée jettera sur l'affaire un voile pudique et rassurant en mettant ces étranges choses sur le compte de l'imagination, de la fantaisie du cerveau échauffé des amoureux, car

[228] **Thés.** *Plus étrange que vrai. Jamais je ne le croirai*

Ces vieilles fables grotesques, et ces contes de fées.

Les amoureux et les fous ont des cerveaux bouillants,

Des fantaisies visionnaires, qui conçoivent

Plus de choses que la froide raison n'en perçoit.

Le fou, l'amoureux, et le poète

Sont d'imagination tout entiers pétris. (5.1.2-8)

Le mystère des fées et du chaos amoureux est donc évacué et Hippolyta rejoint apparemment sans état d'âme le versant réel du monde sans avoir pour autant obtenu de réponse précise sur un sujet qui l'interroge. Elle portera sur le monde un regard candide et prosaïque. Spectatrice de l'intermède, ses commentaires indiquent qu'elle a définitivement basculé du côté du bon sens et des apparences non trompeuses.

[248-9] **Hipp.** *C'est la pièce la plus idiote que j'aie jamais entendue.*

Thés. *Les meilleures du genre ne sont qu'illusion ; et les pires ne sont pas pires si l'imagination les corrige.*

Hipp. *Il faudra alors que ce soit votre imagination, pas la leur.* (5.1.204-7)

Les épisodes ne manquent pas où Shakespeare, dans *Le Songe*, joue avec les codes du discours amoureux et, au prix d'une esthétique de l'ambiguïté, du retournement et de la parodie, s'applique à dénoncer l'arbitraire des codes du discours dévoyé de l'amour qui reste problématique dans la mesure où ce discours paraît transposable et réversible. Ces motifs discursifs traditionnels ne donnent pas lieu à d'amples développements poétiques, ils sont mis en jeu de façon référentielle et souvent décalée au service de l'intrigue et de ses situations fantasques ou paradoxales.

4. 1. Obéron et le jeu de la manipulation.

Or le spectateur le sait : dans l'univers du *Songe*, au vrai comme au théâtre devant nous, les Fées tirent les ficelles (l'inconscient n'existait pas encore). On peut édicter de belles lois et les faire peu ou prou respecter avec pragmatisme, on peut organiser des réjouissances à l'échelle de toute la Cité, on peut mener en harmonie une Cité et une meute : la part de l'imagination demeure et n'empêche pas le commerce avec la Reine des Fées, quand bien même on est Duc d'Athènes...

Thème de l'illusion cher à la Renaissance anglaise, l'intégration du fantastique et de l'irrationnel dans l'intrigue correspond au souhait de Shakespeare de démontrer que l'humain est double et paradoxal. Querelles et facéties des Fées ne trouvent résolution qu'au prix d'une victoire sournoise d'Obéron et de la réalisation d'un plan machiavélique de la plus grande félonie morale. Certes, leur dernière apparition se caractérise par la concorde et l'harmonie retrouvées, sanctionnée par la musique et la danse, mais le spectateur n'oublie pas les sommets de vilénie et d'humiliation par lesquels sont passés nos amants féeriques, entraînant les humains dans leur sillage. Shakespeare donne des fées une image à tout le moins ambiguë. On peut à ce titre se référer utilement à l'emploi qu'il fait des fées à la fin des *Joyeuses commères de Windsor*, où Falstaff, qui, apprenti Don Juan burlesque déguisé en Herne le Chasseur (géant du folklore anglais), a sans le savoir donné rendez-vous à ses deux « amoureuses » en même temps, se trouve embrouillé, démasqué et ridiculisé au cours d'une soirée où les villageois ont été *déguisés en fées* pour lui donner une bonne leçon humiliante lors d'une scène féerique en forêt. Dans le *Songe*, loin du cadre de la farce édifiante, la présence des fées, données comme des êtres autonomes plutôt que comme des masques, signale la présence sur la scène des forces vives de l'imagination ou de l'inconscient et ne se prête pas au même emploi moralisateur.

Obéron et Titania habitent un monde irréel et dématérialisé, hors de l'espace temps : ils rallient Inde et Grèce en un instant, Robin ([97] 2.1.175-6) fait le tour de la terre en quarante minutes (soit à la vitesse de mille kilomètres/heure !), et le tour pendable en un clin d'œil. Ils incarnent l'univers des émotions et des sensations, de l'imagination, de l'irrationalité des désirs et pratiquent une alchimie toxique des plantes et de la nature. Très conscients de l'importance de leurs pouvoirs, et des conséquences parfois désastreuses de leur comportement (ainsi Titania qui décrit les dégâts climatiques et agricoles nés de leur discorde), ils n'hésitent pas à se mêler directement des difficultés amoureuses que rencontrent les humains. Parfois ils corrigent leurs propres erreurs, parfois ils les laissent en l'état. Si leur réconciliation finale, amicale plus qu'amoureuse ([207] *toi et moi avons renoué notre amitié* 4.1.84) augure quelque répit pour la nature un temps gravement dévastée, l'on peut fort bien se dire qu'à l'occasion d'une nouvelle bisbille ou d'une grave dispute, ils pourront à nouveau verser dans les mêmes écarts de conduite. Irrationnels jusqu'au bout, ils rejettent les humains et leurs affaires dans le chaos et la désolation. Ils sont après tout le grand principe d'instabilité de la pièce, très utiles au dramaturge (ils occupent souvent et longuement la scène de leur présence « invisible » : actes 2, 3 et 4 en partie...), plus dangereux pour les humains. Plus que tout, ils incarnent la part théâtralisée du rêve et l'instabilité de la nuit, et l'ambiguïté propice au jeu de dupes.

4. 2. La mise en abyme de jeu théâtral : l'intermède en miroir de l'amour.

Le Songe offre en épilogue à l'acte 5 une mise en scène burlesque de la tragédie amoureuse, déconstruite en ratage involontaire, point d'orgue et miroir déformant de l'œuvre toute entière : l'amour dans *Le Songe* est fantasque, accidenté, surnaturel avant de devenir raisonnable ; il pourrait verser dans le tragique mais emprunte les chemins détournés de la farce et de l'imaginaire populaire. Cette qualité instable illustre le chaos du désordre amoureux dont sont acteurs et victimes les personnages manipulés ou manipulateurs, inconscients de leurs propres incohérences.

Le grand œuvre de Shakespeare dans *Le Songe*, c'est évidemment la réécriture bouffonne de la légende de Pyrame et Thisbé alias *Roméo et Juliette*. Notre *intermède*, ainsi qu'il est désigné, se prépare, en fil rouge, dans l'entrejeu de la pièce, au fil des 5 actes (sauf le second), s'imbriquant dès le troisième dans les embrouilles des fées avant de « triompher » au cinquième, avant que le rideau tombe. Cette saynète délicieusement grotesque emprunte à la fois à la plus noble tradition antique (*Les Métamorphoses* d'Ovide) pour son thème et aux *mommeries* (mascarades ou pantalonnades des fêtes populaires élisabéthaines) pour son jeu. Elle est à l'instigation de Philostrate sans doute (*mais pourquoi donc a-t-il fourni ou soufflé ce texte à Peter Quince ?...*) et de ... Thésée le baroque, qui, ayant le choix entre quatre spectacles (à l'image de la reine Elisabeth) ne craint pas d'en préférer un qu'on lui décrit comme « *'fastidieux' et 'court'* » ; il est vrai que la nuit de noces approche... Le titre parodie certains excès du goût de l'époque pour les titres accrocheurs et n'est pas sans rappeler *La très excellente et très pitoyable tragédie de Roméo et Juliette*. Ici, pour notre plus grand bonheur, cette *pièce dans la pièce*, merveille de l'art Renaissance anglais offre une vision fractale de l'art théâtral appliqué ici à l'amour. Le point de départ chez Ovide est d'essence on ne peut plus tragique (Shakespeare connaît Ovide depuis la *grammar school* de Stratford où l'auteur latin s'étudie communément, et il vient de travailler, ou travaille encore, à *Roméo et Juliette*) : deux jeunes et beaux amants babyloniens contrariés par la querelle entre les deux clans familiaux et un mur intempestif mais fissuré (transposition : la loi athénienne + le bois) se retrouvent près du tombeau de Ninus où, faute d'une bonne synchronisation et de discernement légiste chez Pyrame, celui-ci croit reconnaître le sang versé de son aimée. Quelques minutes de plus, un message bien ou mieux envoyé comme dans *Romeo et Juliette*, une tragédie aurait été évitée (à notre grand dam). Il faut voir avec quel goût nos artisans (espérant bien gagner quelques pennies, voire, si le succès est là, délaissé leurs humbles outils et métiers de tous les jours pour l'amour du jeu théâtral lucratif...) se jettent, par amour du jeu, dans un jeu de massacre involontaire de l'amour tragique et dans l'aventure dramatique du spectacle pour le Duc, espérant à l'image de Shakespeare et tant d'autres, s'attirer les faveurs d'un puissant mécène, embrasser de belles héroïnes et (qui sait ?) la carrière de *travelling players* (Peter Quince et Bottom en tout cas en ont l'étoffe ! D'autres à cette époque ont commencé très humbles...).

Leur travail de préparation est méticuleux : jouer l'amour tragique est à ce prix ! Shakespeare ne nous épargne aucun aspect du travail d'élaboration de la mise en scène, de ses contraintes dramaturgiques, de sa réception par le public, du jeu d'acteur (justesse de ton, violence atténuée du tragique amoureux, effets spéciaux...) et le glorieux naufrage de leur représentation montre Shakespeare le baroque au sommet de son art, de la glose et de la distanciation du tragique amoureux comme de sa propre pratique théâtrale qu'il exalte par là même. Rarement l'arbitraire des codes esthétiques et stylistiques du discours

amoureux a été si joyeusement projeté sur un tel miroir déformant et craquelé. Le public se tient les côtes et pourtant comme c'est triste !... Shakespeare fait en abyme tomber le 4^{ème} (et même le 5^{ème} !) mur : il offre à son spectateur de merveilleuses jumelles de théâtre et une place imprenable en le perchant sur l'épaule de Thésée et de sa coterie fine d'amoureux enfin décillés. Devenus stables et aimants à bon escient, nos apprentis (?) amoureux en raillant la performance des artisans, récupèrent, pensent-ils, à travers la finesse ironique de leurs commentaires à chaud, un peu d'estime de soi, d'amour de soi aristocratique, oubliant de regarder « dans le rétroviseur » pour constater combien, tout à l'heure encore, ils étaient aussi « habillés » en grotesques, englués dans leurs jeux amoureux détestables et manipulés, plutôt clownesques dans leurs rôles de soupirants ridicules ou indignes.

C'est le contrepoint d'orgue aux épisodes amoureux antérieurs ô combien très *pitoyables*, tour à tour tragiques, cruels, déchirants ou burlesques où nos amants n'ont pas toujours paru à leur avantage, voire ont touché le fond de l'odieux en amour quand ils ne voyaient rien d'anormal dans le miroir déformant de leur jugement gauchi.

Comme promis au tout début, le [232-3] *court tableau fastidieux montrant le jeune Pyrame et son amour Thisbé, drôlerie très tragique* est l'ultime retournement hilarant que Thésée offre à ses convives triés sur le volet qui viennent de convoler en bon ordre. La joie exubérante du spectacle saura occire la mélancolie et prédisposer nos amoureux à des ébats plus productifs. Lysandre a gagné son Hermia sans déranger sa tante ; fidèle à la cour qu'il lui a faite naguère, Démétrius a accepté Hélène sans regimber : l'avenir de la cité n'est plus menacé.

4. 3. Vertige du jeu et mise en scène de l'amour.

Figures allégoriques de Shakespeare auteur et metteur en scène, Thésée et Obéron tirent les ficelles des jeux du cœur et des comportements.

Thésée régule avec doigté, prudence et réussite (grâce à Obéron, aussi !) les disputes amoureuses de la Cité qui pouvaient tourner au tragique : il met en place une dramaturgie sociale de retour à l'ordre moral et matrimonial, allume le contre-feu des réjouissances pré-nuptiales, manifestant ainsi un certain savoir-faire politique et psychologique non sans conserver lui aussi sa précieuse part d'ombre (Mais que s'est-il donc passé avec Titania au juste ?... Dans la tradition mythologique, Thésée aussi est un *serial lover* !). Moins artificiel et pastoralement convenu que le personnage allégorique d'Hymen qui, dans la forêt d'Arden de *Comme il vous plaira* (1598-9), vient sanctifier un quadruple mariage (5.1.106-44) : « *Peace, ho. I bar confusion. / 'Tis I must make conclusion / Of these most strange events.* » (124-6), Thésée veille sur sa Cité et sur son chêne dans le bois du palais.

Sans qu'il le sache, son indispensable complice reste le Roi des Fées. Certain de sa science de la fleur d'amour, Obéron se joue des humains avec désinvolture, même s'il finit par corriger son erreur. Conséquence du dysfonctionnement de Lysandre, il pousse indirectement Hélène et Hermia, naguère sœurs de cœur et d'esprit, sur la voie d'une querelle de harengères et d'un crépage de chignons, Lysandre à des excès de langage infâmants pour qui disait aimer Hermia et se proposait de lui organiser un avenir amoureux plus souriant hors d'Athènes. Alors qu'il est poussé à bout dans l'escalade verbale, il faudra à Puck déployer tout son art pour faire capoter le duel entre Démétrius et Lysandre. Marionnettiste en chef, Obéron le dramaturge phytothérapeute s'en donne à

cœur-joie : il joue du suc d'amour comme de sa baguette le chef d'orchestre. Parfois, on entend une fausse note...

[177] **Hélé.** *Ab, ab quelle comédienne, quelle marionnette*

Herm. *Marionnette ! Ab, c'est ça ? C'est donc cela le jeu.* (3.2.288-9)

Robin est à bonne école : il affuble Bottom d'une tête d'âne avant de la lui retirer juste à temps pour sauver l'avenir de l'intermède pour le Duc. Quant à Obéron, son utilisation de la ruse et l'élaboration d'une stratégie reposant sur la fleur d'amour sont mises au service d'un plan machiavélique peu avouable qui marche comme sur des roulettes...

Tout cela fait grand désordre et aussi bon spectacle : la farce plaît au spectateur. Pourtant, les conséquences de l'inconséquence d'Obéron laissent aux personnages un goût étrange et au spectateur la conviction que l'ambivalence des fées crée l'équivoque autant que l'heureux dénouement et permet les jeux de dupes amoureux sous le regard de la lune, emblème du changement dans la continuité.

Il n'est pas neutre que le dernier mot du *Songe* revienne à Robin. Ses excuses et son plaidoyer remettent leur rôle dans la perspective d'une morale du jeu, des vertus cathartiques et édifiantes d'un spectacle qui vise à distraire en animant sous les yeux du public les masques changeants de ses propres aspirations et contradictions : à lui de tirer la leçon des vicissitudes et des charmes de l'amour quand la raison et le jugement restent spectateurs de la folie des sentiments (les hormones alors n'avaient pas été découvertes...). Le rêve reste l'univers d'un théâtre d'ombres intérieur où obscurité et lumière alternent, indémêlables.

[269] **Rob.** *Si nous, ombres, vous avons offensés,*

Pensez alors (et tout est réparé)

Qu'ici vous n'avez fait que sommeiller

Lorsque ces visions vous apparaissent. (5.1,401-4)

Autour du mur fissuré et du tombeau de Ninus, Shakespeare se livre à une mise en abyme de sa propre écriture dramaturgique, de la puissance émotionnelle et esthétique du sentiment amoureux absolu, factice ou versatile, pensée pour le divertissement du plus grand nombre peu instruit et le plaisir fin des esprits cultivés. Comme toujours chez lui, masques tragique et comique se portent face à face et côte à côte, en miroir, comme amour et haine avec égale intensité, appuyés sur le charme spectaculaire des comportements amoureux stéréotypés et une riche tradition littéraire et poétique de l'amour, imitée ou parodiée.

Conclusion.

Le motif Renaissance du songe est essentiel qui nous renvoie tous à un quotidien banal et enchanté où nous plongeons chaque nuit, metteurs en scène malgré nous de nos propres matériaux dramatiques personnels, bien connus le plus souvent, insoupçonnés ou inavouables parfois. Nous y entrons espérant trouver la consolation des amertumes du jour, nous rencontrons parfois l'amour par délégation (ou quelque chose qui y ressemble)

car nos esprits sont nourris de ses images et de ses mots, et au matin nous en sortons ni plus fous ni plus sages sauf à croire dur comme fer aux vertus prémonitoires ou programmatiques du rêve. Mais le rêve prémonitoire fait aussi de nous l'acteur manipulé du metteur en scène caché qui sommeille en nous, et nous sommes tentés d'avoir raison seuls contre vents et marée, pour vouloir parfois accomplir le rêve que nous avons créé... C'est de bonne guerre, aurait dit Thésée.

Car au fond, à la fin de la pièce, *Le Songe* présente une situation amoureuse apparemment assainie et apaisée après de grosses tempêtes sentimentales. Or, de sérieuses zones d'ombre subsistent pour peu que l'on s'y arrête et l'on est alors tenté de dire, comme devant un feuilleton moderne : quel pacte Thésée a-t-il scellé avec Égée et Démétrius (1.1) ? Démétrius sera-t-il fidèle à sa parole, ou son naturel inconstant reprendra-t-il le dessus ? On est moins inquiets pour Hermia et Lysandre... (Mais qui sait si Obéron... ?) Que deviendra la relation Thésée-Hippolyta à l'avenir ? Que se passera-t-il si Titania apprend dans quelles conditions, et à quel prix pour son image, elle a concédé à Obéron l'enfant indien ?... La félonie d'Obéron pourrait se transformer, à la différence du chronomètre des horloges de Thésée, en bombe à retardement amoureuse, poussant Obéron et Titania à relancer le dérèglement climatique...

Shakespeare dans ses pièces ultérieures reviendra sans cesse sur le thème de l'amour dans tous ses états, dans *As You Like It*, dans *Othello*, dans *Hamlet et Macbeth*, dans le *Roi Lear* : chaque fois différemment et sans épuiser le sujet, il remettra de façon magistrale et impérissable sur le métier dramaturgique son fabuleux ouvrage théâtral. Au fronton du Globe, quand quatre ans plus tard il sera construit, figure en bonne place *Totus mundus agit histrionem* (*Tout un chacun joue la comédie*). ... *histrionem suum*, serait-on tenter d'ajouter : ceci vaut pour chaque spectateur. En amour comme pour le reste, les artisans l'ont bien prouvé, la différence, c'est la qualité du metteur en scène, un texte bien écrit, des acteurs sincères et efficaces et ... l'amour du jeu. Faut-il s'en offusquer ? demande Robin. Si l'on veut, mais c'est vain.

Le spectateur du *Théâtre* ou de *La Courtine* de 1595 ressort lui aussi ni plus fou ni plus sage de la représentation du *Songe* que celui de 2019. Shakespeare lui a tendu le miroir de l'amour.

Il y a vu son image en amoureux triomphant, aimé et déçu, habile mais perdant, gauche mais victorieux, dupe ou complice de lui-même ou de l'autre, ou encore des artifices des fées et espéré que Robin avait (au moins provisoirement) raison quand il disait que, quels que soient les malentendus levés ou (re)créés, chaque [195] *Jeannot sa Jeanneton aura ;/ Rien ne marchera de guingois ;/ L'homme retrouvera sa jument, et tout ira bien*. L'amour, ou quelque chose qui lui ressemble, triomphe toujours dans une comédie romantique.

Il y a vu la puissance du jugement humain et de ses failles quand les fées de sa raison mènent la danse.

Il y a rencontré des amoureux de tous acabits : conventionnels, fous, sages, dupes, punis, discrets, transis, bafoués, sincères, récompensés.

Il a révisé la gamme des discours sur l'amour et pris conscience de leur charme envoûtant et de leur sublime fragilité.

Il a passé un bon moment au spectacle de ces marionnettes humaines si belles et si laides, de ces pantins de l'amour sublimes et grotesques... *Dieu, que ces mortels sont bouffons !* [159] dit Robin, des artisans, mais cela vaut pour tous, public compris.

Il y aura peut-être appris à mieux sonder les coins et recoins de son cœur et de son esprit, pour y débusquer les facéties des fées.

Il pourra se sentir invité à inventer sa propre version de l'amour, ou bien alors à revenir au spectacle, car le miroir de l'amour est flatteur et déformant : l'on s'y voit, l'on s'y croit, l'on s'y retrouve, l'on s'y grise et l'on s'y perd avant parfois d'en rompre le charme...

Give me your hands/ if we be friends/ and Robin shall restore amends.

Nous public pourrions dire avec Shakespeare en voyant les Athéniens spectateurs et acteurs de leur destin amoureux : « *Hypocrite spectateur, mon semblable, mon frère...* ».

Pascal Guégo
*Professeur d'anglais en classes préparatoires aux grandes écoles
Lycée F.-R. de Chateaubriand, Rennes.*

Conférence prononcée le 22 janvier 2019.