



Libertés et contraintes structurales dans *A Midsummer Night's Dream*

Debax Jean-Paul

Pour citer cet article

Debax Jean-Paul, « Libertés et contraintes structurales dans *A Midsummer Night's Dream* », *Cycnos*, vol. 5. (Fous et Masques, Variations sur l'Absence), 1989, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/790>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/790>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/790.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Libertés et Contraintes Structurales dans

A *Midsummer Night's Dream*

Jean-Paul DEBAX
Université de Toulouse II

"Beauty too rich for use, for earth too dear!"

Bien des embûches attendent le voyageur qui s'aventure dans les labyrinthes de *A Midsummer Night's Dream*, dans ses "quaint mazes in the wanton green", terrain de jeu, terrain de délices, jardin de maléfices, où s'exercent les illusions ainsi que les conjurations des fées et du petit lutin Robin.

Il ne risque, en effet, pas seulement de se perdre parmi les buis labyrinthiques de quelque jardin disposé selon la mode élisabéthaine, mais aussi, et plus sûrement, parmi l'enchevêtrement des intrigues, qui constitue les charmes, aux deux sens du terme, plaisir mais aussi envoûtement, de cette pièce qui a été souvent, et abusivement, décrite comme une féerie shakespearienne.

Pour nous y retrouver dans cet enchevêtrement, je pense que nous avons besoin de repères; non point que j'aie l'illusion qu'on puisse expliquer quoi que ce soit par la découverte des sources, fussent-elles des modèles formels, mais il me paraît que l'appréciation de certains signes dramatiques non contemporains passe par la connaissance de certains cadres, schèmes ou formes tout autant de techniques dramatiques qu'idéologiques. Et je suis prêt à faire mien ce jugement de C.S. Lewis, qui, traitant des personnages traditionnels comme les géants, les dragons refuse leur utilisation dans d'autres sens que celui que leur a conféré la tradition, car, dit-il "to give them new characters is not so much original as ungrammatical" (1). Je propose que cette formule nous serve de guide tout au long de cet exposé.

*

Il sera question ici de technique dramatique. Ces repères que j'évoquais il y a un instant, je les prendrai à l'intérieur de l'oeuvre de Shakespeare, mais aussi à l'extérieur dans le théâtre du XVI^e siècle tout entier.

Remarquer que *A Midsummer Night's Dream* est constitué de plusieurs enchâssements de "pièces dans la pièce" n'a certainement rien d'original; mais ce qu'il conviendra de déterminer c'est la nature de ces intrigues enchâssées telles qu'elles étaient perçues par le public de Shakespeare, et ce faisant, en éclairer les rapports et donc les significations. (2)

Pour commencer par les repères intérieurs à l'oeuvre shakespearienne, remarquons que l'ensemble de *A Midsummer Night's Dream* évoque de très près le cinquième acte de *Love's Labour's Lost*: cérémonies liées à l'hyménée dans un cas, à des fiançailles dans l'autre, cérémonies qui se déroulent dans les deux cas dans un contexte aristocratique. En effet ces deux pièces, voisines par la date (1594 et 1595) comportent un spectacle populaire parodique et grotesque, et un spectacle de cour, danse ou masque: masque des maures et des moscovites dans *Love's Labour's Lost*, et masque que constitue le surnaturel qui fait irruption dès le début de l'acte II de *A Midsummer Night's Dream*. Pour *Love's Labour's Lost*, qui est parmi les premières comédies de Shakespeare, la référence explicite à la tradition théâtrale nous invite à interpréter cette pièce en termes traditionnels: Berowne commente, après que la Princesse de France a décidé de différer d'un an sa réponse et celle de ses dames à la courtoisie des nobles navarrais:

Our wooing doth not end like an old play;
Jack hath not Jill (V, ii, 864-5)

Et cette conclusion à la tournure proverbiale trouve un écho dans les paroles de Puck, lorsque, tel un agent de la divine Providence, il répand le jus magique dans les yeux de Lysandre:

Jack shall have Jill;
Nought shall go ill
(*A Midsummer Night's Dream*, III,ii,461-2)

Le caractère traditionnel du passage est souligné par la versification dont la formule que je viens de citer constitue la conclusion: vers courts de la poésie ou de la chanson populaire, "doggerel"; il est aussi souligné par la tournure proverbiale du vers suivant:

The man shall have his mare again, and all shall go well (464).

Quoi de surprenant à l'apparition de ces deux types de spectacles à l'intérieur de pièces destinées selon toute vraisemblance à des représentations privées, directement liées ou non à un mariage réel? En effet, quel était le menu traditionnel des réjouissances que recevaient les princes et les souverains, en particulier la reine Elisabeth, lors de leurs pérégrinations? Justement ces deux espèces: d'une part des pièces laborieuses et maladroites de quelque maître d'école local ou de quelque artisan bien intentionné, et de l'autre des "pageants", c'est-à-dire des spectacles, quelquefois de simples tableaux, allégoriques, agrémentés de danses auxquelles l'entourage royal participait, et dont les thèmes étaient en général l'amour et l'éloge de la souveraine.

Les pièces de pédants locaux ne sont pas passées à la postérité. Nous ne pouvons nous en faire une idée précise, en dehors de ces deux exemples shakespeariens, que grâce à la pièce des *Seven Champions of Christendom*, et à certaines pièces folkloriques qui intègrent des personnages mythologiques ou bibliques. Les masques ou "mummings" aristocratiques nous sont mieux connus, par des descriptions nombreuses et par les textes, plus tardifs il est vrai, mais très précieux, de Ben Jonson.

Cela dit, *A Midsummer Night's Dream* n'est ni la pièce d'un pédant local, ni un masque: ne soyons pas "ungrammatical": un masque n'est pas une pièce, un masque suppose la participation d'un groupe entier de spectateurs-acteurs (nobles par définition) se donnant à soi-même une fête. Même si le Masque débutait par une sorte de petit opéra allégorique, il se terminait par une danse générale, qui en constituait comme l'épogée, le but, la réalisation. Nous savons que lorsque Ben Jonson augmenta la part du texte, le faisant ainsi ressembler davantage à une pièce, ce ne fut pas sans s'attirer des critiques de la part du public averti; si donc les deux genres, masque et pièce, étaient bien distincts aux environs de 1613, c'était a fortiori le cas en 1595. *A Midsummer Night's Dream* ne suppose pas la participation du public; *A Midsummer Night's Dream* est une pièce. (3)

Notre pièce, qu'elle soit liée ou non à une occasion précise constitue une célébration nuptiale: Theseus et Hippolyta veulent célébrer leur mariage par une période de fêtes, comme le faisait la société élisabéthaine, et Theseus dépêche son maître de cérémonies pour établir le programme des festivités. Quoi de plus naturel? Theseus ouvre donc rituellement le temps de la fête, qui a pour effet de rompre les causalités quotidiennes et d'introduire une dose d'absolu, d'irréel sans que le public y trouve à redire. Le programme de cette fête c'est une pièce populaire, qui sera montée par les jeunes d'Athènes. La deuxième scène (I,ii), celle des artisans, vient donc naturellement après la décision de Theseus. Mais tout change avec la troisième scène (II,i); si cette rupture surprend le public moderne, elle ne devait pas troubler les spectateurs avertis des usages

contemporains: ils reconnaissaient immédiatement le masque attendu pour une célébration nuptiale dès qu'une fée montrait le bout de son nez à une porte de la scène (Enter a fairy at one door). La question qu'ils pouvaient se poser était la suivante: était-ce un déguisement, un vrai Masque? Si la pièce populaire est présentée de la même manière dans *A Midsummer Night's Dream* et dans *Love's Labour's Lost* comme des interludes joués pour la distraction des personnages, en revanche le pageant des fées de *A Midsummer Night's Dream* n'est pas introduit de la même façon que le Masque des maures et des moscovites dans *Love's Labour's Lost*: ici il s'agit d'un divertissement encarté qui reproduit de façon réaliste une situation normale dans une cour: les jeunes nobles déguisés, annoncés et présentés par un maître de jeu (Moth, le page d'Armado), et le but de leur venue est d'attirer les jeunes filles dans la danse. Mais, bien que commencé selon les règles, ce Masque n'arrivera pas à son terme, pour démontrer sans doute, que les "peines d'amour peuvent être perdues"!

Dans *A Midsummer Night's Dream* cette imbrication formelle n'est pas marquée, et la scène où apparaissent Puck et la fée, suivies par Oberon et Titania, semble dans la continuité de la scène précédente. Un indice très important est que, dès que Helena et Demetrius paraissent, Oberon se déclare invisible:

Bur who comes here? I am invisible
And I will overhear their conference (II,i,186-7)

Il marque ainsi nettement la discontinuité entre lui et les humains. Les elfes resteront invisibles; les amoureux seront la plupart du temps endormis quand Oberon et Puck paraissent, mais ceci n'empêche pas que Oberon et Puck puissent agir sur les amoureux, comme par exemple lorsque Puck guide à la voix Demetrius et Lysandre (III,ii,396-463) préparant ainsi la conclusin de cette intrigue.

Ces scènes des elfes sont-elles des scènes mimétiques, au sens habituel de l'illusion théâtrale? Faut-il penser, pour l'exprimer plus crûment, que Shakespeare et son public croyaient à l'existence des fées, d'Oberon et de Puck? Chaucer écrivait déjà dans le Prologue de la femme de Bath, avant 1400:

In th'olde dayes of the kyng Arthour
Of which that Britons speken greet honour
Al was the land fulfild of fayerye...

Et il précise un peu plus loin:

This was the olde opinion, as I rede;
I speke of manye hundred yeres ago
But now kan no man se none elves mo...
(Robinson's, Ch., III, D, 857-9; 862-4)

Il serait surprenant qu'il en fût autrement en 1595!

Malgré certaines allusions au folklore, très précises dans certains cas comme cela a été fréquemment relevé par la critique, il paraît clair que la fidélité à ces modèles folkloriques puise dans un fonds de connaissances ou de pratiques et non de croyances et relève d'un procédé de vraisemblabilisation et d'enrichissement de la création dramatique, dont nous verrons plus loin la justification. Le caractère invisible des fées que nous avons déjà remarqué va dans le même sens.

Obéron et les fées représentent-ils l'illusion de la vie? L'action qui nous est présentée par leur truchement est-elle un songe? Le mot "dream" est fréquemment utilisé (ainsi que le sommeil des personnages sur scène). Tout cela est certain; d'ailleurs la

métaphore du rêve devient banale en ce début de l'âge baroque. "La vie est un songe" écrira Calderon quelques années plus tard. Mais cette explication ne donne pas de réponse quant au statut dramatique du rêve, ni des illusions que sont les personnages surnaturels.

Ce statut dramatique ne pourra apparaître que si, selon l'expression déjà citée, nous nous imposons d'être "grammaticaux".

On a souvent remarqué l'homothétie des couples: Theseus/Hippolyta, Oberon/Titania, Pyrame/Thysbée et les deux jeunes couples. Ce qui a été moins souvent noté c'est l'homothétie entre d'autres paires, non pas d'amoureux, mais de maître et de serviteur, ou de chef et de subordonné, occupés à organiser une représentation théâtrale: Theseus/Philostrate, Oberon/Puck et Quince/Bottom.

Thésée est Duc, c'est le maître; Philostrate est son intendant des menus plaisirs; c'est un professionnel. Il a le rôle que jouait par exemple Medwall dans la maison du Cardinal Morton. Ces deux personnages appartiennent à une couche superficielle de création dramatique, intermédiaire entre le spectateur et un niveau plus intérieur d'illusion. Mais ils ne sont pas forcément cantonnés dans ce rôle de cadre avec l'introduction des amoureux et de l'irascible papa des Hermia.

Quince et Bottom sont directeur et metteur en scène de la pièce intérieure, donc reflets des commanditaires de la pièce, même si la relation n'est pas bi-univoque entre eux et Thésée/Philostrate, car Bottom vole la vedette au directeur Quince qui manque vraiment d'autorité (I,ii,14). D'autre part, si Quince connaît déjà la pièce, et en expose l'intrigue à Bottom, comme B à A dans *Fulgence et Lucrèce*, Bottom fournit les commentaires comme A (*ibid.*, 19-37). Enfin, c'est Bottom qui deviendra l'acteur principal dans le pageant des fées, dans le bois où les différents niveaux d'intrigue se rencontrent et se mêlent.

Enfin, le troisième couple, Oberon/Puck, nous retiendra particulièrement en raison de leur quasi-omniprésence, du mystère qui les entoure et du pouvoir qu'ils exercent.

Les relations entre Oberon et Puck sont complexes et ambiguës: officiellement le messager et le serviteur d'Oberon ("Here comes my messenger", III,ii,4; II,ii,268), Puck sait aussi s'émanciper et prendre le pouvoir, puisqu'il est responsable de la métamorphose de Bottom, une des actions centrales de la pièce. Mais leurs rôles ne sont pas aussi distincts puisqu'ils appliquent tous les deux le philtre d'amour sur les yeux des différents personnages. Puck a aussi d'autres pouvoirs: un contrôle magique qui se manifeste à l'endroit de Lysandre et de Demetrius qu'il égare dans la forêt. De plus Puck a le don d'ubiquité, puisqu'il fait le tour du monde en quarante minutes (II,i,175) et se déplace plus vite que le vent:

About the world go swifter than the wind (III,ii,94)

nous rappelant en cela de très anciens messagers, comme celui de *Pride of Life*, du nom de Mirth:

Swifter so lefe on lynde
He is a nobil bechelere
pat rennis bi be wynde (264-6)

Ces indices nous suggèrent des pouvoirs de provocation, de manipulation, une attitude à la fois engagée et distanciée qui est celle d'un personnage ou plutôt d'une fonction, présente dans le théâtre des XV et XVIe siècles, le Vice, ce qui suggérerait que notre

pièce a une structure d'interlude, ou pour utiliser une terminologie plus précise, de "comédie du Vice".

C'est le postulat que je voudrais démontrer maintenant.

*

J'ai proposé "ailleurs" (4), selon la formule habituelle, que, mises à part les pièces scolaires et universitaires en latin ou en anglais, directement calquées sur les modèles classiques, et les pastorales ou comédies romanesques destinées aux cercles aristocratiques, le genre théâtral fondamental du Moyen Age finissant et du XVI^e siècle en Angleterre était une comédie d'une structure particulière, aussi éloignée de la farce médiévale française que de la comédie plautienne, même si certains éléments, des traits de personnages, sont comparables. Je l'ai caractérisée par la présence d'une fonction "Vice", reprenant ainsi le nom d'un personnage que chaque critique a décrit à sa manière et dont, à la vérité, on ne sait pas grand' chose, sinon que par nature il est essentiellement protéiforme et qu'il a reçu des noms très variés : Vice, Fool, Jester, Juggler, disard, disour, etc... J'applique ce terme de Vice à une fonction, autrement dit un "actant" au sens sémiotique du terme, qui peut se réaliser dans un personnage comme dans plusieurs.

Deux traits principaux caractérisent cette comédie du Vice, et lui imposent sa structure: un propos moral et l'utilisation de l'allégorie. Avant d'établir une comparaison entre ce type théâtral et *A Midsummer Night's Dream*, il paraît nécessaire d'insister sur deux traits de ce genre dramatique encore mal connu:

- que le propos de la comédie du Vice soit moral n'est pas fait pour nous surprendre. En effet la littérature médiévale en général est sérieuse; elle vise à l'amélioration du lecteur. Mais moral ne veut pas dire tragique. L'opposition tragique/comique en effet n'a pas cours avant l'influence des théories véhiculées par les humanistes. Les Mystères eux-mêmes sont fondamentalement des comédies, puisque tout y finit bien. De plus, ces interludes sont du jeu et non du rituel; or un jeu est destiné à plaire et à divertir, et il contiendra forcément du comique. Le comique constitue en moyenne les deux tiers du texte dans le cas du théâtre du texte; mais il n'exclut pas pour autant le sérieux du propos. Ce mélange du sérieux et du comique est fondamental pour comprendre le théâtre du Vice et pour apprécier l'influence qu'il a eue sur le théâtre élisabéthain.

- L'allégorie: les rapports de l'allégorie et du théâtre ont engendré un grand malentendu. En un sens toute la littérature médiévale est allégorique, le *Roman de la Rose*, comme *Sir Gawain and the Green Knight* ou plus tard le *Pilgrim's Progress* de Bunyan. L'allégorie au théâtre n'est pas la métaphore continuée dont parlait Sidney. Ce n'est pas non plus le discours codé et d'un médiévalisme archéologique de la *Reine des Fées* de Spenser; ni l'allégorie des *pageants* et des masques. L'allégorie y est infiniment plus quotidienne et familière.

Prenons l'exemple d'un des plus anciens jeux que l'on puisse ranger dans la catégorie du théâtre du Vice: *Wisdom who is Christ or Mind, Will and Understanding*. Il est explicitement fondé sur une analyse théologique: les personnages de Mind, Will et Understanding correspondent au découpage augustinien de l'âme en trois parties, ou "puissances". Il s'ensuit d'abord que l'homme y est représenté sous deux formes différentes: Anima, qui apparaît défigurée au moment où elle succombe au péché, et sous la forme des trois parties augustiniennes qui y ont une vie indépendante, dotées de caractères communs (puisque appartenant toutes trois à l'âme) et de caractères propres à chacune. Quant au personnage du tentateur, Lucifer qui, sous son manteau de diable, révèle un habit de galant, il est intermédiaire entre le Satan des mystères et le séducteur ou le *Villain* de la tragédie. Ce Lucifer déguisé séduit tour à tour les trois parties de l'âme qui

sous l'effet de ses paroles s'émancipent et embrassent la vie des débauchés et des profiteurs, tenant des propos à la fois satiriques et immoraux. Lucifer les complimente pour cette métamorphose et, sa conversion au mal une fois provoquée, il se félicite à haute voix de son succès (*W*, 250). Mémoire donne libre cours à son penchant orgueilleux dans la maison d'un grand seigneur. Entendement, avocat ou juge véreux, plaide à Westminster. Volonté est un prodigue qui fait la vie et dépense sans compter. On voit là comment s'esquissent des embryons d'intrigues, où nos trois parties de l'âme reçoivent une amorce de caractérisation leur permettant d'entrer dans un jeu qui est sur la voie de la création de l'illusion théâtrale.

Il est difficile de déterminer si Mémoire, Volonté et Entendement sont de pures allégories ou des représentants de l'humanité victimes du péché, si bien qu'il est difficile de dire si le lieu de l'action est le microcosme ou le macrocosme, et, le déterminer selon les termes de Huysmans, "jusqu'où s'étend l'âme humaine".

Lucifer est tout à la fois l'instigateur et le témoin de cette dissipation: il est à la fois le tentateur extérieur et la suggestion intérieure qui pousse l'homme au mal. Notons enfin que ces intrigues sont présentées comme des "tours", des "inventions", fruits de l'ingéniosité maligne des personnages. A Entendement qui imagine un scénario pour se débarrasser du mari gênant de la jolie cousine Jenet, Mémoire rétorque:

Thow woldyst have wondyr of sleightys bat be (*W*, 865) (tu fais des quantités de tours)

Les termes de *sleights*, *game*, *sport*, sont les mots employés pour désigner ces intrigues qui constituent la trame non pas peut-être d'une action, mais d'une série de situations illustratives.

Dans la moralité intitulée *Nature* de Medwall (1495), il n'y a pas de personnage de tentateur, mais le Monde est présenté au début de la pièce, et il investit l'homme de ses attributs mondains et donc de la propensité au péché. La pièce relate ensuite quelques épisodes situés dans la maisonnée de l'Homme, qui est décrit comme un grand seigneur dont les conseillers sont raison d'une part, et Sensualité de l'autre, et qui est visité par les sept péchés, qui se présentent sous des déguisements. Après l'évocation d'une bataille allégorique, dont on ne voit que les préparatifs et qui finalement n'aura pas lieu, les vertus remettent l'Homme, maintenant dans sa vieillesse, dans le droit chemin. Là aussi, comme on le voit, l'âme de l'homme est très diffuse; en effet, que sont péchés et vertus qui paraissent sur scène, sinon l'homme lui-même dans ses bonnes et ses mauvaises inclinations, ou autrement dit, la manifestation, l'épiphanie, de ses motivations secrètes.

Troisième et dernier exemple : la *Lamentable Tragedie, mixed full of Pleasant Mirth of Cambises, King of Persia* (1569). Changement apparent de décor et de forme: *Cambises* possède une intrigue "réelle": la vie du roi Cambise. Dans une première partie, Cambise, absent du royaume, a délégué son autorité à un sénéchal Sisamnes, qui se révèle être le pire des tyrans. Cambise punit le Sénéchal, reprend le trône, mais glisse bientôt lui aussi dans la tyrannie: il exécute son frère faussement accusé de comploter contre lui, il assassine le fils du probe conseiller Praxaspes, il séduit une de ses cousines, et la fait exécuter parce qu'elle lui reprochait sa cruauté.

Ambidexter, qui a inspiré tous ces crimes, est désigné par le nom de Vice dans la distribution. Il est comme une conscience perverse qui souffle aux personnages "historiques" les actions qu'ils doivent accomplir. Mais, en même temps, il n'est pas que cette voix intérieure extériorisée, il a une vie propre en tant que personnage, dans un monde parallèle à celui des rois et des reines; il évolue dans une société où se côtoient pêle-mêle des souteneurs, des aigrefins, des paysans, des allégories, et des divinités comme Vénus et Cupidon.

Enfin dans la dernière période du théâtre du Vice, qui coïncide à peu près avec le dernier quart du XVII^e siècle, les personnages non-réalistes qui n'appartiennent pas à l'intrigue refluent vers les extrémités de la pièce, et constituent comme un cadre qui décale la pièce à une certaine distance, et se combine avec des effets de magie et de rêve qui deviennent aussi très populaires: c'est le cas, entre autres, de *Dr Faustus* (1588), *John a Kent and John a Cumber* (1590) de Munday, et l'anonyme *Grim the Collier of Croydon* (1575). Le merveilleux prend naturellement la suite de l'allégorique. C'est cet interlude "encadré" qui a servi de modèle à *A Midsummer Night's Dream*.

*

Je prétends que parmi les comédies shakespeariennes, *A Midsummer Night's Dream* est celle qui reprend le plus fidèlement la structure traditionnelle.

Examinons pour commencer le problème du sérieux du propos. Dans *A Midsummer Night's Dream*, le système de valeurs est inversé par rapport au système de l'interlude moral: là c'était le salut éternel qui importait, ici ce sont les rapports humains, les rapports amoureux. Ici les valeurs courtoises sont le point de référence positif, tandis que dans l'interlude moral les valeurs et les formes du monde courtois sont utilisées pour figurer la chute et la dépravation.

Les premières comédies shakespeariennes, jusqu'à *Hamlet*, constituent des célébrations sérieuses véritablement religieuses de l'amour. Il est sans doute superflu d'entreprendre cette démonstration dans le cas de *Roméo et Juliette*. Remarquons simplement la valorisation absolue du sentiment amoureux, le faisant accéder au domaine du sacré, par l'emploi des images religieuses dès la première rencontre entre Roméo et Juliette: "If I profane..." (I,iv,52-104). Suivent les termes de: *holy shrine, sin, pilgrim, devotion, palm, palmer, saint, pray, grant, faith, trespass, the Book* (96-113).

Love's Labour's Lost aussi met en scène le caractère sérieux et sacré de l'amour. Rappelons-nous que le roi de Navarre a dit à son page que la Princesse de France lui apparaîtrait sous la forme d'un ange, et la première parole du Roi en présence de la Princesse est un mot du vocabulaire religieux: "Blessed are clouds..." (*Love's Labour's Lost*, V,ii,204) (voc. religieux: *vouchsafe, petitioner requests, bid, beg*). Le sérieux du ton est souligné à la fin de la pièce par la triste nouvelle de la mort du Roi de France, et par la pénitence, rappelant la pénitence nécessaire au pardon des péchés, imposée par la Princesse au trop frivole roi de Navarre.

De la même manière l'amour est une affaire sérieuse dans *A Midsummer Night's Dream*. Car si un mariage est célébré dans la joie, il signifie le couronnement et le scellement d'un amour dans la solennité: c'est en effet dans le mariage que se rencontrent la religion d'amour et la religion officielle. L'amour de Thésée et d'Hippolyta n'est plus susceptible d'être mis en cause puisque les noces sont commencées (I,i,1-11). De l'amour de Hermia et de Lysandre nous ne pouvons pas douter non plus car on sait qu'il s'agit d'un sentiment partagé, d'une adhésion réciproque, et renforcé par la part active que prend la jeune fille; la force de cet amour donne à Hermia le courage d'élever la voix devant le Duc:

I know not by what power I am made hold...
But I beseech your grace... (I,i,59-64)

Grâce à cette même légitimité Juliette peut braver l'opposition familiale. (Par contre Ophélie prouve qu'elle n'a jamais aimé car elle cède à son père et se prête à son stratagème: "I shall obey my lord" (*Hamlet*, I,iii,136). Cette situation est décrite par les deux vers pathétiques de Hamlet: "I did love you once" (III,i,115) et un peu plus loin: "I

loved you not" (119) qui n'est que le constat du fait que l'amour non partagé n'a pas pu naître; Démétrius ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare:

If ere I loved her, all that love is gone(*A Midsummer Night's Dream*, III,ii,170).

Hermia décrit l'amour qui la lie à Lysandre en termes d'humilité et de patience chrétiennes:

Then let us teach our trial patience... (I,i,152)

Le sérieux est illustré encore, dans la tragédie enchâssée, par la mort des amants Pyrame et Thisbé, qui obéit au même rituel dramatique que celle des amants de Vérone.

Le sérieux de l'amour humain est en un sens rehaussé par le contexte surnaturel dans lequel il est situé, et qui joue le rôle d'un prisme magique. En effet la rencontre de Roméo et de Juliette est inscrite dans le domaine du merveilleux par la longue tirade de Mercutio sur Queen Mab (*Roméo et Juliette*, I,iv,52-104), et Juliette survient comme une apparition seulement revêtue de lumière, dans la nuit magique des fées:

Oh, she doth teach the torches to burn bright,
It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear
Beauty too rich for use, for earth too dear! (I,v,47-9)

A notre grande surprise ces dispositions quasi religieuses ne se retrouvent pas parmi les êtres surnaturels qui tiennent les mêmes places que les allégories anciennes. Les dieux (ici représentés par les fées) ont péché contre l'amour, et leur inconduite semble influencer sur les dérèglements humains. Titania est en rébellion contre son mari, image de la rébellion, maintenant passée, de l'amazone Hippolyta contre la supériorité masculine; elle est donc une figure de mégère, déviation déjà traitée par Shakespeare au début de sa carrière (1593). Autre élément de discorde, l'interdit paternel à l'encontre des amoureux Hermia et Lysandre, enfin l'absence d'amour de Démétrius pour la belle Helena qui l'aime. Au cours de l'intrigue les vrais amants seront momentanément séparés l'un de l'autre. Autant de péchés contre la religion d'amour; situation quelque peu déplacée, donc ironique, pour une célébration nuptiale, mais qui fournit les incidents nécessaires à la création du jeu. Comme la tentation et la chute morale fournissaient matière aux parties comiques (qui, je le rappelle, étaient majoritaires dans les interludes), c'est Oberon et Puck qui constituent les affleurements les plus visibles de la fonction "Vice" dans *Midsummer Night's Dream*. Loin d'être l'image d'un dieu, Oberon est un perturbateur. Sa première intervention consiste à manifester sa jalousie à propos du jeune indien qu'a enlevé Titania, jalousie éventuellement teintée de connotations homosexuelles: suggestions quelque peu déplacées, encore une fois, pour une célébration nuptiale!

Le couple Oberon/Puck n'est cependant pas totalement superposable à celui constitué par le Diable et le Vice dans un interlude. Le diable se montre en général totalement inefficace, et laisse le champ libre au Vice qui effectue les tentations. Ici Oberon et Puck sont également manipulateurs du jus de cette fleur appelée par les fées "l'amour dans l'oisiveté": Oberon est responsable des rêves de Titania; Puck de son côté est le magicien qui transforme Bottom en monstre. Puck possède des traits qui le rapprochent le plus du Vice-personnage: l'ubiquité (nous l'avons déjà remarquée (IV,i,96-7); il est aussi illusionniste comme Jack Juggler, de l'Interlude du même nom, qui comme Sosie emprunte à volonté les traits du serviteur Careaway. Il est ambivalent et ambigu: et c'est un trait constitutif du Vice. Rappelons-nous que la quasi-totalité des Vices-personnages ont des noms qui signifient l'ambiguïté: Ambidexter est le plus

évident; d'autres ont nom, *Courage, Inclination, Desire, Subtle Shift, Haphazard*. Si son nom est moralement marqué, il en changera.

A Midsummer Night's Dream fait appel aux ressources du folklore, qui fournit dans Puck-Robin-Good-Fellow un personnage double: petit lutin bénéfique ou au contraire malicieux, qui tantôt fait le travail des gentilles servantes pendant leur sommeil, ou fait des farces aux paresseuses (II,i,45-57). Il est aussi qualifié de "merry", caractéristique des Vices depuis le messenger Mirth aussi appelé Solas de *Pride of Life* (*Ibid.*, 43,57). Enfin il est metteur en scène et huissier: il fait faire place pour Oberon en utilisant cet ordre qui marque symboliquement le début du jeu dans les interludes et dans les pièces populaires "room" (*Ibid.*, 58), qui fournissent aussi "broom" (V,i,375) qui y rime traditionnellement avec *room*.

Bénéficiant de la conscience qu'ont de leur nature les personnages allégoriques ou surnaturels des interludes, Puck sait qu'il est à la fois dans le jeu et hors du jeu:

What a play toward? I'll be an auditor
An actor too perhaps, if I see cause (III,i,75-6).

déclare Puck à propos de la pièce encartée, déclaration qui s'applique aussi à l'ensemble de la pièce, et vient en son milieu comme un commentaire général sur l'action de ce personnage, à la fois témoin, commentateur et aussi moteur de l'action.

Les êtres surnaturels n'agissent pas dans l'isolement, mais en fonction des humains qui les entourent. Si nous considérons de nouveau ce passage central où Bottom paraît affublé de la tête d'âne, il illustre le parallélisme entre les deux ordres de personnages. Au moment où un être humain est victime de la métamorphose, Puck, à son tour, menace d'autres humains de les poursuivre sous une forme métamorphosée:

I'll follow you [...] at every turn (III,i,101-6)

Et Bottom commente en voyant fuir ses innocents compagnons:

This is a knavery of them to make me afeard (107)

alors que la coquinerie est le fait de Puck.

De la même manière, dans la scène suivante, pour marquer la continuité du thème, la pauvre Hélène accuse Lysandre et Demetrius qui lui ont fait des déclarations d'amour inattendues:

O spite, O hell! I see you all are bent
To set against me for your merriment (III,ii,145-6)

alors que c'est Oberon et Puck qui sont à l'origine du quiproquo, et en retirent du divertissement: *mock* (150,299), *sport* (161,194), *jest* (III,ii,280) sont les termes qui caractérisent positivement et négativement selon les points de vue, les rapports amoureux qui symbolisent ici les rapports humains. Puis Helena est accusée d'être elle-même *a juggler*, une illusionniste, ce qui est aussi une caractéristique du Vice (282). Cupidon est qualifié de *knavish*, comme Puck lui-même (III, ii 440 et II, i, 33), de même que Bottom se déclare victime de quelque *Knavery* (III,ii, 440 et III,i, 107 et 115). Helena énonce très clairement le caractère ambigu et contradictoire de la situation.:

When truth kills truth, O devilish-holy fray (129)

parallèle à l'ambiguïté de nature du monde surnaturel.

Remarquons encore l'utilisation faite de la petite taille de Hermia: favorite et comblée au début de la pièce, puisque aimée de deux hommes à la fois, ensuite, quand ceux-ci ont changé d'objet amoureux, elle est traitée par Helena de *counterfeit, puppet* (288), *low* (304), *litttle* (325), *dwarf* (328), *minimus* (329), *bead* et *acorn* (330), ce qui l'identifie aux fées par la taille, et au-delà, au Vice traditionnel, qui lui aussi est souvent petit, contrefait, bossu et nain (5).

Ces quelques points de rencontre peuvent nous convaincre qu'est établi un parallélisme entre les deux mondes qui se partagent l'univers de la pièce. Ces rencontres ne sont pas fortuites. Chaque monde nous propose une série de situations ou de mini-intrigues, qui ne sont ni juxtaposées ni simplement entrelacées ("a skillful interweaving", écrivait Quiller Couch); ce n'est pas seulement le "quaint maze", évoqué par Titania, II,i,99.

En réalité la comparaison avec la structure de l'interlude nous permet d'avancer que ces intrigues sont reliées par un lien de causalité: le registre supérieur, les êtres surnaturels figurent la motivation des actions humaines. (6)

Pour en revenir donc aux contraintes et aux libertés dans la structure de *A Midsummer Night's Dream*, je propose que Shakespeare a utilisé le schéma de composition hérité du théâtre du Vice. A l'origine, ce genre théâtral voit allégories et personnages typiques entrer dans un jeu suscité par un acteur provocateur et manipulateur. Cet acteur, que j'appelle "Vice", pour reprendre un terme traditionnel, possède une double ambiguïté: car il est difficile de caractériser son action comme maléfique ou simplement neutre par rapport aux valeurs morales. Dans *A Midsummer Night's Dream*, l'ordre allégorique ou typique est remplacé par le monde mythologique véhiculé par l'humanisme, par le merveilleux folklorique ou par la magie: la présence de tous ces éléments a un but unique: éviter à l'intrigue les contraintes du réalisme.

Comme *James IV*, pour prendre un exemple parmi d'autres, *A Midsummer Night's Dream* est une pièce encadrée. L'histoire de James IV est en effet traitée comme un jeu présenté pour Oberon par l'ombre d'un certain Bohan, écossais misanthrope, contemporain de Jacques Ier, et que nous voyons sortir de sa tombe au beau milieu de la scène au premier acte. Dans *A Midsummer Nights' Dream* nous assistons à des encadrements successifs. La décision de célébrer une fête suscite la présence des artisans, puis de la pièce des artisans.

Ce qui par contre est inattendu, et qui est manifestement une preuve de liberté de la part de Shakespeare, c'est que le cadre lui-même (composé du monde aristocratique d'Athènes) se met à prendre vie, en raison de l'opposition d'Egeus au mariage de sa fille, ce qui suscite en continuité avec le cadre une intrigue qui envahit ironiquement la pièce tout entière, et provoque l'irruption du surnaturel indispensable au jeu. Ironiquement ce qui aurait dû être le cadre féérique de la pièce est rejeté au 2e acte, et introduit une nouvelle intrigue, très "réaliste" au demeurant, qui ressortit au registre de la farce médiévale, si nous faisons abstraction de la qualité des protagonistes: c'est une scène de ménage. L'arrivée d'Oberon et de Titania coïncide avec le mariage de Thésée et d'Hippolyta, mais leur arrivée n'est pas vraiment motivée, elle est arbitraire; remarquons avec quelle désinvolture s'opère le contact entre les deux mondes: Demetrius et Helena surviennent à l'endroit où se tient Oberon invisible pour eux, et ce dernier, après avoir entendu leur conversation, décide arbitrairement de changer leurs sentiments:

Fare thee well, nymph, ere he leave this grove
Thou shalt fly him, and he shall seek thy love" (II,ii,245-6)

Mais ironie supérieure, puisque l'ironie est génératrice d'ironie, ce qui apparaît comme un mouvement arbitraire, est pour Hermia la marque du destin:

it stands as an edict in destiny

dit Hermia, qui croit que son amour est condamné:

So quick bright things come to confusion (I,i,151 et 149)

L'ironie c'est que toutes les tribulations humaines se déroulent sous les yeux des dieux, et les dieux se moquent et les hommes apparaissent comme des sots et des dupes:

Shall we their fond pageant see?

Lord, what fools these mortals be! (III,i,114-5) (7)

La leçon qui se dégage de ces incidents est un détachement, un fatalisme, une acceptation qui est plutôt le fruit du hasard (Haphazard est un nom de Vice) que de la Providence. C'est pourquoi la pièce fait preuve d'une attitude critique envers la raison, cette Providence de l'humanisme laïque! En définitive, le ton est proche de la philosophie ironique et distanciée de Chaucer qui conclut le conte du Chevalier:

Then hold it wise, for so it seems to me,
To make virtue a necessity,
Take in good part what we may not eschew,
Especially whatever things are due
To all of us...
(2041-5) Traduc. N. Coghill

L'ironie la plus profonde est que structurellement ces péripéties ne changent rien à la situation initiale; le jeu qui nous a tenu en éveil, et charmé sans aucun doute, a été joué "pour rien", comme le dit Puck, qui a toujours la bonne réponse:

this their jangling I esteem a sport (III,ii,353)

Ce jeu fantasque et gratuit, circulaire pour ainsi dire puisqu'il revient à son point de départ, "Jack shall have Jill", s'appuie sur une qualité particulière du temps. On a beaucoup épilogué sur l'incohérence du temps représenté dans *A Midsummer Night's Dream*. On a fait valoir que les phases de la lune ne correspondaient pas aux quatre jours annoncés par Thésée, que la St Valentin, la célébration du mai, et la St Jean d'été marquaient des dates différentes et que le calendrier de Shakespeare était en défaut. Il ne faut pas voir dans ces fêtes des repères chronologiques, mais seulement des symboles festifs: le temps de *A Midsummer Night's Dream* c'est la parenthèse de la fête rêvée. En effet la pièce -*A Midsummer Night's Dream* ainsi que la pièce des artisans- se termine à minuit, dans un non-temps à la limite de deux jours; la parenthèse se referme, le temps n'a pas passé depuis l'appel aux réjouissances lancé par Thésée à l'acte I. Après ce qui a été décrit comme une féerie n'est-il pas surprenant d'entendre Thésée déclarer: "'tis almost fairy time" (V,i,350) qui implique un recommencement, dans un temps tout à la fois cyclique et immobile. L'identification entre les hommes et les elfes se poursuit dans la crainte exprimée par Thésée de voir les ébats des amoureux dépasser le lever du jour. Mais ce temps du rêve et de la fête à la fois me paraît n'être, après tout, qu'une version vraisemblabilisée du temps abstrait et insaisissable du jeu théâtral pur et abstrait de la comédie du Vice, dont le seul repère est l'éternité de la lutte du bien et du mal.

La suprême adresse et la plus éclatante marque de liberté de la part de Shakespeare est d'avoir fourni tout à la fois à son public, un interlude à la structure traditionnelle, reconnaissable, et un Masque à faire rêver.

NOTES

- (1) *A Preface to Paradise Lost*, New York, O.U.P., 1961, p. 57.
- (2) On peut remarquer aussi que *A Midsummer Night's Dream* commence où finissent bien des comédies (un mariage et les fêtes consécutives) et la pièce historique *Henry VI*:
 "And now what rests but that we spend the time
 With stately triumphs, mirthful shows
 Such as befit the pleasure of the court?"
 (III, *Henry VI*, V, vii, 42-4)
 réjouissance que nous ne verrons pas sur le théâtre.
- (3) Si on compare à *A Midsummer Night's Dream* un autre divertissement destiné à célébrer des noces, le *Comus* de Milton, on saisit tout de suite la différence. Dès l'ouverture du jeu, la scène est un "wild wood", et un esprit paraît qui joue le rôle de Prologue, il présente et introduit Comus, ainsi que la mince intrigue, appelons-là plutôt "présentation allégorique de la virginité", qui débouchera elle-même sur une danse symboliquement située dans un décor représentant le château de Ludlow où précisément le Masque est joué. *Comus* est un masque.
- (4) *Le Théâtre du Vice, ou la comédie anglaise; Investigation sur le fonctionnement du théâtre Tudor*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris IV, 1987.
- (5) La difformité, le nanisme, et la bosse sont des caractéristiques communes à de nombreux êtres surnaturels (fées, sorcières...) et aux amuseurs, *fools* ou *Vices* de différents types de spectacles (*fool* des *Sword Plays*, *Vice* des *Moralités* et le nain du fragment d'interlude attribué à Dunbar, *The Droichis Part of the Play*).
- (6) P.A. Olson remarque à ce propos: "[...] Shakespeare uses the shadow country to represent the "Other-World allegory- that is, of Platonic Ideas, which constitute a higher reality of which earthly things are only imperfect copies [...] At the same time, the action of their plots (the fairies') forms a commentary upon the foibles of the lovers". (*A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage*, *ELH*, 24, 1957). Ce commentaire va dans notre direction, mais pas assez loin à mon sens, car il n'établit pas le lien de causalité que fait apparaître la comparaison avec la "Comédie du Vice".
- (7) On se souviendra ici du rire des dieux homériques et de ceux d'Erasmus devant les folies humaines, qui sont évoquées dans *Coriolanus*:
 "The Gods look down, and this unnatural scene
 They laugh at." (V, iii, 184-5).