

## « Such sweet thunder (4.1.117) : Perturbation in *A Midsummer Night's Dream* »

Professor François Laroque  
(Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)

### Abstract

« *Turbulentia prima, tranquillitas ultima* ». By that phrase the grammarian Donatus (IVth century A.D.) explains that comedy moves from initial perturbation to final reconciliation. This does seem to correspond to the structure of *A Midsummer Night's Dream* where, at the outset, love is crossed, the rivers have « overborne their continents » and the seasons have altered. The green world has been put upside down and the former paradise is now a hell for the lovers. Helena thinks she has become a laughing-stock for the other three while her sense of identity is deeply disturbed. The mechanicals' repeated blunders and malapropisms add to the overall confusion where one feels that the organs of perception have been completely mixed up. But the initial perturbation and trouble – whether it be the muddy waters of the overflowing rivers or the frantic apprehensions and imaginings of the lovers' 'seething brains' – slowly works itself clear through some kind of purifying process. At the end, natural rules are reinstated and the seasonal rhythms have been set right and the three weddings are now likely to prove fruitful and prosperous. Thus this comedy of errors finally exorcizes its tragic elements for the sake of some sort of fairy tale ending...



Conférence du 22 janvier 2004 dans le cadre du colloque *Shakespeare* :  
*Une œuvre en contexte*  
organisé par Isabelle Schwartz-Gastine  
à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines  
de l'Université de Caen.



## « *Such sweet thunder* (4.1.117) : Le trouble dans *A Midsummer Night's Dream* »

François Laroque  
(Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)

---

François Laroque est professeur de littérature anglaise à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. Il est l'auteur de *Shakespeare's Festive World* (Cambridge, 1991) et de *Shakespeare comme il vous plaira* (Gallimard, Découvertes, 1991). L'Équipe d'Accueil IRIS (EA 3416) qu'il a créée en 1996 forme des doctorants et organise différentes manifestations scientifiques sur des thèmes interdisciplinaires qui intéressent la Renaissance et l'âge moderne. La dernière publication qu'il a dirigée (en collaboration avec Franck Lessay) s'intitule *Enfers et délices à la Renaissance* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004). Un grand nombre d'informations figurent sur le site Internet de l'Équipe que l'on trouvera à l'adresse suivante : <http://www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edea/iris/>

---

Dans *Richard II*, pièce historique contemporaine de *A Midsummer Night's Dream*, la rivalité entre les deux champions, Mowbray et Bolingbroke, qui réclament tous deux l'arbitrage du roi Richard, jette le trouble dans le royaume. Ils s'en remettent alors au souverain qui, étant dans l'incapacité de trancher, voit son autorité remise en cause. Dans *A Midsummer Night's Dream*, les deux champions ne sont autres que Lysander et Demetrius lesquels, selon les termes juridiques de la *common law*, – les paroles de Lysander sont explicites : « *prosecute my right* » (1.1.105) – prétendent tous deux avoir un droit légitime sur Hermia, à savoir le droit à la main qui implique le droit au lit. Dans *Richard II*, Bolingbroke fait valoir son droit au trône, dans *A Midsummer Night's Dream*, c'est la loi du cœur qui s'oppose à la loi du père.

Il convient par ailleurs de se reporter aux événements historiques qui précèdent l'écriture du *Songe*, notamment les *midsummer riots*, ces émeutes sanglantes qui éclatèrent à Londres en juin 1595 à cause de la famine due aux mauvaises récoltes. Celles-ci étaient le résultat des intempéries que Shakespeare rapporte dans la tirade de Titania sur les désordres du monde (1.2.88-114) et, pour mettre un terme à la fronde populaire, plusieurs exécutions capitales furent alors prononcées. Dans une perspective néo-historiciste, certains critiques n'ont pas manqué de souligner les liens possibles entre ces doléances de la reine des fées et la subversion involontaire (essentiellement d'ordre linguistique) à laquelle s'adonnent les artisans de la pièce.

Si, dans la pièce historique, le conflit est d'ordre dynastique, la comédie présente une simple querelle domestique. L'autorité masculine paraît remise en cause : les femmes défient ouvertement la loi d'Athènes et les règles du patriarcat, que ce soit Hippolyta, la reine des Amazones nouvellement conquise, ou Hermia, la jeune fille qui se rebelle contre son père, ou encore la reine Titania qui s'oppose catégoriquement à Oberon. Le trouble vient de cette opposition entre la loi et l'ordre, l'obéissance et le désir. Lorsqu'il veut mettre fin aux affres et aux avatars du rêve, « the fierce vexation of a dream » (4.1.68), Oberon fait écho à la plainte du père, Egée, qui va vers le Duc « full of vexation » (1.1.22) à l'ouverture de la pièce. Son autorité paternelle est bafouée, comme l'est celle de Brabantio dans *Othello*. Si l'on peut sans doute voir dans le premier acte d'*Othello* une forme comédie avortée, il ne faut pas non plus oublier que le sombre pressentiment du père va se trouver confirmé par la folie homicide du Maure qui donne rétrospectivement un poids terrible à cet avertissement que personne n'écoute.

Dans le monde de la comédie, la perturbation est de règle. C'est même l'un des axiomes de la comédie selon le grammairien Donatus (IVE siècle de notre ère) : « Turbulentia prima, tranquillitas ultima », c'est à dire « après la turbulence la tranquillité ». La comédie nous fait passer du désordre à l'ordre, de la querelle ou de la contestation à l'apaisement et à la résolution des tensions et des contradictions. Dans *Le Songe*, frictions et désaccords vont entraîner des réactions en chaîne marquées par des dissonances, des dissidences, des pataquès, des ratés en série, des transformations, des contrariétés, des retards, ainsi qu'un bon nombre de dérèglements, avant que ne s'enclenche la mécanique bien huilée de la théologie quasi-providentialiste du monde vert et des harmonies secrètes. Car tout finira bien, ainsi que Robin, le lutin farceur et maladroit, l'Arlequin de cette *commedia dell'arte* féerique, le déclarera ouvertement au terme des vicissitudes de la nuit :

Jack shall have Jill,  
Naught shall go ill,  
The man shall have his mare again,  
And all shall be well. (3.2.461-464)

Dès lors, les trouble-fête de la pièce vont peu à peu cesser de faire entendre leurs voix discordantes, soit parce qu'ils ont obtenu gain de cause – Oberon s'empare du *changeling* pour en faire son écuyer – soit parce que, comme Egée, ils doivent plier devant la contrainte d'une autorité supérieure et donc se soumettre. Pourtant, le trouble va se prolonger pendant le dernier acte de la pièce, tout au long de la représentation burlesque de *Pyrame et Thisbé* qui va rejouer sous les yeux des protagonistes désormais spectateurs le thème de l'amour contrarié.

Le trouble comique se propage jusqu'au fou rire, tant il est vrai que la naïveté débonnaire de ces acteurs amateurs n'a d'égale qu'une propension au pataquès qui multiplie les effets hilarants de leur bouffonnerie involontaire. Ils troublent les frontières entre les genres mais aussi celles qui séparent le public de la scène puisqu'on assiste à des dialogues entre spectateurs et acteurs au cours de la représentation. Le déchaînement comique qui en résulte servira de prélude à la nuit de noces que Thésée déclare ouverte au douzième coup de minuit : « The iron tongue of midnight has struck twelve » (5.1.354). Si, comme à la fin de *Dr Faustus*, où les douze coups de minuit annoncent la damnation du héros sur le point d'être englouti par la Gueule d'Enfer, Lysander fait allusion aux mâchoires des ténèbres (« the jaws of darkness », 1.1.148), la fin de *A Midsummer Night's Dream* s'ouvre, elle, sur la scène invisible et censurée de la défloration de la mariée qui s'apprête à subir en secret le sort de Thisbé face au lion « Since lion vile hath here *deflowered* my dear » (5.1.286).

\*\*\*

J'analyserai pour commencer un certain nombre de ces dérèglements et retournements en série. Ce qui trouble profondément le père et explique qu'il vienne interrompre et perturber le programme des réjouissances imaginées par Thésée pour fêter son mariage avec Hippolyta au terme d'un bref prologue d'une vingtaine de vers, c'est que la soumission attendue de sa fille s'est désormais changée en rudesse opiniâtre ou obstinée :

With cunning hast thou filched my daughter's heart,  
Turned her obedience, which is due to me,  
To stubborn harshness. And, my gracious Duke,  
Be it so she will not here, before your grace,  
Consent to marry with Demetrius (1.1.36-40)

Comment une fille si douce peut-elle se changer en harpie revêche ou en mégère acariâtre ? Telle est la question que se pose le père en proie à la perplexité. Le trouble naît de la contrariété, d'un retournement qui, de fil en aiguille, va en entraîner de nombreux autres dans la pièce. En effet, Hermia dira voir dans son amour pour Lysandre la source de tous ses malheurs :

Before the time I did Lysander see  
Seemed Athens as a paradise to me.  
O then, what graces in my love do dwell,

That he hath turned a heaven unto a hell ? (1.1.204-207)

Visiblement contrarié dans la pièce, le cours de l'amour n'est donc pas un long fleuve tranquille : « the course of true love never did run smooth », (1.1.134). L'amour contrarié est semblable à ces rivières en crue qui sortent de leur lit et dont Titania parle au début :

Contagious fogs which, falling in the land,  
Hath every pelting river made so proud  
That they have overborne their continents. (2.1.90-92)

On notera au passage le registre grivois amorcé par les mots *pride* et *continence* (que l'on peut opposer à *incontinence*), qui évoquent un élément de débordement sexuel. Les rivières qui débordent représentent aussi la métaphore de ces dérèglements. De même, Egée laisse déborder sa colère jusqu'à ce qu'elle soit finalement contenue par l'ordre qui viendra de Thésée à l'acte 4 : « Egeus, I will overbear your will » (4.1.178). Le mot *will* désignait en effet en anglais élisabéthain à la fois la volonté, le testament, le caprice, le désir et même l'organe sexuel masculin ou féminin, comme on peut le constater dans les fameux *Will sonnets* à la veine sulfureuse, où le locuteur de Shakespeare joue à la fois sur son nom, son diminutif, son désir, son organe sexuel et celui de sa maîtresse, etc... Il s'agit de contenir les débordements du désir car, au début de la pièce, les rivières sont grosses, le vent coquin gonfle les voiles des navires comme le ventre des femmes à la démarche chaloupante (« swimming gait », 2.1.130). Mais, dans le contexte lyrique et exotique de l'air épicé des Indes, ce dernier mot évoque en filigrane le sexe féminin (« hell's gate »), deux mots différents qui ne s'entendent pas de la même manière. Le trouble érotique qui s'empare de Titania à ce moment-là ne doit en effet pas faire oublier les soupçons d'incontinence qui agitent mutuellement le roi et la reine des fées et qui se traduisent par des reproches, par des querelles et donc par le dérèglement des saisons. De même, les serments d'amour des amants fondent comme neige au soleil, ainsi que le constate amèrement Helena :

For ere Demetrius looked on Hermia's eyne  
He hailed down oaths that he was only mine,  
And when this hail some heat from Hermia felt,  
So he dissolved, and showers of oaths did melt. (1.1.242-245)

Demetrius, à la fin, reconnaîtra lui-même qu'il a bien été victime d'un phénomène de cet ordre :

But, my good lord, I wot not by what power —  
 But by some power it is — my love to Hermia,  
 Melted as the snow... (4.1.163-165)

Cette fonte des neiges, de la grêle ou des glaces, qui prélude au renouvellement des ardeurs érotiques avec le printemps, (*May Day, Midsummer*), serait donc responsable de ces débordements de l'intempérance (*distemperance*) que déplore Titania. Mais il y a plus. Le déluge de serments que Demetrius aurait déversé devant Helena avant de se rétracter pour faire sa cour à Hermia est comparé à une averse de grêle (*hail*). Bien que diphtonguée, la sonorité fait inmanquablement écho au *hell* antérieur de Hermia, quelque quarante vers plus haut, et qui termine le vers (1.1.207). Or, le mot *hell* correspond à la première syllabe du prénom d'Hel-ena, nom d'ailleurs orthographié avec deux « l » dans la version dite du « texte B » du *Dr Faustus* de Marlowe, où « Hellena » fait d'Hélène de Troie un démon, un succube surgi de l'enfer. Cette allusion à Marlowe, comme dans l'image de « la gueule d'enfer » (*the jaws of darkness*) un peu plus haut rappelle aussi les vers où Hermia, dans un curieux serment d'amour, évoque le brasier où la reine Didon s'était jetée vivante à la suite de la trahison du Troyen :

And by that fire which burned the Carthage queen  
 When the false Trojan under sail was seen (1.1.173-174)

Car c'est moins à Virgile que Shakespeare nous renvoie ici qu'à la traduction de Virgile au théâtre, c'est à dire au *Dido and Aeneas* (1586) de Marlowe. En effet, à la fin de cette pièce, Didon se jette vivante dans les flammes alors que, dans *l'Énéide*, elle se passe par l'épée (celle-là même qu'Énée lui avait offerte), et ce n'est qu'ensuite que son corps est brûlé sur le bûcher. L'amour serait-il un enfer, tantôt brûlant, tantôt glacé, un peu comme le 9<sup>e</sup> cercle du Cocyte dans l'enfer de Dante ? Pour Lysander, il n'est que la lueur éphémère vite engloutie par la gueule des ténèbres :

Swift as a shadow, short as any dream,  
 Brief as the lightning in the collid night,  
 That, in a spleen, unfolds both heaven and earth,  
 And, ere a man hath power to say « Behold ! »,  
 The jaws of darkness do devour it up. (1.1.145-148)

Ce rêve qui ne dure qu'une nuit sera revisité par Shakespeare à la fin du sonnet 129 :

[...] Before, a joy propos'd ; behind a dream.  
 All this the world well knows ; yet none knows well  
 To shun the heaven that leads men to this hell.

Cette idée du paradis qui se transforme en enfer est en effet l'une des obsessions récurrentes dans les *Sonnets*.

Dans ce passage de l'un à l'autre, on voit intervenir un certain nombre de variations, de retournements, d'échanges ou encore d'hypallages qui se retrouvent dans la Saturnale des saisons qui, aux dires de Titania, auraient échangé leurs livrées : « The childing autumn, angry winter change / Their wonted liveries » (2.1.112-113). Le modèle des Saturnales romaines lors de la *libertas decembris*, fête au cours de laquelle le maître et l'esclave, la matrone et la courtisane échangeaient leurs vêtements, débouche ici sur une véritable orgie climatique où les repères, les frontières, sont effacés et où chacun ne reconnaît plus sa chacune :

The nine men's morris is filled up with mud,  
 And the quaint mazes in the wanton green  
 For lack of tread are undistinguishable. (2.1.98-100)  
 [...] and the mazed world  
 By their increase now knows not which is which...  
 (2.1.113-114)

L'intempérance et l'incontinence paraissent bien être les principaux responsables de la naissance d'engeances monstrueuses ou bâtardes (« progeny of evils », 2.1.115). Titania reproche à Oberon, comme elle se le reproche aussi à elle-même, d'en être à l'origine « We are their parents and original » (2.1.117). A ce moment-là, le trouble, la confusion, paraissent être à leur comble. Après l'enfer, nous voici au cœur du monde à l'envers, qui est un monde dévasté, un monde où il n'y a plus de place pour le sens, comme dans la tirade de *Macbeth* :

Life [...] is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing. (5.5.24 ; 26-28)

C'est aussi la perte du sens, le désert du discours qui se trouve déjà dans *A Midsummer Night's Dream* avec la répétition du mot *nothing*, lorsque Lysander critique la piètre prestation de Bottom en Pyrame après son suicide :

Tongue, lose thy light ;  
 Moon, take thy flight.  
 Now die, die, die, die. (5.1.298-300)

Au commentaire de Demetrius : « No die but an ace for him ; for he is but one. » (5.1.301), Lysander renchérit : « Less than an ace, man, for he is dead ; he is *nothing* » (5.1.302-303). Dans sa note, Peter Holland signale un jeu de mots sur *ace/ass*, ce qui rappelle indirectement la transformation de Bottom en âne. Avant de se donner la mort, Bottom/Pyrame a déjà causé la mort du sens, tant la pièce est absurde et incongrue. L'avis d'Hippolyta est ici sans appel : « This is the silliest stuff that ever I heard. » (5.1.209) ; Egée avait pourtant prévenu Thésée : « ...It is nothing, nothing in the world. » (5.1.78). La ronde endiablée des amants du monde vert débouchait déjà sur l'écholalie comme dans l'exclamation de Demetrius : « And here am I, and wood within this wood » (2.1.192). Cette antanaclase implique un double jeu de mots sur *wood*, au sens ancien de « fou », signifiant qui fait aussi entendre le participe passé *wooded*, c'est à dire « courtoisé » ou « pouschassé ». Il y a également l'insistance de Lysander qui, voulant dormir aux côtés d'Hermia, essaie de la convaincre par des subtilités pétrarquistes : « For lying so, Hermia, I do not lie » (2.2.58). La vacuité de ce *conceit* n'échappe pas à Hermia qui rétorque avec une certaine ironie : « Lysander riddles very prettily. » (2.2.59). Aux côtés de tous ces échos un peu ineptes ou vides, on fera figurer le ventriloquisme de Robin qui, tour à tour, imite les voix de Demetrius et de Lysander (3.2.400-425). Toute la pièce repose sur ces effets de redondance dans le recours fréquent aux rimes plates, d'habitude plutôt rares dans le théâtre de Shakespeare. Les distiques, les rimes internes, les paronomases, les anaphores, les épiphores, tous ces procédés ajoutent encore à ces effets d'écho, de rebond, de redondance. Néo-pétrarquisme, anti-pétrarquisme et ventriloquisme ont, semble-t-il, partie liée dans cette comédie. La pièce montre bien les troubles du sens et des sens qui ne paraissent se dissiper que grâce à un retour vers une forme de pureté, de transparence, qui correspondrait à l'effet produit par le philtre aphrodisiaque de *love-in-idleness*. Transformé par l'action de la fleur magique, Lysander peut en effet s'exclamer en voyant Helena « Transparent Helena, nature shows art / that through thy bosom makes me see thy heart. » (2.2.110-111). L'opacité du corps disparaît et un regard quasi radioscopique fait alors directement voir le cœur de l'aimé(e).

À ce regard correspond le *conceit* pétrarquiste « Crystal is muddy » (3.2.139). Le cristal paraît trouble comparé à la blancheur immaculée d'Helena. Mais, en évacuant ainsi le doute comme le trouble, les choses ne coulent plus de source que sous l'effet et l'action de la fleur magique. Autrement dit, dans le monde humain, dans le monde du langage et du signifiant, ce trouble, cette opacité existent toujours alors que, dans le regard halluciné que donne la fleur magique, les yeux sont comme des rayons lasers selon la conception de la vision et de l'optique qui prévalait à l'époque : ils vont directement au cœur des choses et du signifié. Dès lors, le trouble érotique et l'errance amoureuse vont donner lieu à une

série de désaccords (*jangling*) qui constituent pour Robin un divertissement aussi cocasse que le sera la représentation de *Pyrame et Thisbé*. Ce n'est pas drôle, cela n'amuse pas les victimes mais réjouit beaucoup le facétieux Robin ; de même, *Pyrame et Thisbé*, histoire tragique qui finit mal, fait rire les spectateurs. Le trouble, la dissension, voire le déchirement des amants et des amis constitue l'un des spectacles de la *nightrule* évoquée par Oberon au début de l'acte 3 scène 2 et qui, *mutatis mutandis*, correspond à la *misrule* de la fête élisabéthaine, le moment de l'Épiphanie, au cours des festivités de Noël, où le monde marchait à rebours. On peut encore évoquer la *lawless hour* de *Comus* qui en serait une version plus tardive. Le trouble alors se fait bruit « The noise they make / Will cause Demetrius to awake. » (3.2.116-117) avec le doublet entre le mot anglais *noise* et le mot français « noise », comme dans l'expression « chercher noise », ce qui fait penser à un charivari : « You, mistress, all this coil is long of you. » (3.2.339) dit Hermia à Helena, tandis que le tapage nocturne, l'écho des voix se fait cacophonie, dissonance. On pense au sonnet en « x » de Stéphane Mallarmé, au célèbre « Aboli bibelot d'inanité sonore », au langage qui rebondit sur lui-même et qui devient pur son, musique à l'état pur. Pour Shakespeare, pareille inanité des sons traduit en fait une fêlure de l'être, une division interne, un clivage. La fêlure apparaît à travers les oxymores, figure de rhétorique qui unit/marie les contraires, qui traduit un état de contradiction, une tension entre des forces opposées.

\*\*\*

Dans la pièce, l'ironie vient de ce qu'Helena a enfin réalisé le rêve qu'elle avait confié à une Hermia quelque peu interdite : « The rest I'd give to be to you translated. » (1.1.191). Elle voudrait s'identifier à Hermia, elle qui a la clé du cœur de celui qu'elle aime et qui la refuse. Le mot *translated* n'est pas neutre puisqu'on le retrouvera à propos de la métamorphose de Bottom. Le bois, qui est le lieu de la poursuite amoureuse (*wooded*), est également celui de l'expérience de la folie (*wood*), de la transgression, de la translation comme de la transformation. Pour Bottom, ce sera là une expérience délicieuse alors qu'il n'en va pas de même pour les amoureux. En somme, le paradis des uns est l'enfer des autres. Car, en rêvant de devenir Hermia, Helena n'avait pas vraiment imaginé ce que cela signifiait d'être aimée par deux hommes. Les assauts conjugués, sinon conjugaux, de Lysander puis de Demetrius, vont littéralement lui faire perdre la tête. Son trouble, dès lors, n'est plus de l'ordre de l'émoi amoureux mais relève d'une profonde perturbation psychique :

O spite ! O hell ! I see you are all bent

To set against me for your merriment. (3.2.145-146)

Elle pense que tous se sont ligués pour tourner en dérision sa folie amoureuse :

Lo, she is one of this confederacy.  
 Now I perceive they have conjoined all three  
 To fashion this false sport in spite of me.  
 Injurious Hermia, most ungrateful maid,  
 Have you conspired, have you with these contrived  
 To bait me with this foul derision ? (3.2.192-197)

Conspirations, alliances, mascarades (« false sport ») achèvent de troubler une Helena déjà passablement perturbée et déclenchent en elle un sentiment de persécution. Le verbe « to bait », employé au début du dernier vers du passage, est un mot fort puisqu'il était aussi utilisé pour le *bear-baiting*, ce sport populaire où l'on assistait et faisait des paris sur des assauts de chiens contre des ours. Or, Helena s'est elle-même comparée à une ourse (« I am as ugly as a bear », 2.2.100), et l'image de la chasse à l'ours sera reprise plus loin par Hippolyta (« they bayed the bear », 4.1.112). Helena est donc au supplice. En ces temps troublés, l'arithmétique du couple est complètement faussée et l'habituel 2+2 fait ici place à 3+1. Le chiffre total est certes le même mais le mode de calcul est très différent. Dans son fantasme d'identification nostalgique et homo-érotique avec son amie Hermia, pareil dédoublement de soi paraît trouble sinon troublant. Et, lorsqu'elle lui rappelle leur amitié, Helena utilise constamment cette opposition ou cette union :

We, Hermia, like two artificial gods  
 Have with our needles created both one flower (3.2.202-  
 203)

L'opposition entre *both* et *one*, qui est martelée dans la tirade, devient un *leitmotif* où l'amitié fusionnelle semble démontrer que 2 est en fait égal à 1 et vice versa. Cette nouvelle héraldique érotique joue sur la gémellité et sur l'idée paradoxale de ce qu'elle appelle « a union in partition » (3.2.210), l'union dans la séparation ou dans la division. Puis, dans son délire, cette autre elle-même qu'est Hermia se retourne contre son ancienne amie, faisant ainsi apparaître un moi profondément clivé. « Je est *une* autre ». La comédie des doubles se retourne en comédie du trouble.

Au niveau des comédiens amateurs, la mécanique n'est pas moins troublée ni dérégulée. Bottom massacre la mythologie, il est le tyran des noms propres : il dit Phibbus au lieu de Phoebus (1.2.30), Ercles pour

Hercules (1.2.25 et 35), Shafalus pour Cephalus et Procrus pour Procris (5.1.197). C'est un maître du pataquès, du déhanchement du verbe employé à contre-temps ou mal à propos (*malapropism*). Bottom parle du bois comme d'un lieu propice, « there we may rehearse most *obscenely* » (1.2.95-96), au lieu d'*obscurely* (mais son erreur s'explique aussi sans doute par l'adjonction du mot « scene » dans l'adverbe). De même, pour décrire les ravages faits par le lion sur le corps de sa bien-aimée, il se trompe de verbe et dit « déflorer » quand il pense « dévorer » : « Since lion vile hath here *deflowered* my dear » (5.1.286). Ses erreurs sont contagieuses, puisque Quince parle de « '*disfigure*' [au lieu de *figure*] moonshine » (3.1.56), tandis que Flute évoque « *Ninny's tomb* » (3.1.91), erreur corrigée ensuite par Quince en « *Ninus' tomb* ». Non content d'être dyslexique, Bottom pratique la synesthésie, la confusion des sens : « ... the flowers of odious savours sweet » (3.1.77), « I see a voice » (5.1.191), ou encore « The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report... » (4.1.207-210) lorsqu'il commente son rêve, mélangeant ainsi la deuxième épître de Saint Paul aux Corinthiens et les sens de la perception.

Il n'est pas jusqu'aux intonations mêmes de la voix qui ne soient troublées. La première raison de cette perturbation des sons vient de ce que Flute s'affirme incapable de jouer Thisbé puisqu'il a une barbe naissante (« I have a beard coming », 1.2.41-42). Sa voix aurait donc mué. Mais il y a aussi la voix de fausset de la jeune fille contrefaite par Bottom, « I'll speak in a monstrous little voice » (1.2.46). Homme orchestre ou caméléon, ce dernier se veut aussi ventriloque, imitateur capable d'interpréter tous les rôles à lui seul (« Let me play Thisbe too », 1.2.45). Bottom caricature involontairement le procédé connu sous le nom de *doubling of parts*, c'est à dire le fait de confier plusieurs rôles à un même acteur, pratique très courante à l'époque pour des raisons d'économie. Bottom veut aussi jouer le lion, mais un lion qui serait en quelque sorte émasculé, un lion à la voix de tête, dont le rugissement ne serait qu'un roucoulement de tourterelle : « I will aggravate my voice so, that I will roar you as gently as any sucking dove. I will roar you an 'twere any nightingale ». (1.2.73-75). Ce lion-oiseau évoque une autre de ces chimères du monde à l'envers, figure grotesque qui serait en somme l'équivalent du *Janus* androgyne que formeraient Pyrame et Thisbé s'ils étaient réunis en une seule et même personne. Tout cela est d'autant plus paradoxal qu'on se trouve ici en présence d'une tragi-comédie de la séparation. De même, le verbe *aggravate* constitue un autre lapsus puisque Bottom veut dire *moderate* et tire le registre du côté du grave alors qu'il prétend le hausser dans l'aigu. Cela « coince », comme semble le signifier en français le nom du chef de la troupe, Quince : « How shall we find a concord of this discord ? » (5.1.60). Nous sommes constamment dans le registre du faux. Bottom parle à tort et à travers, il joue faux

comme il chante faux, ce qui ne l'empêche pas d'affirmer : « I have a reasonable good ear in music. Let's have the tongs and the bones. » (4.1.28-29). Proposer à la reine des fées *the tong and the bones*, c'est lui offrir à titre de divertissement une musique rustique et populaire, totalement éloignée des harmonies des rondeaux ou des berceuses qui enchantent la charmille de Titania. Néanmoins, celle-ci s'éprend de sa voix éraillée qui est comme la parodie grotesque du chant des sirènes auquel Oberon faisait allusion en II. 1 :

I pray thee, gentle mortal sing again.  
Mine ear is much enamoured of thy note. (3.1.131-132)

L'amour est aveugle, mais il est aussi dur d'oreille ! La trille du lion-rossignol annonce le chant des oiseaux à l'acte 3 scène 1, véritable concert de la Saint-Valentin où l'on entend le merle, le pinson, le moineau, l'alouette et le coucou. Après les noms d'oiseaux échangés par Hermia et Helena, ce Parlement des oiseaux, à la Chaucer, préfigure à son tour la musique des chiens de la meute de Thésée :

And since we have the vanguard of the day,  
My love shall hear the music of my hounds.  
(4.1.104-105)

Ceci rappelle d'autres souvenirs agréables à Hippolyta :

I was with Hercules and Cadmus once  
When in a wood of Crete they bayed the bear  
With hounds of Sparta. Never did I hear  
Such gallant chiding ; for besides the groves,  
The skies, the fountains, every region near  
Seemed all one mutual cry. I never heard  
So musical a discord, such sweet thunder. (4.1.111-  
117)

Les aboiements des chiens qui tintent comme des cloches, les jappements euphoniques de la meute, troublent profondément l'amazone. L'écho des sons crée un effet de polyphonie, de superposition que l'on retrouve dans l'association des deux mots *confusion* et *conjunction* (4.1.109-110), allongés par diarèse pour produire un pentamètre régulier. Ces deux mots sont intéressants à étudier l'un par rapport à l'autre dans la mesure où ils ont une fonction de répétition quasi mimétique. Il y a là une forme de hiatus sémantique car ce sont des mots à la fois semblables et dissemblables, des faux jumeaux plus que des faux amis. On retrouve cette idée de conjonction et d'unisson dans l'expression *mutual cry*,

double acoustique qui repose sur un trouble numérique. Quant à l'image-son *such sweet thunder*, elle traduit ou trahit l'expression ineffable de la jouissance. Pour bien comprendre ce qu'implique cette image, il faut remonter au mythe de Sémélé. Shakespeare reprend en effet dans sa pièce un certain nombre de termes utilisés par William Golding dans sa traduction d'Ovide, tel que *lightning*, par exemple, comme il s'inspire d'épisodes classiques. Sémélé, la fille de Cadmus, avait demandé à Jupiter qu'il lui apparaisse armé de sa foudre et de ses éclairs, parce que Junon folle de jalousie avait dit à la nymphe que, si elle voyait bien Jupiter au cours de ses visites amoureuses, elle ne le voyait toutefois pas comme elle son épouse le voyait, c'est à dire dans tout l'éclat de sa puissance et de sa gloire. Pour faire plaisir à Sémélé, Jupiter finit par accepter de lui apparaître armé de la foudre et du tonnerre mais, comme elle était mortelle, elle en fut littéralement embrasée. Cet embrasement, qui rappelle celui de Didon, est aussi une jouissance, c'est à dire à la fois une consommation et une véritable combustion. L'expression d'Hippolyta, *such sweet thunder*, exprime donc sur un mode acoustique et musical l'idée de l'ouïe qui jouit. Cette fois, le charivari devient une forme d'harmonie, notion par ailleurs chère à Pythagore qui intervient au Livre XV des *Métamorphoses* d'Ovide (vers 60 et suivants) pour expliquer ce qu'est la métempsychose ou réincarnation de l'âme après la mort. Pour Pythagore, toute harmonie est d'ordre musical puisqu'elle relève du « nombre d'or » et de l'accord parfait entre les nombres.

Mais, bien avant les nombres, c'est la géométrie, ou la géographie, de cette pièce qui s'avère troublée. On retrouve certes les oppositions du haut et du bas dans la prégnance de la figure du cercle, de la boucle, de la rondeur qui esquisse un espace de l'intime, du féminin, de la fertilité :

When we have laughed to see the sails conceive  
And grow big-bellied with the wanton wind...  
(2.1.128-129)

Ceci rappelle aussi l'image des cerises chères à Helena (3.2.208-212), ou encore ces « O » de feu décrits par Lysander dans son délire amoureux envers Helena :

Fair Helena, who more engilds the night  
Than all yon fiery O's and eyes of light. (3.2.187-188)

La ronde des fées qui semble décliner tout un alphabet érotique autour de la lettre « O », le « O » de la danse, du théâtre ainsi que du sexe féminin, et que l'on retrouve aussi dans les sonorités du vers:

As if our hands, our sides, voices, and minds

Had been incorporate. So we grew together,  
 Like to a double cherry : seeming parted,  
 But yet an union in partition,  
 Two lovely berries moulded on one stem.  
 So with two seeming bodies but one heart (3.2.207-212).

Toutes ces sinuosités, ces lignes serpentine sont liées à Titania, à Helena et Hermia, et à la féminité en général. Dans sa tirade, Helena enfille un véritable collier de lettres ou de voyelles : le « o » s’y oppose au « i », qui produit la stridence, comme le côté pointu de l’aiguille, conjugué aux sifflantes :

Our sex as well as I may chide you for it,  
 Though I alone do feel the injury. (3.2.218-219)

Les « i » sont soulignés dans la scansion. Ce procédé prosodique rejoint les calembours sur des noms comme celui de Nick Bottom : « Nick » renvoie effectivement à la fente, au côté pointu, tandis que « Bottom », avec son double « o » désigne le derrière. Bottom, l’âne et l’arrière-train, est donc celui qui se transforme en ce qu’il est vraiment. Ces rondeurs s’opposent au carré (*square*) comme Titania et Oberon, dont la querelle est qualifiée de *square* par Robin (2.1.30), s’opposent au sujet d’un *squire* (2.1.131), le jeune Indien, le *changeling*. En français, le mot carré évoque une idée de confrontation militaire ; on parle de « pré carré », de « lit au carré », de « carré des officiers ». Le carré relèverait donc du militaire et du masculin, tandis que le rond serait féminin. La comédie, comme la question de l’identité sexuelle, reste ici une dimension à géométrie variable.

De même, *A Midsummer Night's Dream* nous présente une arithmétique en folie, où la première anomalie provient de la stérilité réputée des fées. Titania ne peut en effet devenir mère que par le truchement d’une autre femme, son amie des Indes qui se trouve curieusement enceinte des oeuvres du vent, comme par l’effet d’un *pneuma*, d’une *ventositas*. Cette forme de maternité pneumatique renvoie aux *Histoires naturelles*, où Pline l’Ancien rapporte des histoires étranges de juments engrossées par le vent. Peut-être Shakespeare fait-il, via Plutarque, allusion à ces contes et à ces croyances. Ce jalon manquant n’est autre ici que le père, de sorte que phallus se trouve absent ou effacé. Or, en un sens, la comédie pose le problème de l’affirmation, ou de la ré-affirmation, du principe masculin. On se demande d’ailleurs si les épées fourrées vont restées fourrées jusqu’à la fin et quand le mariage va enfin être consommé. Ce dernier point est aussi l’une des questions de la pièce parce que Thésée n’attend que cela depuis le début. Or, il lui faut

patienter cinq actes et il devra encore se contenter d'une consommation par procuration quand, dans la représentation de la pièce dans la pièce, seul le lion, si l'on peut dire, arrive à ses fins. Le phallus est donc ici « du vent » et, à côté de ce membre en moins, le couple n'apparaît pas comme l'union d'un homme et d'une femme, c'est à dire 1+1, mais sous la forme de 3-1 (le trio formé par un homme et deux femmes ou deux femmes et un homme après que le tiers est finalement exclu). La comédie fait donc état d'une présence surnuméraire dans les situations de rivalité et de triangulation amoureuse. Il y a toujours une personne de trop qui doit être chassée ou « convertie » à la fin. Car Shakespeare est partisan du mariage à deux, du *companionate marriage* et non du ménage à trois. *Le Songe* n'est pas du Feydeau. Tantôt, c'est Demetrius qui est de trop, tantôt c'est Lysander. Ces situations en miroir résultent des impairs de Robin, lequel s'exprime en trimètres et en heptamètres, formes prosodiques de l'impair, et de l'asymétrie, selon Roger Caillois dans son livre sur *La dissymétrie*. Il y a donc un couac visuel et sonore qui amuse beaucoup Robin, tout comme le ménage à trois réjouit les fées :

Then will two at once woo one.  
 That must needs be sport alone ;  
 And those things do best please me  
 That befall prepost'rously » (3.2.118-121)

L'ambiguïté demeure jusqu'à la fin. Lorsque Thésée, à l'acte 4, donne le signal du départ en disant « Three and three, / We'll hold a feast in great solemnity. » (4.1.183-184), la figure ternaire subsiste. Cette erreur est reprise dans la pièce dans la pièce puisqu'il y a un troisième compare qui vient contrarier la rencontre des deux amants, à savoir le lion, qui est un mâle chez Shakespeare alors qu'Ovide parle d'une lionne. A travers la métamorphose animale, cette situation inconfortable et difficile à gérer d'une figure supplémentaire est reprise sur le plan de la parodie. Le lion est le rival de Pyrame, comme la Mort est le rival (*Death* est en effet du genre masculin en anglais) de Paris dans *Romeo and Juliet*, comme le montrent les lamentations du vieux Capulet :

O son, the night before thy wedding day  
 Hath Death lain with thy wife. There she lies,  
 Flower as she was, deflowered by him.  
 Death in my son-in-law, Death is my heir.  
 My daughter he hath wedded.... (4.5.35-39)

Cette allégorie de la dévoration/défloration est en fait un rite de passage : le lion a consommé ce que le pauvre Pyrame ne peut avoir. On

retrouve enfin le chiffre « 3 » dans l'invocation de Thisbé aux Parques, « O sisters three » (5.1.330).

Nathalie Vienne-Guerrin a évoqué les scènes où les deux jeunes femmes échangent des injures et les versions filmiques où Hermia, tombe à la renverse dans une mare d'eau boueuse (Elijah Moshinsky, BBC, 1981 et Michael Hoffman, 1999). Je voudrais, pour finir, aborder le problème du trouble des éléments, de la boue et de l'eau impure. Les rivières qui débordent sont en effet peu limpides, elles charrient des résidus. La notion de filtration, de purification rendue ainsi nécessaire se retrouve dans la pièce en liaison avec un processus de décantation alchimique. Par ailleurs, c'est aussi là un modèle (échauffement, refroidissement, fusion), où l'on peut voir l'ancêtre lointain de la thermo-dynamique, auquel renvoient probablement les trois figures emblématiques que sont, pour Thésée, « the lunatic, the lover, and the poet » (5.1.7) et qui ont en commun la fièvre de l'imagination (voir des termes comme *frantic* et *frenzy*). Tous trois souffrent en effet d'une vision angoissée, d'une appréhension engendrée par un échauffement excessif du cerveau et des humeurs. A cet échauffement Thésée oppose la froide raison (« cool reason », 5.1.6), comme pour différencier les deux phases de l'enfer, *hail* et *hell*, c'est à dire la glace et le feu, que nous avons évoquées dans le langage hyperbolique des échanges pétrarquistes. La purification, quant à elle, se réalise dans l'intimité de la charmille de Titania lorsque celle-ci déclare à Bottom : « I will purge thee from thy mortal grossness » (3.1.151). Un véritable processus d'alchimie morale ou esthétique est donc à l'œuvre qui va opérer le mariage des contraires, voire et permettre la réalisation symbolique de ce que les alchimistes désignaient métaphoriquement sous le terme d'union du Roi rouge et de la Reine blanche, c'est à dire la fusion du soufre et du mercure.

*Le Songe* fonctionne un peu comme un catalogue de toutes les erreurs possibles, de tous les troubles, de tous les dysfonctionnements de la psyché, du langage, de la perception, de l'audition, de la vue, et l'un des plaisirs de la pièce est justement de redresser l'erreur. Thésée s'érige en législateur, même s'il n'est pas lui-même un exemple, car on sait qu'il a eu et qu'il aura encore de nombreuses aventures. C'est un simple constat. Il est et reste dans la pièce la figure de l'autorité, ce qu'il explique en disant : « Our sport shall be to take what they mistake » (5.1.90). Il se propose de remettre à l'endroit le monde à l'envers et cela est en soi un plaisir qu'il va accomplir dans le monde de son palais, au cœur de la ville. Il va faire le contraire de ce que faisait Robin qui, lui, se réjouissait de mettre à l'envers ce qui était à l'endroit. Ainsi, cette remise à l'endroit est un retour à l'harmonie, une décantation qui veut en finir avec le trouble, le brouillard et les bévues comme avec la double vue. Effectivement, au réveil, Hermia éprouve ce sentiment de double :

Methinks I see these things with parted eyes,  
Where everything seems double. (4.1.188-189)

Le mot *parted* est également utilisé pour le mur qui séparait les amants « that parted their fathers » (5.1.344-345) dans un intermède qu'Hippolyta qualifie de « the silliest stuff that ever I heard » (5.1.209). C'est donc à la fois une partition musicale, une séparation et également l'instrument de la communication orale des amants puisque leurs lèvres peuvent se rejoindre à travers la fente du mur :

*Flute* [as Thisbe]. O wall, full often hast thou heard  
my moans  
For parting my fair Pyramus and me.  
My cherry lips have often kissed thy stones,  
Thy stones with lime and hair knit up in thee.  
(5.1.187-190)

On a donc toute une déclinaison d'obscénités comiques qui ne sont pas tout à fait hors de propos cette fois dans ce contexte de réjouissances nuptiales et de la grivoiserie censée servir de prélude à toute nuit de noces digne de ce nom...

\*\*\*

Après la *Comédie des erreurs* écrite par Shakespeare au tout début de sa carrière, *A Midsummer Night's Dream* apparaît comme la comédie du trouble. Ce trouble est lié à la désorientation temporelle, –la Saint-Jean, le 1er mai ou la Saint-Valentin–, mais aussi à la désorientation spatiale qui s'affirme dans les images du labyrinthe, de la perte ainsi que de l'effacement des repères et des limites. Les effets comiques empruntent également beaucoup au thème de la confusion sensorielle et de la synesthésie qui marient harmonie et dissonance dans un équivalent dramatique des « fausses relations », principe de composition musicale bien connu dans le cadre des polyphonies de la Renaissance (voir sur ce point le livre récent de Francis Guinle, *The Concord of this Discord*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003). C'est enfin une ronde endiablée avec ses différents retournements et dérèglements érotiques. En ce qui concerne ce dernier point, les sorties des jeunes gens dans la forêt la veille de « May Day » auxquelles Shakespeare fait allusion, s'appuient vraisemblablement sur des pamphlets puritains de l'époque, dans lesquels des écrivains tels que Philip Stubbes, dans *The Anatomie of Abuses* (1583) fustigent ces jeunes gens pour être des adorateurs de Satan :

[...] for there is a great Lord present amongst them, as superintendent and Lord over their pastimes and sportes, namely Sathan, prince of Hel [...] But the chiefest jewels that bring from thence is their May Pole

(cité dans François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 120 et 149).

A la fin, Stubbes fait allusion à la naissance d'enfants bâtards, fruits de ces amours illégitimes entre jeunes gens et jeunes filles, qui étaient ensuite à la charge de la paroisse. Le 1er mai correspondant à ce qu'on appelait alors en Allemagne « Walpurgisnacht », la nuit du sabbat des sorcières, on pourrait sans doute voir en Bottom transformé en âne une sorte de Satan comique, dont le nom seul servirait à évoquer à demi-mot le fameux *osculum diaboli* des sorcières. Dans cette perspective, Titania serait, elle aussi, une version comique de la sorcière lubrique. C'est une lecture possible de la pièce mais un peu éloignée, à mon sens, du texte shakespearien.

Car le monde du *Songe* est avant tout marqué par l'inconstance et la mutabilité. Il devient insaisissable, il provoque des crises de folie chez les uns et déclenche l'hilarité chez les autres. Les impairs de Puck, les pataqués de Bottom, font régner une forme de dyslexie généralisée, une grammaire à l'envers, qui peut indirectement évoquer des anagrammes sataniques, la kabbale phonétique étant remplacée par les incantations poétiques. Je pense toujours à *Dr Faustus*, au cercle de Faust et à la façon dont il conjure et appelle les esprits (*spirits*) du diable. « But we are spirits of another sort » (3.2.288), dit Oberon, montrant ainsi qu'il a à cœur de se distinguer des mauvais esprits, lui qui fait partie des lutins, des elfes et des esprits joyeux.

Le trouble règne donc au cœur de ce monde à l'envers marqué par le dérèglement du sens et de tous les sens. Ce monde carnavalesque, en proie au tohu bohu, à la désobéissance et à la discordance va effectivement dans tous les sens, à rebours, devant, derrière, et cul par dessus tête. Toutefois, les seuls bruits que l'on entend à la fin sont des cris d'animaux, des bruits humains évoqués ou reproduits par Robin :

Now the hungry lion roars,  
 And the wolf beholds the moon,  
 Whilst the heavy ploughman snores,  
 All with weary task fordone.  
 Now the wasted brands do glow  
 Whilst the screeching-owl, screeching loud,  
 Puts the wretch that lies in woe  
 In remembrance of a shroud. (5.1.362-369)

et l'on s'achemine petit à petit vers la paix des cimetières :

Now it is the time of night  
That the graves, all gaping wide,  
Every one lets forth his sprite  
In the churchway paths to glide (5.1.370-373)

Dans l'évocation de ces sonorités et de ces différents cris d'animaux, on passe du lion au loup puis à l'effraie. On va donc du grave vers l'aigu avant de tomber dans le silence imperceptible, dans l'inaudible. Le rideau est alors tombé sur les amoureux qu'on ne voit plus et qu'on n'entend plus, après qu'ils se sont retirés dans le secret d'une la chambre nuptiale abritant des rites désormais situés dans le hors-scène plutôt que dans « l'obscène », n'en déplaise à Bottom.

Le trouble initial n'est toutefois pas entièrement dissipé à la fin puisque, d'une certaine manière, la consommation a déjà eu lieu sur un mode parodique dans la représentation de *Pyrame et Thisbé*. On pourra se référer ici à une étude de Jean Paris, « Clefs d'un Songe » (*Univers parallèles.1.Théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1975) démontrant que le manteau ensanglanté de Thisbé et l'intervalle à respecter en attendant la consommation du mariage sont liés aux règles féminines. Il s'agit donc aussi d'un rite de passage pour la jeune femme qui va alors pouvoir devenir une épouse fertile. La règle ou régulation naturelle (cycles de la fécondité féminine) l'emporte donc sur le dérèglement passionnel comme sur la loi tyrannique invoquée par le *senex iratus* du début. Cette remise au pas en accord avec le rythme des saisons permettra aux nouveaux mariés d'éviter ce que redoutait tant Titania, à savoir *a progeny of evils* (2.1.115). Il n'y a désormais plus de risques de défauts ni de malformations, plus de becs de lièvre ni de tares congénitales. La descendance sera belle et apportera au Duc gloire et prospérité. Cette comédie du trouble, qui flirte constamment et consciemment avec le tragique, se termine donc comme un conte de fées : ils furent heureux et, sans doute, eurent-ils beaucoup de bons et de beaux enfants.

(Conférence retranscrite par Isabelle Schwartz-Gastine avec l'accord et l'aide de l'auteur)