

Du Songe à une autre réalité vécue comme un rêve

From *Dream* to another reality lived as a dream

Lina RIBEIRO

*Professeure certifiée de Lettres
Docteure en Sciences de l'éducation et de la formation
Université de Strasbourg, France*

Abstract

Like a dream, the imagination opens on an elsewhere and a framework considered as possible, but different from the real framework. The pervasiveness of the dream, which takes place in a state of unconsciousness, leaves traces of its passage upon awakening. Literary texts like to interweave these two concepts which, although similar, are distinguished by their duration and by the margin of intervention they offer to their authors and/or their protagonists. Literature, on the other hand, integrates dreams and imagination into the narrative. For Shakespeare, author of the play *A Midsummer Night's Dream*, the dream would only be an extension of reality, or more exactly of another form of reality, where everything is made possible...

Proches de l'état de semi-conscience que l'on retrouve dans l'état hypnotique, le rêve et l'imagination, parce qu'ils favorisent des créations littéraires et artistiques inédites, sont des états recherchés par les écrivains. Propre à la vie psychique humaine, cet état de semi-conscience ne se limite pas toutefois à un courant littéraire et artistique en particulier. Bien avant Breton ou Aragon, un auteur comme William Shakespeare a su, dans sa pièce *Le Songe d'une nuit d'été* (1594), en s'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide, donner au rêve une dimension dramaturgique.

Le but de cet article consistera à montrer la place occupée par le rêve et sa symbolique dans cette pièce de Shakespeare, qui valut au poète et dramaturge anti-pétrarquiste une critique péjorative, alors même qu'elle révélait un nouveau style d'écriture. Moderne et révolutionnaire, l'auteur londonien se plaît ainsi à s'affranchir des clichés et ouvre l'espace scénique à tout public, sans distinction. Les idées émanant de l'imagination d'un être réel (ici l'auteur) ou fictif (alias le personnage), et qui peuvent être produites par le rêve, ou par une autre substance chimique, sont encore un moyen d'embellir et de transcender une réalité parfois trop commune

et décevante. Rêve et imagination tendent, en somme, vers cet idéal recherché par la littérature, qui ne serait, selon Proust, que « mensonge »¹ (*Le Temps retrouvé*, 161).

Demandons-nous en quoi le rêve, ou tout procédé imaginaire comparable, est un moyen narratif d'aboutir à une autre réalité, laquelle ne serait perçue par les protagonistes que comme un songe ?

Dans un premier temps, nous montrerons le lien, plus ou moins explicite, qui existe entre la vie du dramaturge et la pièce *Le Songe d'une nuit d'été* que nous allons étudier ; ce qui nous permettra, dans un second temps, de défendre la thèse selon laquelle Shakespeare est un auteur moderne qui donne au rêve une dimension dramaturgique essentielle.

1. De la vie à l'œuvre : Shakespeare et la place du rêve dans *Le Songe d'une nuit d'été*²

Au XVII^e siècle, Shakespeare (1564-1616), en poète plus baroque que maniériste (Venet, 2002), met en avant le rêve dans sa pièce *Le Songe d'une nuit d'été* autant par le titre choisi que par la trame dramaturgique. Si la rédaction de cette pièce permet à l'auteur élisabéthain de dénoncer « l'euphuisme »³, un style de prose anglaise à la mode dans les années 1580 ; sa représentation, en 1594-1595, a été l'occasion pour Shakespeare de sortir de l'anonymat d'une troupe d'acteurs professionnels londoniens.

Jouées à la même période, les pièces *Roméo et Juliette* et *Le Songe d'une nuit d'été* n'ont rien en commun dans leur titre, elles révèlent cependant des similitudes stylistiques et mettent en scène aussi un désaccord familial quant au choix de l'époux. Le thème de la nuit, présent dans *Le Songe* se retrouvera dans le titre de sa comédie intitulée *La Nuit des Rois* (1601). Enfin, un rapprochement est possible avec la vie de l'auteur et la reine Élisabeth I^{ère}, au pouvoir depuis 1558 et surnommée la « reine vierge ». Lors de son règne, des fêtes étaient données en son honneur, à Kenilworth, chez le comte de Leicester, où fut célébré un mariage rustique avec

¹ « Tant de fois au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. » (Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927).

² Titre original : *A Midsummer Night's Dream*.

³ L'euphuisme, à la mode dans les années 1580 à la cour élisabéthaine, tire son nom d'un roman en prose de John Lyly. Style précieusement orné et sophistiqué, employant avec excès des figures de style telles que les antithèses, les allitérations, les répétitions et les questions rhétoriques.

des danses mauresques et la représentation d'une pièce de théâtre. On retrouve ces trois éléments dans la pièce *Le Songe*¹ :

Tout d'abord une allusion à la virginité (de la Reine ?), à laquelle sera destinée le personnage Hermia, si elle refuse d'obéir à son père Égée et s'entête à aimer Lysandre ; alors même que son père lui destine Démétrius, qu'elle n'aime pas. Tentant de la faire fléchir, et pour satisfaire la demande d'Égée, le duc Thésée lui adresse alors ces paroles :

« Pourrez-vous (si vous ne cédez pas au choix de votre père)
Endurer la livrée d'une nonne,
Être à jamais recluse à l'ombre d'un cloître
Pour vivre en sœur stérile toute votre vie,
Psalmodiant de faibles hymnes à la froide lune inféconde ?
Trois fois bénies celles qui maîtrisent assez leur sang
Pour supporter ce pèlerinage virginal ;
Mais sur terre plus heureuse est la rose distillée
Que celle qui s'étiolant sur une épine vierge,
Croît, vit et meurt dans une solitude bénie. » (53).

Puis, le mariage du duc Thésée avec Hippolyta, auquel s'ajouteront, à la fin de la pièce, deux autres mariages : celui de Lysandre avec Hermia, et celui de Démétrius avec Héléna. Et enfin, la représentation théâtrale, à la fin du *Songe*², de « La très lamentable comédie, et la très cruelle mort de Pyrame et Thisbé » (71). Qualifiée initialement par les acteurs « d'intermède », elle fera partie de la liste des « passe-temps » (231), présentés par Philostrate³ au duc Thésée qui en découvrant le titre ci-dessous manifesterait sa surprise avec des termes antinomiques :

« Court tableau fastidieux montrant le jeune Pyrame
Et son amour Thisbé ; drôlerie très tragique » ?
« Drôle et tragique » ? « Fastidieux » et « court » ?
C'est de la glace brûlante, de la neige prodigieusement étrange.
Comment trouverons-nous l'accord de ce désaccord ? » (231-233).

Les termes antagonistes, tels que « drôle » et « tragique », ainsi que « fastidieux » et « court » (231-233), manifestent la surprise du duc Thésée, face à l'association de tels termes. C'est aussi une manière pour l'auteur, d'inspiration maniériste, de déconcerter ses lecteurs et ses spectateurs, à l'instar des poètes français Joachim Du Bellay et Louise Labé⁴, qui se plaisaient à utiliser des figures contrastées dans leurs poèmes. Shakespeare tourne ainsi en dérision la *discordia concors*, récurrente chez les poètes maniéristes et baroques, avec des

¹ Afin de faciliter la lecture, nous désignerons désormais la pièce de Shakespeare que nous étudions par *Le Songe*.

² Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* (V, 1)

³ *Ibidem*.

⁴ Labé, L. (1555). *Œuvres*, GF-Flammarion, 2022. Sonnet VII « Je vis, je meurs ».

expressions telles que : « dissonance aussi musicale (So musical a discord) », « tonnerre aussi harmonieux (*such sweet thunder*) » et « leurs voix s'harmonisent comme des cloches (*match'd in mouth like bells*) », qui créent une disharmonie recherchée par le dramaturge (209).

Une autre incohérence peut s'observer entre le titre initial de la pièce¹, tel qu'il est formulé par les acteurs, à savoir « La très lamentable comédie, et la très cruelle mort de Pyrame et Thisbé » (71)², où les termes « drôlerie » et « tragique » ne figurent pas, et le titre annoncé au duc Thésée par Philostrate. Ce dernier, après avoir assisté à sa répétition, aurait-il reformulé le titre de cette pièce qui lui a « fait venir les larmes aux yeux, mais jamais un fou rire sonore / N'a versé de larmes plus gaies. » (233) ? Les « larmes » et le « fou rire », évoqués ici, justifieraient, dès lors, les deux adjectifs antithétiques, « drôle » et « tragique », ajoutés *a posteriori*.

Si de semblables associations peuvent surprendre ; peut-être faut-il rattacher cet aspect à la féerie présente dans *Le Songe ? Féerie* qui, rappelons-le, va au-delà de la simple présence des fées. Celle-ci émane surtout de l'adhésion du lecteur à ce qui lui est demandé de croire, alors même que cela transcende le cadre réel. Les acteurs l'ont prévu en amont, eux qui affirment, en s'adressant aux lecteurs : « vous serez peut-être étonnés de ce que vous allez voir » (239).

Accepter d'être « étonnés », en renonçant à tous les stéréotypes, permet d'entrer dans un monde imaginaire et onirique. Et de fait, qu'y a-t-il de plus insensé que certains de nos rêves, lesquels ne nous laissent pas, pour autant, indifférents ?

Pour adhérer à cette magie dramaturgique, il faut accepter le temps d'une pièce³ de fermer les yeux de notre raisonnement, pour laisser place à une confiance quasi-enfantine⁴. Quand Quince, chargé de dire le prologue, nous invite à croire que « [tel] homme est Pyrame », que « cette belle dame » (qui n'est autre que le raccommodeur de soufflets, Francis Flute, un homme barbu de surcroît) est « Thisbé, cela est assuré », ou encore que « cet autre homme, avec son

¹ Celle qui sera représentée à la fin de la pièce *Le Songe d'une nuit d'été* (scène 1 de l'acte V).

² Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* (I, 2).

³ La notion temporelle n'échappe pas non plus à la règle de la démesure comme on le voit dans ces propos de Thésée : « Voyons maintenant : quelles mascarades, quelles danses avons-nous / Pour user ce long siècle de trois heures. » (229).

⁴ Voir Baudelaire, C. (1845-1846). *Écrits sur l'art*, Librairie Générale Française, 1992, 1999. « Exposition universelle » (1855) qui écrit que : « *La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants !)* » (259).

plâtre et son crépi, représente / Le Mur... » (239), nous sommes invités à croire et à imaginer que cela est vrai. Shakespeare est en cela novateur, puisqu'il aborde indirectement la question du travestissement donne aux mots tout leur pouvoir sémantique et scénique en même temps.¹

La mise en place d'un cadre bucolique, avec l'évocation d'un bois où la reine Titania s'entretient avec ses fées, et repose sur une « couche de fleurs » (141), permet de déployer la féerie de la pièce. Peuvent aussi lui être associés deux autres genres littéraires : celui de la Fantasy et du conte, qui s'observent en particulier avec le personnage de Puck, présenté tantôt comme une sorte de lutin, tantôt comme un « Hobgobelin », et qui se qualifie lui-même de « joyeux vagabond de la nuit » (87). Personnage aux multiples facettes, et capable de faire autant le bien que le mal, le tout dans le rire et la bonne humeur.

De l'autre côté, nous trouvons Egée, Thésée et Hippolyta qui sont eux des personnages mythologiques, au même titre que Pyrame et Thisbé, dont la source provient des *Métamorphoses* d'Ovide². On peut donc parler, à ce titre, de pièce baroque car elle mêle les genres littéraires et les personnages propres à chacun d'eux. Il reste que les acteurs de la pièce finale, alias Bottom, Flute, Quince, Snout, Snug et Robin Starveling, et qui ont des professions manuelles ordinaires, donnent à la pièce un aspect réaliste. Le fait que ces simples artisans aient été jugés aptes, par le dramaturge, à endosser les rôles d'acteurs dès la distribution de la pièce, nous interpelle et suscite un effet de surprise, qui trouve son sens dans la magie féérique, où tout est rendu possible.

Il ne reste pas moins que l'on pourrait accuser Shakespeare de n'être qu'un vulgaire plagieur – ou plutôt un habile parodiste ? – Et combien même cela eut pu être admis comme vrai, Shakespeare va outre ces considérations. Son objectif est ici d'une autre teneur et porte avant tout sur la langue. Shakespeare semble en effet prendre plaisir à déformer délibérément les noms de personnages ovidiens, comme ceux de Céphalus et Procris³, devenus Shaphalus et Procrus dans *Le Songe* : « Ainsi je suis pour toi comme Shaphalus pour Procrus », il en va de même pour Thisbé, nommée « Thisné », et enfin « Ninny » pour Ninos (247). Ces déformations discursives incongrues et inconscientes (du point de vue des personnages) sont opérées par Bottom (75), l'un des pseudo-acteurs, ce qui n'est pas anodin. Ne pourrait-on pas voir ici une

¹ Voir à ce sujet le livre de J.L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* (1962).

² C'est à partir de cet ouvrage que Shakespeare aurait appris à lire.

³ Céphalus et Procris sont les prénoms de deux époux qui se sont jurés fidélité jusqu'à la mort (Ovide, *Métamorphoses*, Livre VII).

manière d'accentuer l'incompétence théâtrale de ceux qui passent pour des acteurs mais qui ne le sont que nommément ? Le métier d'acteur est-il à la portée de toute personne sans une formation solide et un talent réel ? Ces hommes sont des artisans, non des acteurs à part entière, en somme des anti-parangons, - pourrait-on même affirmer -, et ce quoi qu'en disent les amis de Bottom qui voient en lui, au contraire, un parfait « parangon », notamment en raison de la « douceur de sa voix » (221) ; cette même voix qu'il prétend pouvoir moduler en fonction de la situation : « j'aggraverai ma voix si bien que je vous rugirai aussi gentiment qu'une colombe à la mamelle » (79). Ce faisant, Shakespeare se range encore du côté de la démesure baroque, illustrant ainsi son refus clairement manifeste de s'en tenir à des modèles figés.

Pourquoi un tisserand ne pourrait-il pas être polyvalent¹ et posséder des compétences théâtrales ? Faut-il être un acteur accompli pour occuper un rôle dans *Le Songe* ? Tout porte à croire que non et qu'au contraire, tout le monde peut, si l'occasion se présente, y devenir acteur², puisqu'au réveil tout sera oublié.

Peut-on, dès lors, prendre au sérieux ce qui n'a l'apparence que d'un songe ? Ne pourrait-on pas en dire autant de toute pièce de théâtre, partant du postulat qu'elle n'est que pure fiction et donc comparable à un *Songe* qui ne dure que le temps d'une représentation ?

2. Shakespeare, un auteur moderne : du *Songe* à la déconstruction du tragique

La lecture d'une telle pièce conduit inévitablement à en interroger le sens et la portée en termes de réception : avons-nous à faire à une farce, un conte bucolique, une pseudo-tragédie, ou s'agit-il tout simplement d'une « très lamentable comédie » (71), qui se contenterait, non sans une pointe d'ironie, voire de sarcasme³, de mettre en scène « la très cruelle mort de Pyrame et Thisbé » (71) ? À l'instar des spectateurs invités, par Quince, à s'étonner : « Étonnez-vous » (239), le lecteur est invité à comprendre le message délivré par Shakespeare à travers cette pièce, d'autant plus que derrière le rire et le grotesque qui s'en dégagent, il y est question de relations interpersonnelles et des sentiments amoureux entre plusieurs couples. Y est évoquée, de fait, la question du désaccord familial (ou plutôt parental), eu égard à l'époux choisi par

¹ Avec cet adjectif nous voulons rendre compte de l'ambition démesurée de Bottom, à qui est confié le rôle de Pyrame, et qui demande à jouer en plus le rôle de Thisbé, et même celui du lion. Il se retrouvera plus tard « métamorphosé en âne » (137).

² Cf. Acte III, 1 : « Quels rustiques rustauds avons-nous ici qui fanfaronnent / Si près du berceau de la reine des fées ? Quoi, une pièce se prépare ? Je serai spectateur, / Peut-être aussi acteur, si j'en vois l'occasion. » (133).

³ Ce à quoi peuvent faire penser les propos du prologue qui est prononcé par Quince : « Si nous vous déplaisons, c'est intentionnellement » (237).

Hermia et que le père n'approuve pas : « Je voudrais que mon père regarde avec mes yeux » (51). Cette idée d'un amour impossible reparaitra dans la pièce *Roméo et Juliette*, avec également une touche féérique ajoutée par la présence de la Reine Mab, la reine des fées.

Proche du rêve, l'imagination est présente dans la pièce en tant que mensonge et transformation de la réalité. Lysandre en est le premier accusé lui qui, selon les dires du père d'Hermia, « aurait séduit [l'] imagination » de sa fille « avec des bracelets de [ses] cheveux, des bagues, etc. » (49). L'amour lui-même, s'il est un sentiment vrai et authentique, peut lui aussi tout comme le rêve, vite être oublié. Tel est le message transmis par Lysandre à sa bien-aimée Hermia, avant même qu'il n'y soit confronté en personne :

« 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. » (59)

Rêver ou ne pas rêver ? Si la formule shakespearienne « To be or not to be », mondialement connue, permet à chaque être humain de se percevoir comme une personne unique et conduit, dans un premier temps à se positionner de manière intelligible face à la Création ; elle lui suggère, dans un second temps de choisir sa vie pour la vivre en pleine conscience de l'être qu'il est et qui l'anime¹. Il s'avère toutefois que la créature humaine n'est pas toujours dans cet état de pleine conscience, soit par processus biologique naturel (le sommeil), soit par déficience psychique, ou encore – comme dans *Le Songe* - à cause d'un philtre d'amour au pouvoir amnésique.

L'état de semi-conscience, qui caractérise le sommeil, peut aussi être provoqué par une substance chimique ou magique, comme l'est le suc au pouvoir envoutant, produit par la fleur, appelée dans *Le Songe*, « la pensée d'amour » (97). Cette fleur, dont Obéron relate à Puck l'origine, a le pouvoir de rendre « tout homme ou toute femme (dont les paupières endormies auront reçu le suc) follement idolâtre / De la première créature vivante qu'il verra [au réveil] » (97). Le prodige se trouve dans la capacité amnésique de ce suc, puisqu'au réveil ne subsistera qu'un vague souvenir, comparable à celui que l'on a au sortir d'un rêve ou d'une « vision »,

¹ L'âme (*anima* en latin) est, théologiquement, ce qui anime un être humain.

terme employé par Titania à son réveil : « Mon Obéron, quelles visions j'ai eues ! / Il me semblait que j'étais amoureuse d'un âne. » (205).

Si l'inconscient peut intriguer parce qu'il nous dépasse, nous fait sortir de nos sécurités et de nos limites, ou nous y enferme au contraire ; il est un espace illimité et toujours à explorer, lequel se déploie dans les rêves. C'est vers cet ailleurs que tend l'imagination, elle qui ne se satisfait pas du commun et du cadre strictement réel.

Par suite, le lecteur d'une œuvre, quelle qu'elle soit, est-il prêt à rêver ? Est-il prêt à laisser de côté ses attentes, ses désirs personnels et ses certitudes. Acceptera-t-il d'être égaré, dérangé, surpris, voire choqué ou même déçu ? Déçus, les spectateurs de Shakespeare l'ont été, à son époque, lors de la représentation du *Songe*, vue comme une pièce de qualité très médiocre. Hué et incompris par ses contemporains dont la déception était telle qu'il a fallu effacer toute trace de sa première représentation.

Rappelons toutefois que celle-ci s'est produite à l'occasion d'un mariage célébré en présence de la reine Élisabeth Ière, perçue comme la reine des fées par excellence. De là à admettre que Shakespeare ait voulu établir une analogie entre le personnage mythologique Titania et la Reine aurait été passible d'une pendaison. Ce serait aussi se contenter d'une interprétation hâtive et sans fondement solide, qui de plus humilierait la Reine, en faisant d'elle une personne légère, capable de succomber aux appâts du premier-venu (ici Bottom, déguisé en âne) ; alors qu'en réalité, et à y regarder de plus près, la reine des fées, qui n'est autre que Titania dans *Le Songe*, n'a pour seule faiblesse que son amour qu'elle distribue abondamment, et singulièrement au « petit garçon charmant », lequel aurait été, selon Robin Bongarçon (alias Puck), « dérobé à un roi indien » (85). Cette révélation obscurcit quelque peu la bonté de Titania et fait d'elle une femme cruelle, égoïste, possessive et qui ne penserait qu'à satisfaire ses plaisirs.

Tout aussi égoïste, le roi des fées, Obéron veut également avoir en sa possession le jeune garçon afin d'en faire un valeureux chevalier. Ce fait, anodin en apparence, atteste d'un dilemme sous-jacent, provenant de ce désaccord entre le roi et la reine des fées. Tous les deux aiment le même objet (le jeune garçon) et ont des projets pour lui : Titania veut lui donner le meilleur selon elle, c'est-à-dire l'aimer comme son propre enfant ; et Obéron rêve de le voir devenir « un chevalier de son escorte » (85).

C'est pour cela qu'il n'est pas outré d'affirmer que tragédie (en apparence) et féerie peuvent cohabiter dans le respect des deux genres. De la même manière, aussi divins que soient ou prétendent l'être, Obéron et Titania, n'en sont pas moins humains, car soumis à leurs passions et à leurs désirs...parfois incontrôlés, puisqu'on découvre leurs infidélités conjugales, leurs déceptions et leurs manques.

La reine¹ (Titania) dénonce les infidélités d'Obéron qui est toujours nommé par son prénom et non par sa fonction royale :

« La reine
[...] Pourquoi es-tu ici,
De retour des confins les plus reculés de l'Inde,
Si ce n'est, bien sûr, parce que la trépидante Amazone,
Votre maîtresse bottée, et votre belliqueuse amante,
À Thésée doit être mariée ; et vous venez
Donner à leur lit joie et prospérité ? » (89)

Obéron, se défend et accuse à son tour Titania d'infidélité :

« Obéron
Comment peux-tu avoir le front, Titania,
De calomnier mon crédit auprès d'Hippolyta,
Sachant que je sais ton amour pour Thésée ?
N'est-ce pas toi qui l'as conduit à travers la nuit claire
Loin de Périgénie, qu'il avait enlevée,
Toi qui lui as fait rompre sa foi envers la belle Églé,
Envers Ariane et Antiope ? » (89)

Tout n'est donc pas aussi fabuleux – ou merveilleux - qu'on pourrait l'attendre, même dans une pièce de théâtre aux allures féériques. Si le Panthéon mythologique céleste, hérité de l'écriture homérique, rend possible ces infidélités conjugales et autorise chez les dieux et déesses une forme de libertinage, cela n'empêche pas les sentiments d'être présents.

Remarquons, nonobstant, que ce qui serait impossible et inenvisageable dans la vie ordinaire le devient dans un rêve, ou dans ce qui s'apparente.

C'est pourquoi et afin d'authentifier la « vision » de Titania, Obéron lui dit ces mots : « Il est là votre amour » (205), réplique pouvant se lire de deux manières : l'une indiquant que lui, Obéron, est son (seul) amour ; l'autre montrant Bottom (encore endormi), que la Reine des fées a aimé, durant sa « vision ». Ce n'est qu'en présence de Bottom (encore revêtu de la tête d'âne),

¹ Titania n'est pas nommée au départ, mais désignée lors de sa première apparition dans la pièce par la périphrase « La Reine » (89). Procédé d'empreinte baroque qui vise tout autant la dépersonnalisation, par le biais de la périphrase qui opère une mise à distance (alors que le prénom exprime, quant à lui, la proximité).

lui qui fut l'objet de son amour, que Titania doute que cela se soit réellement réalisé : « Comment ces choses sont-elles survenues ? » (205). Ce qui n'était qu'un rêve pour la reine Titania s'est bel et bien produit, sans que celle-ci en ait été consciente. Au réveil, elle retrouve sa pleine conscience et redevient elle-même (« [...] que mes yeux abhorrent maintenant son visage ! » (205).

Le seul rêve, au sens plein du terme, présent dans la pièce *Le Songe* est celui d'Hermia, l'amante¹ de Lysandre, dont le souvenir subsistant à son réveil s'apparente davantage à un cauchemar :

« Au secours Lysandre, au secours, fais l'impossible
Pour arracher ce serpent qui rampe sur ma poitrine !
Hélas, par pitié ! Quel rêve était-ce là ?
Lysandre, regardez comme je tremble de peur.
Il me semblait qu'un serpent² dévorait mon cœur,
Et que vous assistiez en souriant à son cruel assaut. » (121)

Rappelons ici brièvement le contexte : un peu plus tôt dans la soirée, Hermia, – malgré l'invitation de son bien-aimé -, avait refusé que Lysandre dorme près d'elle : « Non, bon Lysandre : pour l'amour de moi, mon chéri, / Étendez-vous plus loin ; ne vous couchez pas si près » (111). N'étant pas encore mariée, Hermia veut, grâce à cette précaution, garantir la vertu de Lysandre aime et qu'elle vouvoie jusqu'ici³, alors que dans sa dernière réplique elle tutoie Lysandre : « Que ton amour ne change pas avant la fin de ta tendre vie » (113). Ce souhait, exprimé avant de s'endormir, n'aurait pas pu être plus à propos puisqu'à son réveil, Lysandre n'est plus à ses côtés et son cœur est désormais consacré à Hélène.

En plus de la référence à l'Éros et de son « intrusion dans la bergerie » (Genette, 1966, 122), le serpent est, dans certaines croyances, le représentant du Mal et le tentateur. Est-ce qu'un serpent réel avait vraiment « rampé sur [l]a poitrine » d'Hermia (122), - comme elle le relate dans son rêve ci-dessus - ou bien n'était-ce qu'un rêve ? Nul ne pourra le dire. Retenons simplement l'image, à valeur métaphorique, qui suit : « Il me semblait qu'un serpent dévorait mon cœur, / Et que vous assistiez en souriant à son cruel assaut » (107) ; image qui peut être

¹ Terme que nous employons ici au sens classique, c'est-à-dire celle qui aime Lysandre et qui en est aimée en retour.

² L'allusion au serpent symboliserait, selon Gérard Genette, l'intrusion de l'Eros dans la bergerie, cf. *Figures*, Seuil, 1966, p. 122

³ Nous nous appuyons sur une édition bilingue, parue chez Gallimard en 2003 et dont la traduction a été assurée par Jean-Michel Déprats.

interprétée de deux manières : dans la première, « le serpent » serait Héléna, qui à l'acte suivant va l'attaquer verbalement en ces termes :

« Oh ! quand elle est en colère, elle est rusée et teigneuse.
C'était une vraie renarde quand elle était à l'école ;
Et bien qu'elle soit toute menue, elle est féroce. » (181)

Venant d'Héléna, une amie proche d'Hermia (« Je vous ai toujours aimée Hermia. / Je n'ai jamais trahi vos secrets, ne vous ai jamais causé de tort », 179), de telles paroles peuvent surprendre. Précisons cependant qu'elles n'expriment, dans la trame narrative, que le retournement de situation survenu au réveil de Lysandre, sous l'effet anesthésiant et enivrant de l'élixir aphrodisiaque du suc magique. Et à nul autre endroit, le spectateur ne peut assister à une telle mise en abyme, ou vue comme telle en tout cas par Héléna, pensant faire l'objet d'une tromperie : « Vous poussez de plus en plus loin votre perfidie » (161). Le passage où les deux amants (Lysandre et Démétrius), sont tous deux épris du même objet, – ici Héléna –, est un moment qui ravit ceux qui raffolent de soubresauts et d'histoires à rebondissements. En outre, l'inversion involontaire des couples, laquelle survient à leur insu, n'est pas sans faire penser à la pièce de Shakespeare *As you like it*, où deux couples échangent volontairement leur partenaire, par ruse.

La seconde interprétation consisterait à voir en ce serpent Démétrius, qualifié comme tel par Hermia, qui l'accuse de la disparition, voire du meurtre de Lysandre :

« Va-t'en, chien, va-t'en, roquet ! Tu me fais franchir les bornes
De la patience virginal. Tu l'as donc tué ?
[...] Un serpent, une vipère, ne pourrait-il en faire autant ?
Une vipère l'a fait. Car avec une langue plus double
Que la tienne (toi, serpent) jamais vipère ne piqua¹. » (153)

En accusant Démétrius sans preuve, mais avec de réelles raisons, car Hermia se sait aimée de lui, celle-ci l'accuse de duplicité et de mensonge, vices associés au serpent, au même titre que la ruse et la perfidie. Elle ne comprend pas la subite disparition de Lysandre, lui qui lui avait promis – avant que ses yeux cèdent au sommeil – une fidélité totale : « Amen [...] / Et que ma vie finisse quand finira ma fidélité » (113). Et voilà qu'en un instant, de sa passion et de la promesse qu'il a faite pour Hermia, - à cause du suc magique - il aura tout oublié, allant jusqu'à la rejeter et à l'insulter grossièrement : « Arrière, éthiopienne » et « lâche-moi, chatte, ronce ; chose abjecte, lâche prise », la qualifiant même de « serpent » (173) ; cette créature dont

¹ Mordit aurait peut-être été plus approprié.

Hermia subissait la morsure dans son rêve : « Ou je vais te rejeter loin de moi comme un serpent » (173).

De son côté, Héléna découvre, elle aussi, un autre Démétrius, dans une scène comparable à un rêve éveillé, et vécu par celle-ci comme une mascarade. Si les désirs enfouis qu'expriment le rêve se concrétisent, alors le rêve ne fait plus qu'un avec la réalité. Sauf que ce qui survient de manière trop rapide, et comme par magie, ne peut être que fable et mensonge, comme l'expriment les paroles d'Héléna ci-dessous :

« Héléna
O honte ! Ô enfer ! Je vois que vous vous êtes tous décidés
À vous en prendre à moi, pour vous divertir.
Si vous étiez honnêtes, et connaissiez la courtoisie,
Vous ne me feriez pas un tel affront.
[...] Oh ! magnifique exploit, entreprise virile,
De faire surgir des larmes dans les yeux d'une pauvre fille
Par votre dérision [...] dans le seul but de vous amuser. » (163)

C'est cela même qui advint : alors que Démétrius rejetait jusqu'ici les avances d'Héléna en ces termes : « Je te l'ordonne, va-t'en et ne me harcèle plus de la sorte » (163) ; il voit désormais, une fois la nuit passée, celle qu'il abhorrait comme une « déesse, nymphe, parfaite, divine » (161). Le suc de la fleur pourprée, pressé sur ses paupières par Obéron (157), a le pouvoir de dissoudre son amour pour Hermia : « [...] garde ton Hermia : je n'en veux plus » (165), dit-il à Lysandre. Mais, à la différence d'un rêve dont le souvenir disparaît rapidement, ici le personnage garde en mémoire les faits passés : « Si je l'aimais jadis, tout cet amour n'est plus. / Mon cœur ne fut chez elle qu'un hôte de passage, / Et le voilà de retour chez lui chez Héléna, / Pour y rester. » (165).

Lysandre n'est, hélas, pas responsable de ce retournement de situation, dont la cause provient de l'effet magique et surnaturel du suc (de la fleur - nommée « pensée d'amour ») que Puck a versé, par erreur, sur les paupières de ce dernier :

« Rustre, sur tes yeux je répands
Ce sortilège tout-puissant :
Puisse l'amour à ton réveil
Chasser de tes yeux le sommeil.
Éveille-toi quand je serai loin ;
Car Obéron, je te rejoins.¹ » (113).

¹ Texte original: "For I must now to Obéron". J'aurais pour ma part plus insisté sur cette idée de devoir ou d'obéissance due au roi des fées, en traduisant : « Maintenant je dois de retourner auprès d'Obéron », ou « Je me dois maintenant de retourner près d'Obéron ».

Lysandre a, en effet, fait l'objet d'une confusion de personne. Puck, qui était à la recherche de l'athénien Démétrius, celui à qui le suc était destiné, ne s'en est tenu pour l'identifier qu'au seul costume¹. Cette méprise sur le personnage, digne des quiproquos caractéristiques des farces et comédies de Molière est, pour Shakespeare, une façon de manifester sa position anti-pétrarquiste, en croisant les genres littéraires et en reliant cette situation, marquée par une légèreté des indices, à la superficialité que l'on retrouve dans les rêves. Remarquons à ce propos que la formule, aux allures incantatoires, prononcée par Puck ne dit pas que Lysandre aimera telle personne en particulier mais - comme l'a spécifié le roi Obéron -, le charme opère[ra] en faveur de la première personne que l'être envouté aperçoit : « Son suc [...] rendra tout homme ou toute femme follement idolâtre / De la première créature vivante qu'il verra » (97).

Obéron avait pourtant demandé à Puck d'être vigilant : « [...] veille à ce que la prochaine créature qu'il verra / Soit cette dame.² / Tu reconnaîtras l'homme à son costume d'Athénien. / Fais cela avec soin » (107). Par le plus grand des hasards, et parce qu'il fait « noir », Hélène n'a pas pu retenir celui qu'elle aime, Démétrius et se retrouve près de Lysandre, qu'elle croit « Mort, ou endormi ? » (117). Par crainte et par amitié, elle tente de le réveiller : « Lysandre, si vous vivez, cher seigneur, réveillez-vous » (117). Sans tarder, et comme annoncé par Obéron (97), le charme opère aussitôt : « Et je traverserai le feu, ma douce, par amour pour toi. / Transparente Hélène, la nature a un pouvoir magique... » (117).

À nouveau, on pourrait ajouter que Lysandre ne pense pas si bien dire... D'autant plus que les événements, qui se sont déroulés dans la pièce, passent pour de simples rêves aux yeux des deux jeunes couples (Hélène et Démétrius ; Hermia et Lysandre) : « Êtes-vous sûrs que nous sommes éveillés ? Il me semble / Que nous dormons et rêvons encore », dit Démétrius et un peu plus loin « Et en chemin racontons-nous nos rêves. » (219).

L'apparat ou le faux-semblant, des éléments clés du théâtre, sont présents dans *Le Songe*. La clé de lecture et la raison d'être de cette pièce est donnée par les futurs époux Thésée et Hippolyta, à la dernière scène (V, 1) :

« Thésée
Plus étrange que vrai. Jamais je ne croirai
Ces vieilles fables grotesques, et ces contes de fées.
Les amoureux et les fous ont des cerveaux bouillants,
Des fantaisies visionnaires, [...]

¹ Le costume est d'ailleurs un élément majeur du théâtre qui informe sur le personnage le rôle qu'il joue.

² C'est-à-dire Hélène, l'amie d'Hermia, qui aime Démétrius mais dont elle n'est pas aimée.

Le fou, l'amoureux, et le poète
Sont d'imagination tout entiers pétris :
L'un voit plus de démons que le vaste enfer n'en peut plus contenir ;
C'est le fou. L'amoureux, tout aussi exalté,
Voit la beauté d'Hélène au front d'une Égyptienne.
[...]
Et quand l'imagination accouche
Les formes de choses inconnues, la plume du poète
En dessine les contours, et donne à ce qui n'est qu'un rien

Hippolyta
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. » (227-229).

Le rêve s'entremêler parfois avec la trame de l'histoire et fusionne avec elle de telle sorte, qu'en tant que lecteur ou spectateur, on a du mal à distinguer ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas, ou pas totalement. Ainsi en va-t-il du personnage de Bottom qui, après avoir endossé pendant quelques heures la tête d'un âne, se réveille comme après un rêve : « Quand ce sera à mon tour de parler, appelez-moi et je répondrai », dit le rustre [Bottom] à la scène 1, de l'acte IV (219). Il avait été - rappelons-le -, « métamorphosé », ou plutôt déguisé en âne, et s'était retrouvé seul, car ses coéquipiers avaient quitté la scène, pensant être victimes d'un sort : « Nous sommes ensorcelés. Prions, messieurs, fuyons, messieurs ! Au secours ! » (137).

Voici comment Bottom, dans une longue réplique, évoque son rêve :

« J'ai eu une vision très extraordinaire. J'ai fait un rêve, ça dépasse le pouvoir de l'esprit humain de dire quel rêve c'était. L'homme n'est qu'un âne s'il tente d'expliquer ce rêve. Il me semble que j'étais... personne ne peut dire quoi. Il me semble que j'étais, et il me semble que j'avais... Mais l'homme n'est qu'un bouffon bariolé s'il prétend dire ce qu'il me semble que j'avais. L'œil de l'homme n'a pas entendu, l'oreille de l'homme n'a pas vu, la main de l'homme ne peut pas goûter, sa langue concevoir, ni son cœur raconter ce qu'était mon rêve. » (219).

On est ici face à un tableau surréaliste, lequel excéderait ce qui serait humainement compréhensible, parce que, - comme le dit Bottom - « ça dépasse le pouvoir de l'esprit humain » (219). Peut-être n'en conserve-t-il que de vagues souvenirs ? Ou a-t-il du mal à y croire lui-même, le rendant dès lors inénarrable. Il a beau n'être qu'un rustre, il n'en conserve pas moins une certaine pudeur et de la fierté. Et c'est à travers un subtil jeu de mots, entre le sens propre et le sens figuré des termes « âne » et « bouffon », que l'auteur rappelle que Bottom a fait l'objet d'une mascarade au moyen de laquelle il a séduit la reine Titania (139-147). Rêve ou conte de fée, les deux protagonistes étaient aussi inconscients l'un que l'autre.

Une volonté consciente de déconstruire le tragique se dégage de la pièce *Le Songe d'une nuit d'été*. Celle-ci amène le personnage d'Hippolyta à qualifier la pièce qui leur sera représentée « d'idiote » : « C'est la pièce la plus idiote que j'aie jamais entendue »¹. Ces mots, attribués à la pièce finale s'appliqueraient-ils aussi au *Songe* ? La tonalité en avait pourtant été annoncée dès le titre : « drôlerie très tragique », et ce malgré le retour de Thisbé, « à la clarté des étoiles » et sa douleur chargée de « termine[r] la pièce. » (259).

Bibliographie

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1991, 208.

BAUDELAIRE, C. (1845-1846). *Écrits sur l'art*, Librairie Générale Française, 1992, 1999.

GENETTE Gérard, *Figures*, Seuil, 1966, 272.

PEPYS, P. (1994). *Journal* (1660-1669), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

LABÉ Louise, *Œuvres*, Paris, Gf- Flammarion, 2022, 404.

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, 1990, 447.

SHAKESPEARE William, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Gallimard, 2003, 367.

——— *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard. coll. Folio bilingue (n°199), 2019, 256.

——— *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard. coll. Folio+ Collège (n° 52), 2019, 288.

VENET Gisèle, « Shakespeare, maniériste et baroque ? », in XVII-XVIII, 55, 2002.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Professeure certifiée de Lettres Modernes, Lina Ribeiro est l'auteure d'une thèse intitulée : *L'autobiographie d'un autre, une contribution à la construction de soi, chez des collégiens d'une banlieue parisienne*, réalisée sous la direction de Madame Élisabeth Regnault et soutenue en juin 2021 à l'Université de Strasbourg. Elle est aujourd'hui formatrice en français et poursuit ses recherches au sein du laboratoire LISEC (EA 2310, Université de Strasbourg). Elle a publié un article tiré de sa thèse dans la revue « La Recherche En Éducation (<https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/larecherche>), ainsi que des recensions, et un

¹ Ce sera l'avis également de Samuel Pepys qui, dans son *Journal* (1660-1669), parle de la pièce en ces termes : « C'est la pièce la plus insipide et ridicule qu'il m'ait été donné de voir de ma vie ». Il tiendra les mêmes propos pour la pièce *Roméo et Juliette* : « C'est la pire pièce qu'il m'ait été donné d'entendre ».

chapitre d'ouvrage : Éduquer à l'altérité par l'enseignement de la littérature dans un collège public de la banlieue parisienne. Perspectives théoriques et méthodologiques. Paris : L'Harmattan, Coll. Éducation comparée, pp. 556- 568. **dominguesline7@gmail.com**

Version numérique