

**« O, teach me how you look, and with what art
You sway the motion of Demetrius' heart » :**
Les jeux de l'amour et du théâtre dans *A Midsummer Night's Dream*

Susan Blattès, Université Stendhal Grenoble III

Qu'on trouve de jeunes amoureux dans une comédie n'a rien de surprenant. Que cet amour soit contrarié et qu'enfin (après de multiples rebondissements), il triomphe, rien de plus conventionnel. De même, le désespoir de celui ou de celle qui aime en vain et qui cherche par tous les moyens à plaire à sa bien-aimée ou à son bien-aimé revient sans cesse dans les comédies shakespeariennes. Pensons par exemple à Orsino dans *Twelfth Night* ou à Orlando dans *As You Like It*.

Dans *A Midsummer Night's Dream*¹, deux obstacles à l'amour, typiques de la comédie se superposent. Premièrement, l'opposition du père (Egeus) qui veut imposer un mari (Demetrius) à sa fille (Hermia) qui aime quelqu'un autre (Lysander). Bien sûr, ce procédé n'est pas limité à la comédie, comme l'exemple de la tragédie *Romeo and Juliet*, écrite au même moment, le montre. Deuxièmement, la meilleure amie de Hermia (Helena) aime Demetrius, mais en vain. La rivalité en amour figure aussi dans *Two Gentlemen of Verona* et dans *Two Noble Kinsmen*. L'amour menace donc l'autorité parentale et l'amitié. Il faut évidemment multiplier les renversements de situation pour remettre de l'ordre dans les affaires amoureuses des quatre jeunes Athéniens.

Il est clair pour tout spectateur ou pour tout lecteur de *MND* que l'amour crée la dynamique de la pièce, les étapes décisives étant constituées de tentatives pour conquérir l'objet aimé. Ces étapes s'accompagnent d'interrogations incessantes concernant la nature de l'amour. Les personnages eux-mêmes et les spectateurs qui les regardent agir essaient d'en comprendre les mécanismes. Pourquoi Hermia aime-t-elle Lysander et non Demetrius ? Pourquoi ce dernier n'aime-t-il plus Helena ? Pour les deux qui sont malheureux en amour le « pourquoi » s'accompagne d'un « comment » : comment plaire à l'être aimé(e). Nous allons voir que la pièce propose bien plus de questions que de réponses, celles présentées étant partielles, voire contradictoires. On pourrait même dire qu'au lieu de chercher à rendre visible, audible ou même tangible le fonctionnement de l'amour, Shakespeare semble chercher à brouiller les pistes. Nous essayerons de montrer comment et pourquoi.

Représenter l'amour

Comment représenter l'amour au théâtre est évidemment la question fondamentale, vu les contraintes spécifiques du théâtre élisabéthain, notamment l'absence d'actrices. Très rapidement, on voit un premier déplacement du sujet dans *MND* : « plaire » prend la place d'« aimer ». Chercher à plaire met directement en jeu l'interaction de deux personnages (au moins). On peut aimer de loin, mais plaire ou essayer de plaire exige un échange. De plus, aimer peut rester une activité silencieuse, solitaire ou secrète, donc anti-théâtrale, tandis que plaire suppose l'utilisation de moyens pour agir sur l'autre, l'un des moyens évidents étant la parole.

¹ W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (1596). Toutes les références sont à l'édition Oxford World's Classics (ed. Peter Holland) et indexées *MND*.

J'essayerai de démontrer que, si le mot « amour » revient sans cesse, ce que nous voyons sur scène, relève plus de la séduction. Les scènes de séduction, plus exactement les tentatives de séduction se succèdent.

Sans que les spectateurs le sachent, les événements les plus significatifs dans les affaires amoureuses des quatre jeunes Athéniens ont déjà eu lieu avant la première scène. Hermia et Lysander sont tombés amoureux l'un de l'autre avant, mais nous ne savons pas quand. Quant à l'amour entre Helena et Demetrius, il appartient au passé. Entre-temps, Demetrius a changé d'avis et est tombé amoureux, lui aussi, de Hermia. Malgré, ou peut-être à cause des multiples renversements, les spectateurs finiront par comprendre que ce sont ces premières rencontres qui comptent le plus. Dans les deux cas, chaque amoureux retrouve son premier bien-aimé. Shakespeare a décidé pourtant de ne pas nous montrer ces premières rencontres. Une scène de séduction ne pose aucun problème technique sur scène, comme l'attestent les scènes de rencontre dans *Romeo and Juliet* ou dans *As You Like It*, par exemple. L'enjeu pour le dramaturge ici est de nous faire croire en la réalité d'un événement que nous ne voyons pas, premièrement en le racontant.

Parler d'amour

La première fois que nous entendons parler de l'amour réciproque de Hermia et de Lysander, c'est à travers les paroles du père indigné. En fait, il ne parle pas d'amour mais de sorcellerie au service de la séduction. Il accuse Lysander d'avoir employé de nombreux artifices pour conquérir le cœur de sa fille :

Thou hast by moonlight at her window sung
With feigning voice verses of feigning love. (1.1.30-31)

Etant donné que nous n'avons pas été témoins de cette scène, il convient de décider si ce récit est fiable ou non. Au théâtre, ces décisions doivent se faire très rapidement et il est probable que les spectateurs choisissent de ne pas accepter la version d'Egeus. Les raisons de ce choix sont plus liées au manque de crédibilité de ce dernier qu'au fond de ce qu'il dit. Nous savons, par exemple, que déclarer son amour à sa bien-aimée la nuit par la pleine lune n'est pas toujours un signe d'insincérité (*Twelfth Night*, *Romeo and Juliet*). Plus important ici, Egeus est disqualifié par le rôle qu'il joue de père cruel. Au moment où Theseus évoque son mariage (l'univers de la comédie), Egeus menace de transformer cet univers en univers tragique. Les spectateurs reconnaissent en lui l'obstacle à l'amour du jeune couple et rejettent ses arguments. Cet exemple est assez typique de la façon dont la pièce présente l'amour : quand quelqu'un en parle, les spectateurs sont souvent invités à ne pas le croire.

Il est quand même extraordinaire, dans une pièce qui met en scène un nombre élevé de personnages amoureux, de constater que les « vraies » scènes d'amour sont quasi-absentes. En effet, deux courtes séquences mettent en présence les « vrais » amoureux (Hermia et Lysander), séquences que nous allons évoquer rapidement. En revanche, la pièce déborde de « fausses » scènes d'amour ou de tentatives de séductions ratées.

Les deux courtes séquences en question sont elles-mêmes assez surprenantes. Nous attendons avec impatience de voir Hermia seule avec Lysander pour découvrir

quelle est la nature de cet amour qui fait que la jeune fille ose braver son père, son souverain et toute la société d'Athènes. Après l'ultimatum de Theseus, nous sommes en attente d'une « vraie » scène d'amour contrarié et trouvons, au contraire, une série d'échanges où les artifices du langage s'affichent et où l'amour est caché par la rhétorique de l'amour. La répétition de formules « O, cross ! » « O, spite ! », « O, hell ! », les longs arguments qui se font écho, les images conventionnelles pour suggérer l'émotion (la pâleur des joues et les larmes aux yeux), et les allusions à l'univers romanesque ne semblent pas destinés à nous convaincre de la profondeur des sentiments. Si nous y croyons, c'est malgré ce qu'ils disent et non à cause de ce qu'ils disent. Nous y croyons parce qu'il s'agit apparemment d'une comédie de l'amour contrarié et nous devons accepter que cet amour est sincère. Ayant fixé le cadre de l'action et ayant distribué les rôles à ses personnages, Shakespeare peut se permettre de se moquer gentiment de ses jeunes amoureux, en attirant notre attention sur les artifices de leur discours. Il s'agit de faire appel à la complicité des spectateurs, en leur montrant les enjeux de la théâtralité.

La deuxième courte séquence qui nous montre Hermia et Lysander en tête-à-tête avant les chamboulements provoqués dans la forêt par les agissements des fées fonctionne par un jeu de contrastes avec la première. Nous retrouvons certes les mêmes jeux de mots chez Lysander, mais au lieu de viser à comparer leur situation aux grandes histoires d'amour, cette fois la rhétorique est au service d'une séduction plus terre à terre :

One turf shall serve as pillow for us both :
One heart, one bed, two bosoms and one troth. (2.2.47-48)

La réaction de Hermia montre qu'elle n'est pas dupe de ces jolies phrases — « Lysander riddles very prettily » dit-elle—et cette tentative de séduction échoue. Même si Shakespeare se permet, à travers Hermia, de signaler aux spectateurs ses propres artifices langagiers, il ne s'ensuit pas que toute la séquence soit à mettre sous le signe de l'irréalisme. En effet, si les arguments de Lysander semblent creux, paradoxalement, sa tentative de séduction ratée le rend plus crédible, car plus humain. On peut affirmer, donc, que Shakespeare évite de montrer l'amour directement, préférant nous proposer plusieurs points de vue différents, en décalage les uns avec les autres.

Définir l'amour : dédoublements et renversements

Tandis que Hermia et Lysander n'ont pas besoin d'expliquer leur amour au début de la pièce, Helena cherche à comprendre pourquoi Demetrius ne l'aime plus. Elle essaye donc de percer les secrets de séduction de sa meilleure amie. Dans le passage d'où est tiré la citation qui figure dans le titre de cette communication, Helena fait allusion aux moyens traditionnels de séduction dont dispose la femme : la voix qui charme, les yeux qui attirent. Mais il est clair que ces moyens sont insuffisants. La structure du dialogue le montre clairement : là où Helena voit le pouvoir de Hermia à se faire aimer par Demetrius, Hermia ne voit que son impuissance à se débarrasser de lui :

Hermia : I frown upon him, yet he loves me still.
Helena : O that your frowns would teach my smiles such skill ! (1.1.194-195)

Tout laisse à penser que les deux jeunes filles sont aussi séduisantes l'une que l'autre. Helena le reconnaît plus tard dans la même scène quand elle dit : « Through Athens I am thought as fair as she » (1.1.227). Même si elle se contredit dans la forêt et dit « No, no ; I am as ugly as a bear » (2.2.100), le spectateur est invité à croire sa première affirmation et à rejeter la deuxième en la mettant au compte de son désespoir. Il en va de même pour les garçons, Demetrius est tout aussi méritant que Lysander. Le choix en amour n'obéit pas à la raison, ce qui explique le recours à d'autres explications, par exemple, les agissements de Cupidon qui sont évoqués à plusieurs reprises. Même le recours au personnage mythologique pour expliquer le fonctionnement de l'amour n'aide ni les personnages ni les spectateurs. Helena le décrit aveugle : « Wings and no eyes figure unneedy haste » (1.1.236), tandis que Oberon décrit un Cupidon plus réfléchi :

A certain aim he took
At a fair vestal thronèd by the west,
And loosed his love-shaft smartly from his bow
As it should pierce a hundred thousand hearts. (2.1.157-160)

Toujours est-il que Cupidon rate sa cible, tout comme Robin, son équivalent sur scène. De toute façon, à partir du passage à la forêt, il n'est plus question d'expliquer l'amour autrement que par la magie.

Amour et magie

Evidemment, expliquer l'amour par la magie, c'est en partie donner raison à Egeus. Néanmoins, il ne faut pas confondre l'amour « réel » en lequel les spectateurs doivent croire et l'amour « artificiel » déclenché par Oberon et Robin à l'aide de la fleur magique. La magie a ses limites aussi. Elle agit de façon unilatérale : Lysander tombe amoureux de Helena, Demetrius aussi, et Titania tombe sous le charme de Bottom sans que l'objet aimé ait subi une transformation correspondante. Il s'agit d'un amour non réciproque. La magie n'enlève pas l'obligation de plaire. Ainsi Lysander et Demetrius d'une part, et Titania d'autre part, s'efforcent de convaincre Helena et Bottom respectivement de la sincérité de leurs sentiments. L'usage unilatéral de la magie a deux conséquences pour les spectateurs. Premièrement, il évite de faire basculer la pièce (et le discours sur l'amour) complètement du côté de l'irréel. Les réactions de ceux qui se trouvent soudainement être l'objet de passions aussi fortes qu'inattendues restent crédibles, pleines de bon sens. Quand Helena soupçonne les deux jeunes gens de se moquer d'elle, sa réaction est parfaitement justifiée. De même, les spectateurs ne peuvent qu'être d'accord avec la réponse de Bottom à la déclaration d'amour qui lui est adressée par Titania : « Methinks, mistress, you should have little reason for that » (3.1.135-136). Deuxièmement, l'usage de la magie exige du spectateur une espèce de vision dédoublée. Il faut croire à la passion de Titania et l'interpréter comme artificielle en même temps. Il faut voir Bottom comme il est et l'imaginer autrement, transformé par le regard de Titania. Notons comment cette scène, qui exige beaucoup d'efforts de la part des spectateurs, est soigneusement préparée. En effet, nous savons avant ce que Oberon veut faire. Nous avons vu les effets de la magie sur Lysander (dont la loyauté envers Hermia n'a jamais été mise en doute) avant de voir le spectacle extraordinaire de la Reine des fées amoureuse d'un artisan à la tête d'âne. Néanmoins, au lieu de nous montrer ce que c'est que l'amour ou la séduction, la pièce nous présente des situations d'échec. Tout se passe comme si Shakespeare voulait essayer toutes les

combinaisons possibles de ses personnages, en changeant tantôt l'identité du séducteur, tantôt l'objet de la séduction. C'est une source de comédie efficace et le spectateur prend plaisir à regarder ces effets de symétrie qui abondent dans la pièce. Ce n'est pas pour rien qu'on a comparé la structure de *MND* à une danse. Les couples se font et se défont à un rythme effréné à partir de l'acte 2, mais il n'est pas sûr que ces changements soient vraiment significatifs. Comme nous l'avons dit plus haut à la fin de la pièce, les jeunes amoureux se retrouvent au point de départ dans leurs aventures amoureuses.

Une fois dans la forêt, le discours sur l'amour est brouillé par les nombreux changements de partenaire, provoqués par la magie. La vision de l'amour à travers la magie montre surtout ses incohérences, la rapidité de ses effets. Les renversements de situation sont une source efficace de comédie, mais nous apprennent peu sur l'amour. La frontière entre les effets de l'amour et ceux de la magie est bien trop poreuse pour que l'on puisse affirmer que la magie sert à mettre en relief le « vrai » amour. N'oublions pas non plus le cas de Demetrius, qui, contrairement aux autres, retrouve son attirance ancienne pour Helena grâce à la magie. D'autres éléments s'y mêlent pour troubler le spectateur. Notons, par exemple, que sous l'effet de la magie, Lysander justifie son attirance soudaine pour Helena, en insistant sur le fait qu'elle est plus près des critères traditionnels de la beauté (elle est grande et blonde) que Hermia : « Who will not change a raven for a dove ? » (2.2.120). Il est difficile de prendre ces critères au sérieux dans la mesure où la taille des deux jeunes filles et la couleur de leurs cheveux n'ont jamais été évoqués auparavant. On ne peut pas non plus se contenter de traiter séparément les personnages sous l'influence de la magie et ceux qui ne le sont pas. Les « vrais » amoureux ont souvent recours au même discours que les « faux ». On note de troublantes ressemblances entre le discours que Lysander adresse à Hermia au début de la pièce et celui qu'il adresse à Helena à l'acte 2, sous l'effet de la magie. Dans les deux cas, il parle de son amour en évoquant contes et récits :

Ay me, for aught that I could read,
Could ever hear by tale or history,
The course of true love never did run smooth . (1.1.132-134)

Reason becomes the marshall to my will
And leads me to your eyes where I o'erlook
Love's stories written in love's richest book. (2.2.126-128)

Comment se fait-il que le spectateur soit censé prendre la première réplique comme l'expression de sentiments, naïfs certes, mais sincères, tandis que la deuxième réplique suscite une réaction différente ? En fait, la deuxième réplique n'est ni vraie ni fausse dans l'univers dramatique d'Athènes car elle appartient à un autre univers : celui créé par la magie. La coexistence d'univers parallèles est rendue visible aux spectateurs surtout grâce à la théâtralisation de l'espace. En se servant de ce procédé, la vision de l'amour qui nous est proposée devient plus complexe.

Théâtralisation de l'espace

Anne Ubersfeld a consacré un article intéressant au sujet de la dénégation théâtrale², dans lequel elle explique comment cette notion est liée « à la séparation radicale entre l'univers de ce qui est montré au théâtre et l'univers de ce qui est vécu hors du théâtre » (14). Le processus de la dénégation est toujours complexe et contradictoire, mais quand une pièce maintient le doute quant au statut des événements montrés sur scène, le rôle de la dénégation devient plus important. D'après Anne Ubersfeld, « le fonctionnement de la dénégation est limité par la présence de témoins qui voient la scène et qui la répercutent comme vérité » (18). De quelle vérité s'agit-il ? La réponse n'est pas facile dans une pièce où la présence de témoins sur scène est presque continue au cours des actes 2, 3, 4 et 5, même si le statut de ces témoins change et le statut de ce qu'ils regardent aussi. De plus, *MND* exploite plusieurs variantes de la théâtralisation de l'espace.

Le cas le plus évident, c'est le cas du théâtre dans le théâtre³. La représentation de *Pyramus and Thisbe* par les artisans vient à l'esprit tout de suite. L'utilisation de la théâtralisation de l'espace nous invite à comparer les deux histoires d'amour, mais les conclusions que l'on peut tirer de cette comparaison sont à manier avec précaution.

Notons que ce spectacle n'est pas un simple ajout à l'acte 5. Au contraire, nous assistons à plusieurs étapes : le choix du sujet et la distribution des rôles, la répétition dans la forêt, les derniers préparatifs et la représentation elle-même. Elle est donc pleinement intégrée dans l'action de la pièce du point de vue structurel. De plus, le sujet de la pièce manifeste une continuité certaine avec l'action principale puisqu'il est question d'amour contrarié, d'opposition parentale, de rencontres illicites dans un lieu de dangers. Nous ne pouvons que faire des rapprochements entre ce qui arrive aux personnages de *Pyramus and Thisbe* et ce qui arrive aux quatre jeunes Athéniens. Or, les rapprochements thématiques ont souvent conduit les critiques à négliger les rapprochements stylistiques. On a beaucoup écrit sur le texte joué par les artisans. Evidemment, ces vers maladroits, répétitifs qui frisent le non-sens souvent et le ridicule presque toujours nous font rire et font rire les spectateurs sur scène au cours de l'acte 5. Peut-on affirmer pour autant que le discours sur l'amour des uns est totalement différent de celui des autres ? Si nous étudions le texte de plus près, rien n'est moins sûr. Les déclarations des amoureux aristocratiques sont aussi parfois proches du ridicule. Même si le spectateur se sent indulgent envers ces jeunes amoureux dans la forêt, il est invité à douter de leurs discours. Nous avons vu que Helena prend les déclarations de ses deux soupirants comme des moqueries, Hermia lui emboîte le pas, en répondant à une remarque particulièrement cruelle de Lysander « Do you not jest ? » (3.2.265). Les mêmes termes pour évoquer la beauté de la bien-aimée sont utilisés par Demetrius : « O, how ripe in show/Thy lips, those kissing cherries, tempting grow ! » (3.2.139-140) et par Flute (Thisbe) : « My cherry lips » (5.1.189). Les répétitions maladroites sont à trouver des deux côtés :

² Anne Ubersfeld « Notes sur la dénégation théâtrale » dans Régis Durand (éd.) *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1982, 11-25.

³ « Un point particulier, celui du théâtre dans le théâtre, de la perception par le public d'une zone particulière de l'espace scénique, où se joue une histoire qui est théâtre par rapport à ce qui se passe sur l'ensemble du plateau. » Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977, 185.

Lysander : Thy love ? Out, tawny Tartar, out ;
Out, loathed medicine ; O hated potion, hence. (3.2.263-264)

Bottom (as Pyramus) : And thou, O wall, O sweet, O lovely wall (5.1.172)

Parfois, le théâtre dans le théâtre sert à renforcer la crédibilité d'un niveau, en soulignant l'artifice de l'autre niveau. Ainsi, dans *The Critic*⁴, Sheridan enlève toute vraisemblance à tous les éléments de la pièce dans la pièce, pour renforcer la crédibilité de ses personnages spectateurs. Dans *MND* en revanche, les jeux d'amour mis en scène maladroitement par les apprentis comédiens, les artisans, ne semblent pas destinés à rendre plus convaincants les jeux d'amour des jeunes Athéniens. Nous avons plusieurs raisons pour faire une telle affirmation.

Premièrement, les Athéniens perdent leur crédibilité peu à peu. Leur place dans la pièce change. S'ils sont au centre de l'action au début, à partir de l'acte 2 ils doivent partager la scène avec les fées et les artisans. Au début de l'action, c'est en tant qu'amoureux contrariés que nous nous intéressons à leur sort. Or, ce statut d'amoureux n'est pas stable, non seulement pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, mais aussi parce que les jeunes Athéniens deviennent, malgré eux, les protagonistes d'un autre spectacle. A partir de l'acte 2, notre perception des jeunes Athéniens est différente parce que souvent distanciée par les remarques ou par la simple présence de témoins sur scène. Ainsi, la première apparition de Helena et Demetrius dans la forêt se fait sous le regard d'Oberon et de Robin. La séquence où la malheureuse Helena se trouve l'objet du désir des deux jeunes hommes se passe sous le regard amusé de Robin qui nous invite à partager son point de vue :

Shall we their fond pageant see ?
Lord, what fools these mortals be ! 3.2.114-115)

De même, la querelle entre les deux jeunes filles et le duel avorté entre les deux garçons ne sont qu'un jeu aux yeux de Robin et il est difficile de ne pas partager sa vision des événements à la fin de l'acte 3 quand il dit :

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

Il n'est plus question d'individus avec un destin spécifique, les quatre amoureux d'Athènes sont traités comme des objets qu'on manipule, qu'on change de place comme dans un puzzle.

Ce n'est pas seulement à cause du regard des fées qu'ils perdent leur statut de héros amoureux. A l'acte 5, on les retrouve cette fois comme spectateurs de la représentation de *Pyramus and Thisbe* au palais de Theseus. Helena et Hermia, les deux jeunes mariées, brillent par leur silence. Ce qu'elles pensent de ce spectacle n'est pas indiqué. Les deux jeunes mariées, en revanche, se révèlent de piètres spectateurs. Prétentieux et arrogants, ils se moquent sans vergogne de la

⁴ R. Sheridan, *The Critic*, (1779), New Mermaid Series (ed. David Crane), A&C Black, Londres, 1989.

représentation de l'amour des artisans. A nos yeux pourtant, leurs moqueries sont disqualifiées par leur propre comportement dans la forêt. De plus, ils se croient dans la situation confortable de spectateurs tandis qu'ils se donnent encore une fois, et malgré eux, en spectacle pour nous, et peut-être aussi pour les fées qui attendent dans les coulisses pour mettre fin pour de bon aux festivités.

En transformant les amoureux en acteurs involontaires qui font rire et en spectateurs sans discernement, Shakespeare fait le choix de déplacer le centre d'intérêt de la pièce. A partir du moment où le regard que nous portons sur eux est théâtralisé, il nous semble qu'il n'est plus question de mettre le théâtre au service de la représentation de l'amour, mais de mettre les jeux de l'amour au service d'une démonstration du pouvoir du théâtre.

Les artisans et les jeux du théâtre

Nous avons dit plus haut, que l'entrée en scène des artisans, en tant qu'apprentis comédiens est préparée dans la pièce. Nous les voyons chez eux (1.2) avant de les voir dans la forêt et en répétition avant de voir leur spectacle. Nous les voyons donc sans témoins, avant de les voir sous le regard des fées, ou sous le regard des Athéniens à la cour. C'était aussi le cas des jeunes amoureux. Mais si la théâtralisation de l'espace finit par enlever à ces jeunes gens leur crédibilité en tant qu'amoureux et en tant que spectateurs, ce n'est pas le cas des artisans. La théâtralisation de l'espace, l'affichage de l'artifice ne vise que leurs activités de comédiens. Ils ne sont pas convaincants dans les rôles qu'ils se sont donné : héros amoureux, héroïne malheureuse, mur, lune. Si le texte est absurde, la mise en scène lamentable et les comédiens incapables, ce n'est que leur *spectacle* qui est tourné en ridicule. Contrairement aux jeunes amoureux, qui commencent par être personnages plus ou moins crédibles, deviennent les acteurs malgré eux du « fond pageant » évoqué plus haut, et finissent comme spectateurs peu réceptifs à la cour, les artisans font du théâtre *consciemment*.

Dans *Pyramus and Thisbe*, Shakespeare peut se moquer de toutes les conventions de la représentation de l'amour sur scène, même le fait de faire jouer les rôles de femmes par les garçons ou jeunes hommes. Flute, par exemple, n'est certainement pas très convaincant dans le rôle de Thisbe. Les instructions de Quince en disent long sur les artifices de la scène élisabéthaine : « You shall play it in a mask, and you may speak as small as you will » (1.2.43-44). Au sujet de la manipulation du public par le théâtre de Shakespeare, Victor Bourgy⁵ affirme :

Au lieu de se fonder sur la crédulité savamment ménagée, c'est plutôt vers une lucidité délibérément ravivée que s'exercent alors les effets d'une théâtralité que d'aucuns feignent de croire moderne. (82)

Il convient de préciser ici que la lucidité ainsi ravivée vise plutôt Bottom et ses compagnons quand ils essayent de jouer leurs rôles. En revanche, rien ne met en cause leur crédibilité en tant qu'artisans. On voit bien que les effets de la théâtralisation ne concernent pas uniquement l'espace, ils touchent aussi le statut des personnages.

⁵ Victor Bourgy « La manipulation du public dans le théâtre de Shakespeare » dans Régis Durand (ed.) *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1982, 67-97.

Louis Montrose⁶ insiste bien sur les contrastes entre les joueurs professionnels qui forment la compagnie de Shakespeare et les amateurs qui se rassemblent autour de Quince et conclut :

The contrast between amateur and professional modes of playing is incarnated in the performance of Bottom—by which I mean the Elizabethan player's performance of Bottom's performance as Pyramus. The amateur actor who wants to be cast in all the parts, the only character to be literally metamorphosed, is also the one who, despite his translations into an ass-headed monster and a fabled lover, remains immutably—fundamentally—Bottom. The fully professional collaboration between the imaginative playwright and the protean player of the Lord Chamberlain's Men creates the illusion of Bottom's character precisely by creating the illusion of his incapacity to translate himself into other parts. (231-2)

Ce qui est vrai de Bottom, l'est aussi de ses compagnons et plus largement de la représentation de *Pyramus and Thisbe*. Au lieu d'utiliser cette histoire d'amour pour renforcer la crédibilité de l'autre histoire d'amour, Shakespeare choisit de faire bénéficier son apprenti comédien et ses compagnons des effets de la théâtralité et non ses jeunes amoureux. La représentation de l'amour ne résiste pas aux assauts répétés de la théâtralisation de l'espace (dans la forêt pendant trois actes et à la cour pendant l'acte 5). Si l'on peut affirmer comme Ubersfeld que la théâtralité se met au service de la vérité, il ne s'agit pas ici seulement de la vérité du théâtre en général. Le cas précis de *MND* montre les effets d'une théâtralité bien ciblée. Malgré les artifices structurels, spatiaux et rhétoriques, ou plutôt à cause de la façon dont Shakespeare se sert de ces artifices, l'existence des artisans échappe à toute contestation. La théâtralité permet de créer plus de vérité et plus d'illusion en même temps, mais pas au même niveau. En fin de compte, nous constatons que le centre d'intérêt de *A Midsummer Night's Dream* se déplace des jeux de l'amour vers les jeux du théâtre.

Pour citer cet article

Susan Blattès, « 'O, teach me how you look, and with what art/You sway the motion of Demetrius' heart' : Les jeux de l'amour et du théâtre dans *A Midsummer Night's Dream* », *Représentations*, 2006 :1, *Travaux du Centre 2*, [en ligne].

Mis en ligne le 24 novembre 2006.

URL : <http://www.u-grenoble3.fr/representations>

⁶ Louis A. Montrose « A Kingdom of Shadows » dans Dorothea Kehler (ed.) *A Midsummer Night's Dream : Critical Essays*, Londres, Routledge, 1998, 217-240.