”Call you me fair? That ’fair’ again unsay” La Beauté et ses monstres dans Le Songe d’une nuit d’été

Claire Gheeraert-Graffeuille

▶ **To cite this version:**

Claire Gheeraert-Graffeuille. ”Call you me fair? That ’fair’ again unsay” La Beauté et ses monstres dans Le Songe d’une nuit d’été. Claire Gheeraert-Graffeuille; Nathalie Vienne-Guerrin. Autour du Songe d’une nuit d’été, Publications de l’université de Rouen, 2003. hal-02060318

HAL Id: hal-02060318

https://normandie-univ.hal.science/hal-02060318

Submitted on 7 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

"Call you me fair? That 'fair' again unsay"
La Beauté et ses monstres
dans *Le Songe d'une nuit d'été*[1]

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, qui hérite de la Nouvelle Comédie latine et de la pastorale dramatique italienne, les revirements amoureux dans le décor verdoyant de la forêt occupent les devants de la scène.[2] Tout au long de la pièce, les jeunes gens, qui ne se préoccupent que d'amour, parlent un langage précieux qui associe amour et beauté, comme si l'un ne pouvait aller sans l'autre. Héléna, amère de se voir éconduite par Démétrius, estime ainsi ne pas mériter le qualificatif de "belle." Les premiers mots qu'elle adresse à Hermia, au premier acte – "Call you me fair? That 'fair' again unsay. / Demetrius loves your fair – O happy fair!" (1.1.181-82) – s'inscrivent dans une logique où seule la beauté peut susciter l'amour. Héléna, qui n'est pas aimée de Démétrius, en infère qu'elle n'est pas belle; seule Hermia, vers laquelle se portent les désirs du jeune homme, a le droit de prétendre à ce titre. Ce raisonnement fait d'Héléna une fidèle adepte de l'amour tel qu'il est défini par Marsile Ficin, au début du *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*: "Quand je dis Amour, comprenez désir de beauté: car telle est chez tous les philosophes la définition de l'Amour."[3] Ajoutons que le désir dont parle Ficin est spirituel: la contemplation de la beauté du corps, par le truchement de l'esprit, de la vue et de l'ouïe ("les seuls moyens qui nous permettent de jouir de la beauté"[4]), doit aboutir à la

---

[1] Cet article doit beaucoup à la problématique proposée par Gisèle Venet lors du colloque "La Beauté et ses monstres." Voir *La Beauté et ses monstres*. Actes du colloque tenu à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (28-29-30 septembre 2000), ed. Line Cottegnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, à paraître aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

[2] Voir Richard Cody, *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's* Aminta *and Shakespeare's Early Comedies* (Oxford: Clarendon P, 1969) 127-50 et Robert S. Miola, "Roman Comedy," *Shakespearean Comedy*, ed. Alexander Legatt (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 18-31.

[3] Voir Marsile Ficin, *Commentaire sur le* Banquet *de Platon*, De l'Amour [1469], ed. Pierre Laurens (Paris: Les Belles Lettres, 2002) I. 4, 14. Sears Jayne ("Ficino and English Platonism," *Contemporary Literature* 4 [1954]: 214-318) étudie le rayonnement de cet ouvrage dans les cours européennes.

[4] Ficin I, 4, 14.

découverte de la beauté supérieure de l'âme; autrement dit, "celui qui use correctement [de l'Amour], loue certes la beauté corporelle, mais à travers elle, il conçoit la beauté supérieure de l'âme, de l'intelligence et de Dieu."[5]

Au XVI[e] siècle, cet idéal néoplatonicien d'amour et de beauté fait le tour des cours européennes et trouve de nombreux échos dans les sonnets de Sidney, Spenser et bien sûr de Shakespeare.[6] Il est vulgarisé[7] au livre IV du *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione (traduit en anglais par Sir William Hoby en 1561), dans lequel le poète Bembo se fait le porte-parole de Ficin et de sa théorie de l'amour.[8] *Le Songe d'une nuit d'été*, composé autour de 1595, ne fait pas exception à la règle et porte la marque de cette philosophie néoplatonicienne:[9] les jeunes gens

---

[5] Ficin II, 7, 40-42.

[6] Voir par exemple Edmund Spenser, *Amoretti* (c.1590), "Sonnet 79" ("But onely that is permanent and free / From frayle corruption, that doth flesh ensew. That is true beautie") et Sir Philip Sidney, *Astrophel and Stella* (1591), Sonnet 5 ("It is most true that eyes are formed to serve / The inward light"). Sur le platonisme des sonnets de Shakespeare, voir Jean Fuzier, "Le *Banquet* de Shakespeare: les *Sonnets* et le platonisme authentique," *Études Anglaises* 34.1 (1981).

[7] Sur le néoplatonisme pendant la Renaissance en Angleterre, voir Anna Baldwin et Sarah Hutton, ed., *Platonism and the English Imagination* (Cambridge: Cambridge UP, 1994), en particulier Hutton "The Renaissance and the Seventeenth Century" (567-75), Jill Kraye, "The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance" (76-85) et Robert Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* (Genève: Droz, 1960) 121-41. L'ouvrage d'Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance* [1958], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat (Paris: Gallimard, 1992), met l'accent sur la dimension ésotérique du néoplatonisme, que nous n'abordons pas dans cet article.

[8] Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528] (Paris: Flammarion, 1991) 380: "je dis donc que selon la définition des sages anciens, l'amour n'est autre chose qu'un désir de beauté." L'idéal défendu par Bembo est remis en cause par ceux qui l'écoutent, notamment par le Comte Ludovico et Morello qui expriment leur scepticisme lorsque Bembo identifie beauté et vertu (384-85).

[9] La question du néoplatonisme dans le *Songe d'une nuit d'été* a été étudiée par John Vyvyan, *Shakespeare and Platonic Beauty* (London: Chatto and Windus, 1961) 77-91, Frank Kermode, "The Mature Comedies," *Early Shakespeare* (London: Edward Arnold, 1961) 211-27**,** du même, "The Banquet of Sense," *Shakespeare, Spenser, Donne. Renaissance Essays* (London: Routledge and Kegan Paul, 1971) 84-101, Janet K. Brown, "*Discordia Concors:* On the Order

du *Songe* rêvent à l'amour "vrai" et céleste que célèbrent Platon, Ficin, et Castiglione. Cependant, à y regarder de plus près, le chassé-croisé amoureux dans la forêt fait subir à la définition de l'amour comme désir de beauté de spectaculaires métamorphoses. La beauté n'y est plus cette Idée fixe, éternelle et intangible, célébrée par les néoplatoniciens,[10] mais devient une notion relative, subjective et réversible. Dès le premier acte, le regard des amants se dérègle, l'amour idéal cesse d'être la *fureur divine* de Platon et Ficin[11] pour se dégrader en folie mélancolique, tandis que par le biais de l'ironie ou de la parodie, Shakespeare nous montre l'artifice de l'équation entre amour et beauté. À cause des revirements incessants des jeunes gens dans la forêt, le statut de la beauté devient problématique, le désir de beauté se mue en attirance pour la laideur, et la personne naguère aimée apparaît comme un monstre. Mais c'est sans aucun doute dans la rencontre monstrueuse et contre nature de Titania et de Bottom, au centre de la pièce, que l'idéal néoplatonicien de l'amour et de la beauté subit la plus spectaculaire mutation.

L'amour comme désir de beauté

L'univers du *Songe* est imprégné par l'idéal de beauté et d'harmonie que célèbrent Ficin, au début du *Commentaire sur le* Banquet, ou encore Spenser dans son "Hymne à la Beauté."[12] Lorsque Héléna déclare solennellement que l'amour a le pouvoir de transformer l'informe en beauté – "Things base and vile, holding no quantity, / Love can transpose to form and dignity" (1.1.232-33) –, on songe à l'Amour qui, selon Ficin, donne forme au chaos primordial: "au commencement, [la matière de ce monde] gisait, Chaos informe, privée de l'ornement des

---

of *A Midsummer Night's Dream*," *Modern Language Quarterly* 48 (1987): 20-41, Gunnar Sorelius, *Shakespeare's Early Comedies, Myth, Metamorphosis, Mannerism* (Upsala: Upsala UP, 1993) 22-25 et Annie-Paule Mielle de Prinsac, "Bottom's Banquet of Sense," A Midsummer Night's Dream*: W. Shakespeare*, ed. Henri Suhamy (Paris: Ellipses, 2002) 85-93.

[10] Voir Platon, *Phèdre*, ed. Claude Moreschini et Paul Vicaire (Paris: Les Belles Lettres, 1998) 246d-246e: "Or le divin est beau, sage, bon, et possède toutes les qualités de cet ordre: c'est là ce qui nourrit et développe le mieux les ailes de l'âme, tandis que la laideur, le mal, les défauts contraires aux précédentes qualités, causent leur ruine et leur destruction."

[11] Ficin VII, 3, 216 *(furor divinus)* et Platon, *Phèdre* 265a.

[12] Voir Edmund Spenser, "An Hymne in Honovr of Beavtie," *The Fowre Hymnes* (1596).

formes; mais aussitôt, grâce à un amour inné, elle s'est portée vers l'Âme, docile à son influence et recevant, toujours sous l'effet de l'amour, l'ornement de toutes les formes visibles dans le monde."[13] *Le Songe* offre une image cauchemardesque de ce chaos, dans la peinture que fait Titania d'un monde retourné à sa confusion originelle (2.1.81-117), à cause de ce que la reine des fées appelle "the forgeries of jealousy" (2.1.81). En revanche, la structure de la pièce, qui s'achève sur un triple mariage, rétablit, au moins en apparence, la vision d'un cosmos harmonieux. Chaque âme trouve sa moitié,[14] ou, en termes ficiniens, deux âmes "se plaisent mutuellement, en raison d'une certaine ressemblance de leur nature."[15] Démétrius est convaincu d'avoir trouvé en Héléna l'âme qu'il aurait dû toujours aimer – "And now to Helen is [my heart] home returned, / There to remain" (3.2.172-73). Puck, à la fin de l'acte 3, se réjouit de cette résolution harmonieuse et entonne le refrain populaire: "Jack shall have Jill, / Naught shall go ill, / The man shall have his mare again, / And all shall be well" (3.2.461-65).

La vision que les jeunes gens se font de l'amour est également proche des conceptions néoplatoniciennes. Leur quête du "véritable amour"[16] évoque la poésie pétrarquiste, très marquée par cette philosophie florentine, alors en vogue en Angleterre. Alors qu'ils sont encore à Athènes, Lysandre évoque "the course of true love" (1.1.134), et Hermia parle des "true lovers" (1.1.150). Cet "amour véritable" unit non seulement les âmes entre elles, comme le suggère le serment de la jeune fille qui jure "par ce qui tisse les âmes et fait prospérer l'amour" (1.1.172), mais il est aussi désir de beauté. À chaque fois que Lysandre déclare son amour, il évoque la beauté de sa bien-aimée. Au premier acte, lorsqu'il plaide sa cause devant Égée, il affirme: "And – which is more than all these boasts can be – / I am beloved of *beauteous* Hermia"

---

[13] Voir en particulier Ficin I, 3, 10-14 ("Origine de l'amour"). Sur ce passage du chaos à la beauté, voir aussi Platon, *Timée* 30 et Castiglione (LXX, 257). Ce passage de la masse informe à l'ordre est aussi décrit par Ovide dans *Les Métamorphoses* (I, 1-76), mais le poète latin ne parle pas de la *beauté* du monde ainsi créé.

[14] Voir encore 4.1.168-70: "And all the faith, the virtue of my heart, / The object and the pleasure of mine eye / Is only Helena." On peut rattacher ce désir de "retrouver sa moitié" au discours d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon (189d-193c).

[15] Ficin VI, 6, 138.

[16] Ficin dans le septième discours de *De l'Amour* cherche à définir le *verus amor* (245) que mérite le *verus amator* (245), c'est-à-dire le véritable amant.

(1.1.103-104). De la même façon, à cause du suc magique qui a modifié son regard, il s'exclame en voyant Héléna: "My love, my life, my soul, *fair* Helena" (3.2.246).[17] En outre, conformément à la définition néoplatonicienne, la beauté qui provoque l'amour des jeunes Athéniens est toujours lumineuse.[18] Pour le poète Bembo, chantre du néoplatonisme dans le *Courtisan*, la beauté est d'abord "un influx de bonté divine, qui … pare … et illumine le visage où il reluit d'une grâce et d'une splendeur admirables, comme le rayon du soleil qui frappe un beau vase d'or pur et agrémenté de pierres précieuses."[19] Ainsi, le visage de Démétrius illumine la nuit d'Héléna ("it is not night when I do see your face," 2.1.221) tandis que pour Lysandre Héléna est plus brillante que les étoiles: "Fair Helena, who more engilds the night / Than all yon fiery O's and eyes of light" (3.2.187-88). Hermia et Héléna sont également toutes deux comparées à la Vénus céleste, autre incarnation platonicienne de la beauté, capable de susciter le "véritable amour," et qui "resplendit de toute sa splendeur."[20] Démétrius s'extasie devant Hermia, "as bright, as clear / As yonder Venus in her glimmering sphere" (3.2.60-61), avant qu'Obéron, en quête de concorde et d'harmonie, fasse en sorte que ce soit Héléna qui représente désormais cette beauté pour Démétrius: "When his love he doth espy, / Let her shine as gloriously / As the Venus of the sky" (3.2.105-108). Avec le verbe "espy," le roi des fées insiste sur le fait que l'éclat de la jeune fille dépend entièrement du regard du jeune homme; comme Ficin, il estime

---

[17] Nous soulignons. En règle générale, les italiques, dans les citations tirées du *Songe*, signalent les passages que nous soulignons.

[18] Pour les aristotéliciens, la beauté est d'abord affaire de proportions, alors que pour Platon elle est d'abord une qualité abstraite, associée à la lumière, incorporelle (*Phèdre* 250d: "Revenons à la beauté: comme nous l'avons dit, elle resplendissait au milieu de ces visions"). Ficin reprend l'idée d'harmonie des parties (par exemple V, 6, 104-106), mais la subordonne à l'idée d'une beauté saisissable d'abord par l'âme: "Il en est pourtant qui pensent que la beauté est une disposition particulière ou pour parler leur langage, une symétrie ou une proportion de l'ensemble des membres, associée à une certaine délicatesse des couleurs. Nous n'admettons pas ce point de vue parce que, une telle disposition des parties ne se rencontrant que dans les corps composés, aucune chose simple ne saurait être belle" (V, 3, 94: "La beauté est chose incorporelle").

[19] Castiglione LII, 380-81. Pour Ficin "la Beauté [est] une splendeur qui ravit à elle l'âme humaine" (II, 9, 48); la beauté est "un acte ou si l'on préfère un rayon né de [Dieu] et pénétrant en tout" (II, 5, 34).

[20] Ficin VI, 7, 146 et II, 7, 40. Voir Platon, *Banquet* 180d-180e.

que "tout amour commence par la vision,"[21] autrement dit que la jouissance de la beauté passe par les yeux.[22] Plotin lie par l'étymologie l'amour et la vision, rappelant que le nom d'Éros "vient peut-être de ce qu'il doit son existence à la vision (*orasis*)."[23] À l'acte 4, Démétrius, persuadé d'avoir trouvé dans le personnage d'Héléna "le véritable amour," reconnaît d'ailleurs ce plaisir des yeux: "And all the faith, the virtue of my heart, / The object and pleasure of mine eye / Is only Helena" (4.1.168-70). En fait, les discours de Démétrius et de Lysandre rappellent les conclusions de Ficin selon lequel "le véritable Amour n'est rien d'autre qu'un effort, suscité par la vue de la beauté corporelle, pour voler jusqu'à la beauté divine."[24]

Toutefois, si les amants du *Songe* aspirent à un amour céleste – que Ficin et Platon appellent encore "fureur" – la réalité de l'amour, comme le pressent d'emblée Héléna dans son évocation de l'Amour aveugle (1.1.234-35) est plus complexe. Malgré leurs espérances et leur langage précieux, les errances des jeunes gens ne peuvent s'apparenter à une ascension linéaire vers la Beauté céleste.[25] La folie à laquelle ils doivent faire face dans la forêt tient moins du *furor divinus*[26] que du mauvais délire qui affecte le corps (*insania*),[27] cette maladie que l'on appelle à tort du "nom sacré d'amour,"[28] dont une cause possible est un excès de bile noire, et dont Ficin donne une description éloquente: "Affligés d'abord par le feu de la bile, puis par la brûlure de la bile noire, [les

---

[21] Ficin VI, 8, 150.
[22] Castiglione 381: "[La beauté] attire ainsi agréablement [vers elle] les yeux humains, et, pénétrant par eux, [elle] s'imprime dans l'âme, qu'[elle] émeut et délecte par une douceur nouvelle, et qu'[elle] enflamme pour se faire désirer d'elle."
[23] Plotin, *Ennéades* III, ed. Émile Brehier (Paris: Les Belles Lettres, 1963), "De l'amour," V, 3, 78.
[24] Ficin VII, 15, 244.
[25] Voir la description de cette ascension par Castiglione LXX, 401: "montons par l'échelle dont l'ombre de la beauté sensuelle occupe le plus bas degré, vers la haute demeure où habite la céleste, aimable et vraie beauté, qui reste cachée dans les profonds secrets de Dieu, afin que les yeux profanes ne puissent la voir."
[26] Voir Ficin VII, 3, 217. Platon, *Phèdre* 265a: Socrate affirme que "l'amour [est] un délire" et qu'il y a "deux espèces de délires, l'une est causée par les maladies humaines, l'autre par une impulsion divine qui fait sortir des règles habituelles."
[27] Ficin VII, 3, 217.
[28] Ficin VII, 3, 216.

amants vulgaires] se ruent vers l'enfer de la folie, et comme des aveugles ignorent où ils se précipitent."[29] Nul doute qu'en dépit du désir affirmé par Thésée de chasser la mélancolie ("Turn melancholy forth to funerals," 1.1.14), les personnages du *Songe* suivent plus souvent cette sombre pente de l'amour, que sa version lumineuse – du moins le temps de leur course effrénée à travers les bois d'Athènes. De ce point de vue, il serait selon nous erroné de faire du *Songe* une pièce néoplatonicienne: certes John Vyvyan a raison de relever les thèmes hérités de Platon, de Plotin, de Ficin et de Spenser, mais il est beaucoup moins sûr que Shakespeare cautionne ce néoplatonisme; le texte révèle au contraire un dévoiement de l'idéalisme amoureux qu'il importe à présent d'examiner de plus près.[30]

Détournements

Le Songe abonde en références à la force obscure de l'amour (symbolisée chez Platon et Ficin par la figure de la Vénus vulgaire[31]) qui conduit les jeunes gens, Titania et Bottom, sur le chemin de la folie, à laquelle renvoient dans la pièce les termes de "folly," "dotage" ou "madness." Puck, en spectateur de la nature humaine, ne se trompe pas sur l'identité d'Éros lorsque, témoins des querelles amoureuses, il déclare: "Cupid is a knavish lad / Thus to make poor females mad" (3.2.440-41). Mais les jeux de regards contradictoires qui s'échangent dans la forêt permettent de dépasser ce simple constat de folie et d'entrevoir les causes et les mécanismes d'un affolement qui passe ici par le dérèglement de la vue, et par la fascination maladive de la beauté. Sur un mode poétique, le texte de Shakespeare rejoint – et anticipe – les conclusions de Robert Burton qui voit dans les yeux et la beauté deux causes essentielles de la mélancolie amoureuse.[32] Pour le pasteur, qui

---

[29] Ficin VII, 13, 236. Sur ce sujet voir Mary Frances Wack, "From Mental Faculties to Magical Filters: The Entry of Magic into Academic Medical Writings on Lovesickness, 13th-17th centuries," *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, ed. Donald A. Beecher et Massimo Ciavolla (Toronto: Dovehouse Editions, 1992) 9-32.

[30] Sur ce point nous ne pouvons accepter les conclusions de John Vyvyan (*Shakespeare and Platonic Beauty* 90-91), pour qui le sens du *Songe* réside dans l'ascension vers la beauté céleste.

[31] Platon, *Le Banquet* 180c-180d.

[32] Voir Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. Holbrook Jackson et William H. Gass (New York: New York Review Books, 2001), III, "Love Melancholy." On peut aussi songer au diagnostic que fait Polonius de la

se fait l'écho de traditions médicales et philosophiques qui remontent à l'Antiquité, non seulement la vue ouvre la voie à toutes les dérives – "sight of all other, is the first step of this unruly love"[33] – mais son dérèglement vient souvent d'une beauté éblouissante, excessive: "men are mad, stupefied many times at the first sight of beauty."[34] Lorsque Démétrius la dédaigne, Héléna attribue l'aveuglement du jeune homme à la fascination maladive qu'exerce sur lui la beauté d'Hermia: "HERMIA. His folly, Helen, is no fault of mine. HELENA. None, but your beauty; would that fault were mine!" (1.1.200-201). Son diagnostic se vérifie à l'acte suivant, lorsque Démétrius se dit contraint à l'errance et à la folie ("wood" en anglais renvoie aussi à la folie) parce que Hermia, l'objet de tous ses désirs, ne cesse de lui échapper: "And here am I, and wood within this wood / Because I cannot meet my Hermia" (2.1.192-93).[35] Non sans ironie et par une étrange symétrie, renforcée par le parallélisme des répliques, Héléna avoue souffrir des mêmes troubles du regard que Démétrius: "DEMETRIUS. … For I am sick when I do look on thee. HELENA. And I am sick when I look not on you" (2.1.212-13).[36] Elle a conscience de son "cœur insensé" ("a foolish heart," 3.2.319),[37] et présente d'ailleurs, aux yeux d'Obéron, tous les

---

mélancolie d'Hamlet (2.1.101): "This is the very ecstasy of love … and leads the will to desperate undertakings." Sur l'histoire de la mélancolie amoureuse, on peut se reporter à l'étude de Michel Simonin, "*aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance: Réflexions préliminaires," *La Folie et le Corps,* ed. Jean Céard (Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1985) 83-90. Sur ce dérèglement de l'amour causé par l'imagination, voir l'analyse éclairante de R. W. Dent, "Imagination in a *A Midsummer Night's Dream*" [1964], *Shakespeare: A Midsummer Night's Dream, A Casebook* (London: Macmillan, 1983) 127.

[33] Burton III, 2, 2, 2, 65 ("Other Causes of Love Melancholy, Sight, Beauty from the Face, Eyes, Other Parts, and how it pierceth").

[34] Burton, III, 2, 2, 2, 73. Sur la beauté excessive, voir Burton III, 2, 3, 2, 65. Voir encore *Hamlet* 3.1.38: Gertrude espère que la beauté d'Ophélie est la cause de la folie d'Hamlet: "I do wish / That your good beauties be the happy cause / Of Hamlet's wildness."

[35] Voir aussi 4.1.161-62: "And I in fury hither followed them / Fair Helena in fancy following me." Sur la folie mélancolique de Démétrius voir encore 4.1.172: "But like in sickness did I loathe this food."

[36] Une autre remarque de Lysandre souligne cette symétrie: "As you on him, Demetrius dote on you" (1.1.225).

[37] Voir aussi 3.2.315: "To Athens will I bear my folly back" et le discours d'Héléna sur Cupidon aveugle (1.1.234-41): la logique dramatique exige que l'on voie dans ce passage une vision pessimiste et irrationnelle de l'Amour.

symptômes traditionnellement associés à la mélancolie érotique: "All fancy-sick she is, and pale of cheer / With sighs of love that costs the fresh blood dear" (3.2.96-97).[38] Lysandre interprète cette folie comme le résultat de l'amour idolâtre que la jeune fille porte à Démétrius, être inconstant et dépravé: "she, sweet lady, dotes, / Devoutly dotes, dotes in idolatry, / Upon this spotted and inconstant man" (1.1.108-110).

Le suc magique extrait de la fleur qu'Obéron appelle, dans la tradition mélancolique, "love-in-idleness"[39] (2.1.168), contribue enfin à exacerber ce délire amoureux, en rendant ses victimes follement idolâtres. Dans l'incantation d'Obéron, s'instaure une équation entre le regard ("eyelids," "sees") et la folie ("madly dote"): "The juice of it on sleeping eyelids laid / Will make or man or woman *madly dote* / Upon the next live creature that it *sees*" (2.1.170-72). Dans l'intrigue amoureuse, cette folie, encore aggravée par l'erreur de Puck, atteint son paroxysme à l'acte 3, lorsque Lysandre et Démétrius délaissent Hermia pour assaillir Héléna. Obéron avertit son serviteur étourdi que la rivalité des amants risque de les conduire au bord de la tragédie – "Thou seest these lovers seek a place to fight" (3.2.354) – et qu'il sera besoin de son intervention et d'un nouveau nectar magique pour que les couples se refassent (3.2.366-67). Mais c'est dans la querelle entre le roi et la reine des fées que les effets du nectar sont les plus spectaculaires puisque Titania tombe éperdument amoureuse de Bottom – "O, how I love thee, how I dote on thee!" (4.1.44), *de facto* incapable de faire la différence entre laideur et beauté. Dans les vœux qu'il forme en humectant les yeux de la reine des fées, Obéron subvertit la notion néoplatonicienne selon laquelle le véritable amour ("true love") résulterait nécessairement de la contemplation de la beauté. Certes il suit à la lettre la logique de Ficin selon lequel "l'amour commence par la vision," mais il remplace la beauté éblouissante dont parle le Florentin par des figures animales

---

Voir Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. Claude Herbette et Bernard Teyssedre (Paris: Gallimard, 1967) 179-80. Un autre courant d'interprétation voit dans cette remarque d'Héléna "un écho moqueur de la phraséologie mystique" (Wind 72).

[38] Burton III, 3, 2, 3, 133: "Symptoms or signs of Love-Melancholy, in Body, Mind, Good, Bad, etc."

[39] L'oisiveté est une cause de la mélancolie érotique. Voir Burton, "Democritus to the Reader," 20: "There is no greater cause of melancholy than idleness" et III, 2, 2, 1, 62: "Idleness overthrows all, *Vacuo pectore regnat amor*, love tyranniseth an idle person."

monstrueuses. Ainsi, l'amour "vrai" devient paradoxalement désir de laideur:

> What thou *seest* when thou dost wake,
> Do it for thy *true-love* take;
> Love and languish for his sake.
> Be it *ounce*, or *cat*, or *bear*,
> *Pard*, or *boar* with *bristled* hair,
> In thy *eye* that shall appear
> When thou wak'st, it is thy *dear*.
> Wake when some *vile* thing is near. (2.2.33-40)[40]

En mettant en scène les détournements que fait subir "le roi des ombres" à la rhétorique néoplatonicienne, Shakespeare montre la réversibilité d'un idéal dont la face obscure n'est que mélancolie et animalité.

Mais il n'y a pas que la folie qui dérègle la logique de l'amour et de la beauté. Sur le plan dramaturgique, le recours à l'ironie et à la parodie démystifie l'idéal néoplatonicien. Shakespeare joue sans cesse sur les décalages possibles entre le discours des amoureux (artificiel et rimé) et la perception qu'ont d'eux les spectateurs et les autres personnages. Ainsi Lysandre, lorsqu'il tombe subitement amoureux d'Héléna, est convaincu, contre toute attente, d'agir rationnellement: "Reason becomes the marshal to my will, / And leads me to your eyes" (2.2.126-27). Il voit en Héléna un être transparent ("Transparent Helena," 2.2.110) – compliment aussi extravagant pour le spectateur de théâtre que pour la jeune fille, amoureuse de Démétrius, devenue à ses propres yeux aussi "laide qu'un ours" (2.2.100). Ces clichés amoureux, en porte-à-faux avec l'action, sont encore ridiculisés lorsque Démétrius, après avoir reçu quelques gouttes de la liqueur d'Obéron, tombe amoureux d'Héléna au premier regard. Celle qui lui faisait horreur à l'acte précédent, devient maintenant l'objet de tous ses désirs:[41]

> O Helen, goddess, nymph, perfect, divine!
> To what, my love, shall I compare thine eyne?
> Crystal is muddy. (3.2.137-39)

---

[40] Voir aussi 3.2.1-3: "I wonder if Titania be awaked, / Then what it was that next came in her eye, / Which she must dote on in extremity."

[41] Sur l'artifice des discours amoureux, voir David P. Young, *Something of Great Constancy. The Art of a Midsummer Night's Dream* (New Haven and London: Yale UP, 1966) 66-90.

L'ambiguïté inhérente à tout discours hyperbolique[42] est ici renforcée par la répétition d'une situation déjà vue: l'aveuglement de Démétrius redouble celui de Lysandre à l'acte précédent et enlève tout crédit à sa rhétorique amoureuse. D'ailleurs, Héléna, à qui s'adressent ces discours, n'y voit, de son côté, que vanité. Cette célébration de sa beauté n'est qu'une nouvelle ruse pour mieux se moquer d'elle:

> Have you not set Lysander, as in scorn,
> To follow me, and praise my eyes and face?
> And made your other love, Demetrius –
> Who even but now did spurn me with his foot –
> To call me goddess, nymph, divine, and rare,
> Precious, celestial? (3.2.222-27)

Cette mise en question de la valeur des mots à dire l'amour et la beauté a aussi pour effet qu'à l'acte 3, scène 2, les serments tournent court puisqu'ils ne lient plus ceux qui les professent: "Weigh oath with oath, and you will nothing weigh. / Your vows to her and me put in two scales / Will even weigh, and both as light as tales" (3.2.131-33). Pour Héléna, les paroles de Lysandre vont même jusqu'à "tuer la vérité" (3.2.129) – sentiment que partage certainement le spectateur confronté à un dialogue de sourds, une surenchère stérile entre des "marionnettes" (3.2.288-89):

> LYSANDER
> Helen, I love thee; by my life I do.
> I swear by that which I will lose for thee
> To prove him false that says I love thee not.
> DEMETRIUS (*to Helena*)
> I say I love thee more than he can do.
> LYSANDER
> If thou say so, withdraw, and prove it too. (3.2.251-55)

Puck ne fait que conforter cette impression d'artifice et d'irréalité lorsqu'il voit dans les querelles des amants un spectacle divertissant – "a fond pageant" (3.2.114), "a sport" (3.2.353). Les virevoltes dans la

---

[42] Voir George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589) 159: "when we speake in the superlatiue and beyond the limites of credit, that is by the figure which the Greeks call *Hiperbole*, the Latines *Dementiens* or the lying figure. I for his immoderate excess cal him the over reacher right with his originall or [lowd lyar]."

forêt dénotent une relativité et une facticité que le dénouement heureux a du mal à faire complètement disparaître.

Enfin, la mystique néoplatonicienne est abondamment parodiée dans la pièce mise en scène par Peter Quince. La lourdeur des comédiens-artisans ("A crew of patches, rude mechanicals," 3.2.9) dément l'élévation vers la beauté céleste à laquelle l'exclamation de Thisbé – "Most radiant Pyramus" (3.1.87) – voudrait nous faire croire. C'est alors même que Pyrame espère que sa beauté suffira à le rendre désirable auprès de Thisbé que Puck l'affuble d'une tête d'âne, manifestation symbolique d'une sensualité aux antipodes du dialogue épuré des deux amants:

> *Enter [Robin Goodfellow leading] Bottom with the ass-head.*
> BOTTOM (*as Pyramus*)
> If I were fair, Thisbe, I were only thine.
> QUINCE
> O monstrous! O strange! We are haunted. Pray, masters; fly, masters. Help! (3.1.97-100)

Comble de l'ironie, lorsque Bottom se réveille à l'acte 4, la répétition reprend à la réplique qui désigne l'artisan comme "most fair Pyramus" (4.1.199). Le décalage comique ne vient pas seulement de l'aspect physique du comédien mais aussi de son insensibilité à la "vraie" beauté, telle que l'incarne Titania. Au regard et à l'ouïe, qui permettent d'appréhender la beauté céleste, il préfère le goût ("Methinks I have a great desire to a bottle of hay," 4.1.32) et le toucher ("Scratch my head, Peaseblossom," 4.1.7), sens pourtant réputés "bas," associés à l'amour sensuel et vulgaire.[43] La seule musique qu'apprécie Bottom est une musique rustique et sauvage ("Let's have the tongues and the bones," 4.1.27-28); le voilà très proche du roi Midas qui, parce qu'il préférait la musique de Pan aux accords célestes de Phébus, fut coiffé d'oreilles d'âne. [44]

---

[43] Voir Ficin I, 4, 16: "Et puisque l'esprit, la vue, l'ouïe sont les seuls moyens qui nous permettent de jouir de la beauté, et que l'amour est désir de jouir de la beauté, l'Amour est toujours réservé à l'esprit, aux yeux, aux oreilles. Qu'aurait-il besoin de l'odorat, ou encore du goût et du toucher? … Donc l'amour se limite à ces trois puissances; quant à l'appétit, qui s'attache aux autres sens, il ne mérite pas le nom d'Amour, mais de concupiscence et de rage."

[44] Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, ed. Jean-Pierre Néraudau (Paris: Gallimard, 1992), XI, 147, 367: "Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles

La beauté et ses monstres

Dans le *Songe*, le chemin vers la beauté est plus tortueux que ne le laissent croire le langage idéalisé des amoureux et la structure d'ensemble de la pièce: la beauté est toujours prête à se dérober, ou pour reprendre les mots de Lysandre, lorsqu'il parle de l'amour (inextricablement lié à la beauté), elle est passagère – "momentary as a sound," "swift as a shadow," "short as any dream" (1.1.143-44). Elle n'échappe pas à cette réversibilité des êtres et des choses dont parle Hermia à l'acte 4 pour qui tout "semble double" (4.1.188-89). La beauté idéale que recherchent les amants est en constante métamorphose, entièrement soumise au regard subjectif des personnages. Pour Héléna consciente de la beauté qu'on lui attribue à Athènes, les critères objectifs n'importent guère. Seul compte le regard de celui qu'elle aime: "Through Athens I am thought as fair as she. But what of that? Demetrius thinks not so" (1.1.227-28). Malgré ses tentatives de séduction désespérées, Démétrius la rejette dans les zones d'ombre de la forêt, peuplées de bêtes sauvages.[45] Le mépris du jeune homme est tel qu'au deuxième acte, Héléna devient un monstre à ses propres yeux: "I am as ugly as a bear, / For beasts that meet me run away for fear. / Therefore no marvel though Demetrius / Do, as a monster, fly my presence thus" (2.2.100-104). Cette proximité entre laideur et beauté affleure dès qu'un personnage manifeste son dédain pour un autre. Ainsi à l'acte 3, c'est Hermia qui, par son regard hostile, transforme Démétrius en monstre. Le jeune homme a d'abord les traits d'un assassin ("So should a murderer look, so dead, so grim," 3.2.57), avant de devenir un animal et de perdre toute son humanité: "Out, dog; out, cur … / Henceforth be never numbered among men" (3.2.65-67).[46] On retrouve enfin ce schéma lorsque Lysandre découvre Hermia après avoir reçu quelques gouttes de la liqueur de Puck. C'est maintenant au tour de la jeune fille, naguère objet de tous les éloges, de devenir un monstre détestable, objet de viles insultes: "Hang off, thou cat, thou burr; vile

---

si grossières conservent la forme humaine; il les allonge, les remplit de poils gris; il en rend la racine flexible et leur donne la faculté de se mouvoir en tous sens; Midas a tout le reste d'un homme; il n'est puni que dans cette partie de son corps; il est coiffé des oreilles de l'âne aux pas lents."

[45] "I'll run from thee, and hide me in the brakes, / And leave thee to the mercy of wild beasts" (2.1.227-28).

[46] Le désir d'Hermia est ainsi de ne plus tomber sous le regard de Démétrius – "A privilege never to see me more" (3.2.79).

thing, let loose" (3.2.260), "Out, tawny Tartar, out" (3.2.263), "Out, loathèd med'cine; O hated potion, hence" (3.2.264).

Certes, on pourrait juger ce renversement à l'aune des critères éculés de la beauté et voir un retour à l'ordre dans cette victoire d'Héléna, grande et blonde, sur Hermia, petite et brune. Mais l'ironie dramatique et le comique contribuent bien plutôt à faire exploser ce schéma, et plus généralement tous les schémas qui cherchent à établir un discours cohérent sur la beauté et sa puissance. La répétition de ce type de situations met en évidence la relativité du concept de beauté, comme si dans le *Songe*, tout jugement esthétique passait nécessairement par le regard, métonymie des désirs contradictoires et inconstants des personnages.[47] Hermia ne dit pas autre chose lorsqu'elle se demande comment Athènes, cité de la beauté, s'est transformée en enfer, au moment où ses yeux ont croisé ceux de Lysandre:

> 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)

Dans la forêt, les regards se troublent, et finissent par brouiller les identités, au point d'effacer la ligne de partage entre laideur et beauté. À l'acte 3, Hermia, tour à tour idolâtrée et avilie, ne peut comprendre pourquoi elle n'incarne plus désormais la beauté pour Lysandre: "Am I not Hermia? Are not you Lysander? I am as *fair* now as I was erewhile" (3.2.273-74). Comme pour cautionner cette incertitude, Thésée reconnaît aussi que la beauté est entièrement soumise au désir, lorsque, opposant la légendaire beauté d'Hélène à une inquiétante beauté noire, il déclare que l'amoureux peut transformer la laideur en beauté: "The lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brow of Egypt" (5.1.10-11).[48] Il rejoint les réflexions d'Héléna au premier acte, qui affirmait le pouvoir de l'amour, capable de donner forme au chaos (1.1.232-33). Pour le très rationnel Thésée, aussi bien que pour Héléna, mue par un

---

[47] Sur les jeux du regard, voir Michèle Willems, " 'The eye of love:' le regard de l'amour et ses aberrations dans deux comédies shakespeariennes, *A Midsummer Night's Dream* et *Much Ado About Nothing*," *Cercles*, numéro spécial concours (1991): 5-15 et James Calderwood, "Desire, the Eyes, the Gaze," *A Midsummer Night's Dream* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992) 23-47.

[48] Pour compliquer encore les choses, on rappellera que l'Hélène d'Euripide s'était précisément cachée en Égypte pendant la guerre de Troie.

amour insensé, la beauté n'a finalement d'existence possible que dans le regard aveuglé de l'amoureux.[49]

De surcroît, cette instabilité ontologique de la beauté va de pair avec sa confiscation par les figures paternelles de la pièce, qui remettent en cause l'idée que la beauté émane de Dieu. Le duc assure que c'est le père qui confère la beauté à sa fille et qui peut la détruire à loisir; on a ici en arrière-plan les théories patriarcalistes teintées d'aristotélisme, selon lesquelles le pouvoir de la génération donne au père un pouvoir absolu sur ses enfants: [50]

> To you your father should be as a god,
> One that composed your beauties, yea, and one
> To whom you are but as a form in wax,
> By him imprinted, and within his power
> To leave the figure or disfigure it. (1.1.47-51)

C'est un droit similaire que s'arroge Obéron lorsqu'il manipule le regard de Démétrius ou de Lysandre. Pour les jeunes gens dont les yeux ont été humectés par la liqueur, Héléna et Hermia sont nécessairement belles ou laides, désirables ou haïssables. De même, les quelques gouttes de suc magique versées dans les yeux de Titania manifestent le pouvoir patriarcal du roi des fées, analogue à celui de Thésée: Obéron n'acceptera de libérer le regard de Titania de la laideur qu'après avoir récupéré le jeune Indien dont il veut faire son page: "I'll to my queen and beg her Indian boy; / And then I will her charmèd eye release / From

---

[49] Cette subjectivité de la beauté est inséparable du pouvoir de l'imagination à engendrer des monstres. Sur le rapport entre monstruosité et imagination, voir par exemple Raymond Gardette, "*Le Songe d'une nuit d'été:* mythe et dramaturgie," A Midsummer Night's Dream*: W. Shakespeare*, ed. Suhamy, 34-35.

[50] 1.1.117-18 "… look you arm yourself / To fit your fancies to your father's will." Voir Louis Adrian Montrose, " 'Shaping Fantasies:' Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture," *Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*, ed. Richard Dutton (London: Macmillan, 1996) 112-13. Le discours de Thésée repose sur la théorie aristotélicienne de la génération: "comme principes de la génération on pourrait poser à juste titre le mâle et la femelle, le mâle possédant comme le principe moteur, la femelle comme le principe matériel" (*De la génération des animaux* [Paris: Belles Lettres, 1961] I, 2, 3). L'autorité paternelle est encore renforcée par la confusion de plus en plus fréquente à la fin du XVI^{e} siècle, entre pouvoir paternel, pouvoir politique et pouvoir divin.

monster's view" (3.2.375-77). La beauté n'est plus émanation divine, mais se voit instrumentalisée par des personnages qui revendiquent des pouvoirs quasi divins.

Enfin, sorte d'emblème au centre de la pièce, le couple formé par Bottom et Titania cristallise toutes ces incertitudes qui pèsent sur l'idéal de la Beauté dans le *Songe*.[51] Certes, la séduction de la reine des fées est conforme à l'idéal néoplatonicien d'un Ficin ou d'un Castiglione, puisque c'est la voix ("thy note"), la forme[52] ("thy shape"), et les qualités morales de Bottom ("thy fair virtue's force") qui valent au rustique artisan le compliment de Titania:

> Mine ear is much enamoured of thy note;
> So is mine eye enthrallèd to thy shape;
> And thy fair virtue's force perforce doth move me
> ...Thou art as wise as thou art beautiful. (3.1.131-40)[53]

Mais ce discours délicat est démenti d'une part par la situation dramatique qui réunit une fée ("a spirit of no common rate," 3.1.145) et un artisan coiffé d'oreilles d'âne ("The shallowest thickskin of that barren sort," 3.2.13), d'autre part par les réactions de ceux pour qui ce couple est monstrueux.[54] Obéron se délecte de cette "odieuse aberration des yeux" ("this hateful imperfection of her eyes," 4.1.62) et de cette "vision du monstre" ("monster's view," 3.2.377) qui ensorcelle Titania. Quant à Puck, il ne perd pas une occasion de relever l'incongruité de cette union contre nature entre la reine des fées et l'artisan rustaud: "My mistress with a monster is in love, / Near to her close and consecrated bower" (3.2.6-7). L'inanité de cette union des contraires est enfin soulignée par les protagonistes. Bottom n'y voit que folie – "Methinks, mistress, you should have little reason for that" (3.1.135-36) – tandis

---

[51] Voir les associations possibles de Bottom avec la figure du Minotaure dans M. E. Lamb, "*A Midsummer Night's Dream*: the Myth of Theseus and the Minotaur," *Texas Studies in Literature and Language* 21.4 (1979): 478-91 et David Ormerod, "*A Midsummer Night's Dream:* The Monster in the Labyrinth," *Shakespeare Studies* 11 (1983): 39-52.

[52] L'un des sens de *forma* en latin est "belle forme, beauté."

[53] Le comble du grotesque est atteint lorsque Titania veut faire de Bottom une créature éthérée: "And I will purge thy mortal grossness so / That thou shalt like an airy spirit go" (3.1.151-52).

[54] Voir James Black, "The Monster in Shakespeare's Landscape," *The Elizabethan Theatre VIII*, ed. G. R. Hibbard (Port Credit, Ontario: P. D. Neany, 1982) 51-68.

qu'à son réveil la reine des fées ne veut pas croire à ce qu'elle considère comme une "vision:" "How came these things to pass? / O, how mine eyes do loathe his visage now!" (4.1.77-78). Au lieu de l'accord harmonieux des contraires célébré par Thésée,[55] on assiste ainsi à une parodie monstrueuse de l'idéal néoplatonicien de la *discordia concors*, définie par Pic de La Mirandole comme "une amitié fondée sur l'inimitié et une concorde fondée sur la discorde."[56] Il est possible de voir dans cette hybridation monstrueuse à la fois la remise en question du Beau idéal, et la source de ce que Gisèle Venet appelle "plaisir du déplaisir" – c'est-à-dire, pour le spectateur ou pour le lecteur, cette jubilation toute maniériste de voir transgresser les règles et les codes d'une esthétique datant déjà d'un autre temps.[57]

Σ

Ainsi, si le *Songe* nous plonge dans l'univers idéalisé d'un Ficin ou d'un Castiglione, c'est pour mieux nous suggérer les limites du dogme de l'universelle Beauté, voire la caducité de la mécanique néoplatonicienne qui peint l'amour comme un marchepied du ciel. Certes, Shakespeare ne remet pas en cause l'idée que l'amour est d'abord désir de beauté, mais dans le labyrinthe de la forêt d'Athènes, il montre surtout combien cet idéal, soumis à toutes sortes de dérèglements, relève de l'artifice et obéit à l'irrationalité, voire à la perversité. La beauté a perdu tout ancrage absolu et n'est plus déterminée par des critères objectifs. En proie aux fluctuations incessantes du désir, elle n'a d'existence que dans le regard de celui qui la perçoit. L'esthétique classique renaissante, qui suppose proportion et symétrie, est contestée par une Beauté subjective et en constante métamorphose. De cette première remise en cause de l'édifice néoplatonicien découle une seconde, beaucoup plus inquiétante, mais que Shakespeare ne fait qu'esquisser. En montrant les amours de Titania et de Bottom, fruits du dérèglement du regard, le dramaturge sous-entend que les yeux d'une

---

[55] Voir "So musical a discord" (4.1.117), "the concord of this discord" (5.1.60).
[56] *Commento sopra una canzona de amore composta* II, vi, cité par Wind 102.
[57] Voir Gisèle Venet, "Shakespeare, Maniériste et Baroque?", *Bulletin de la Société d'Études Anglaises et Américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* 55 (2002): 7-26. Voir C.-G. Dubois, *Le Maniérisme* (Paris: PUF, 1979) 12: "l'œuvre maniériste, qui se conforme à la règle, au point de la pervertir par excès de zèle, entraîne paradoxalement une libération d'énergie anarchisante et paranoïaque, l'hyperformalisation ne faisant que couvrir et en même temps découvrir ce dessein."

fée peuvent être séduits par ce que le spectateur ne peut considérer autrement que sur le mode de la laideur. Certes, cette situation est mise à distance par les commentaires des autres personnages qui jugent cette union contre nature, mais il n'en reste pas moins que cette parodie de *discordia concors* laisse entrevoir l'étrange séduction que peut exercer la monstruosité.

On perçoit ainsi que ce qui se joue vraiment dans *Le Songe d'une nuit d'été*, c'est la possibilité d'un amour pour la laideur. Or, cette éventualité est proprement de l'ordre de l'impensable pour toute la tradition néoplatonicienne, dans laquelle l'amoureux peut *errer*, c'est-à-dire prendre pour de la beauté ce qui n'est que son pâle fantôme – mais sa confusion est alors attribuable à son manque de discernement. L'idée que l'amant puisse, en toute lucidité, être attiré par la laideur est impossible dans le système de l'Académie. Nul n'est méchant volontairement, disait Socrate: pour un néoplatonicien, de même que personne ne choisirait en connaissance de cause de faire le mal, de même personne ne se livrerait délibérément à l'amour du laid; cette attitude est en effet inadmissible au vu des présupposés centraux du néoplatonisme, qui table sur une confiance humaniste en la bonté foncière de l'homme.

Bien sûr, il n'est pas question pour Shakespeare, dans cette comédie badine, de montrer l'amour du monstrueux pour l'amour du monstrueux, mais c'est toutefois ce que ne peut s'empêcher de voir le spectateur lorsqu'il assiste à la représentation d'une passion *objectivement* monstrueuse, quand bien même elle serait touchante. Lucide, Titania n'ignore rien de la laideur réelle de Bottom qu'elle aime précisément à cause de ses longues oreilles: "Come, sit down upon this flow'ry bed / While I … kiss thy fair large ears, my gentle joy" (4.1.1-4). En mettant au centre de la pièce cet amour contre nature, le dramaturge déconstruit par le théâtre les fondements du système néoplatonicien, sur lequel avait été élaboré, à la fin du XV^{e} siècle, tout un pan de la pensée renaissante.

Mais Shakespeare ne va pas plus loin; sa pièce est une comédie légère et "festive,"[1] dont l'issue rétablit l'harmonie un moment mise en péril: tout est bien qui finit bien, et la dangereuse parenthèse un instant ouverte est bien vite refermée. L'attitude paradoxale de Titania qui prend pour beau un être véritablement laid fait que l'on reste ici en

[1] Voir François Laroque, "*A Midsummer Night's Dream* as Festive Comedy," *A Midsummer Night's Dream, William Shakespeare* (Paris: Bréal, 2002) 83-99.

suspens, comme si Shakespeare, conscient des limites extrêmes de ce que peut accepter le platonisme, était sur le point de montrer ce qui n'est pas montrable. Il n'en reste pas moins qu'on est passé tout près du scandale que constituerait, dans ce contexte de marivaudage, la reconnaissance du pouvoir de séduction, irrécupérable par aucun humanisme, que peut exercer la laideur. Maniériste, Shakespeare se contente ici de jouer des contradictions et des limites du platonisme, de s'en jouer pour les déjouer – il n'est pas homme à système, et, aux antipodes de tout didactisme pesant, il se garde de proposer aucune leçon à son spectateur, qu'il laisse désemparé face à cette représentation aux frontières de l'irreprésentable. *Le Songe d'une nuit d'été*, par sa mise en scène comique des paradoxes du néoplatonisme, apparaît ainsi comme le symptôme de l'impasse où se trouve, au crépuscule du XVI^{e} siècle, cette pensée qui avait dominé la Renaissance: la vision lumineuse d'un cosmos éternel, irradié par la lumière du divin, est maintenant obscurcie par le péril de la difformité.[2]

Claire GHEERAERT-GRAFFEUILLE

CETAS-ERAC

Université de Rouen

[2] Je remercie Tony Gheeraert de m'avoir donné l'idée de cet article, et de m'avoir fait partager ses connaissances sur l'amour et la beauté.