

Éric Lysøe

## **Eros au miroir: mélancolie amoureuse et homosexualité dans quelques comédies de Shakespeare**

**N**UL DOUTE QUE LA MELANCOLIE FIGURE PARMI les grandes maladies de l'époque élisabéthaine, jusqu'à revêtir parfois l'aspect d'une pose à la mode. Et c'est bien comme telle qu'elle habite, du moins à en croire les spécialistes, le théâtre de Shakespeare. Bien peu de personnages sont perçus comme de véritables mélancoliques. Othello ou Macbeth ne souffrent que d'égarement passager; Lear, au contraire, sombre définitivement dans la folie et Hamlet ne serait qu'un cyclothymique. Quant à ceux qui se déclarent victimes des effets de la bile noire, ils sont régulièrement pris pour de simples simulateurs tournés en ridicule. N'est-il pas commun aujourd'hui de jeter, par exemple, le discredit sur le Jacques d'*As You Like It*, pour ne voir dans le personnage qu'un faire valoir destiné à souligner la dimension anti-pastorale de la pièce?

On peut estimer toutefois que ce caractère *carnavalesque* tend à signifier autre chose: à pointer du doigt un phénomène plus profond qui justifierait d'autres mélancolies moins aisément explicables. Celle, par exemple, d'Antonio, sur laquelle s'interrogent longuement les personnages du *Merchant of Venice* ou celle encore, plus diffuse, que le Theseus d'*A Midsummer Night's Dream* refuse de considérer lorsqu'il lance à Philostrate, son maître de cérémonie:

Stir up the Athenian youth to merriments;  
Awake the pert and nimble spirit of mirth;

Turn melancholy forth to funerals;  
The pale companion is not for our pomp<sup>1</sup>.

Car il faut le reconnaître: les craintes du vainqueur de l'Hadès et du Labyrinthe sont fondées. Pour s'inscrire tout entière sous le signe des choses nocturnes, la charmante féerie en vient parfois à peindre la forêt des fées sous son aspect le plus sinistre. C'est notamment le cas lorsqu'Oberon invite le lutin Robin à faire s'enfoncer des êtres *de plomb* – métal saturnien par excellence – dans une terrifiante matière noire:

Robin, overcast the night;  
The starry welkin cover thou anon  
With drooping fog as black as Acheron,  
And lead these testy rivals [...] astray [...]  
Till over their brows death-counterfeiting sleep  
With leaden legs and batty wings doth creep<sup>2</sup>.

Chez Shakespeare, la mélancolie ne saurait donc circonscrire son domaine à quelques grands splénétiques. Elle s'apparente à une force ténébreuse curieusement associée aux joies de l'amour, une force semblable à celle qui émane du terrible Maure de Venise, confronté à la pure Desdemona. Et c'est peut-être cette présence menaçante de la matière noire au cœur même d'un univers apparemment conçu pour le rire qui confère cette note si troublante aux comédies de Shakespeare, en y instillant une humeur venue du plus profond de la tragédie. Voilà en tout cas le rapport qu'on se propose d'explorer ici, à la lumière de deux critères que la recherche fait apparaître comme fondamentaux: celui de la chimie amoureuse et, parallèlement, celui de l'homosexualité. Cependant, puisqu'il est évidemment impossible d'aborder toute l'œuvre du génial dramaturge, on se contentera de ne considérer ici que quelques comédies exemplaires. Après s'être attardé sur *A Midsummer Night's Dream*, pour dégager, à partir du thème de l'amour médecin, la relation qui s'élabore entre homosexualité et mélancolie, la présente contribution interrogera,

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, I, 1, v. 12-15, in SHAKESPEARE 1995-2000, t. I, p. 660. Toutes les citations seront empruntées à cette édition dont on se contentera désormais de préciser la toison et la page. Le plus souvent originales, les traductions proposées en note s'inspireront parfois du texte français de l'édition de référence. Ici: «Incite à se réjouir la jeunesse d'Athènes; / Éveille l'esprit leste et vif de la gaîté; / Que la mélancolie se consacre aux obsèques; / Le pâle freluquet sied trop mal à nos fêtes».

<sup>2</sup> III, 2, v. 356-366, t. I, p. 724-726: «Robin, répand partout la nuit; / Et couvre sur-le-champ le ciel et ses étoiles / D'un épais brouillard noir, tel l'Achéron se voile, / Fait s'égarer si bien ces rivaux ombrageux [...] / Qu'ils semblent trépasser en un sommeil profond, / Aux ailes de vampire et aux jambes de plomb».

mais plus rapidement, faute de temps, trois autres textes: *The Twelfth Night*, *As You Like It* et *The Merchant of Venice*.

### ***A Midsummer Night's Dream* ou les caprices d'Éros pharmakon**

Commençons par vérifier à quel point *A Midsummer Night's Dream* s'offre comme l'occasion de mettre en scène le double visage d'Éros pharmakon. Car l'ouvrage, écrit peu après et, tout à la fois, contre *Romeo and Juliet*, fait d'emblée de l'amour une affaire de chimie mystérieuse.

L'intrigue repose au moins en partie, on le sait, sur une question de change amoureux. Hors de la forêt et de la magie de la nuit d'été, Lysander et Demetrius sont épris de la même femme: Hermia. Helena, la quasi-jumelle de cette dernière, poursuit de ses assiduités, mais sans parvenir à le convaincre, le volage Demetrius. Elle se trouve ainsi dans un état de manque et présente tous les symptômes de la folie amoureuse:

[...] she, sweet lady, dotes,  
Devoutly dotes, dotes in idolatry  
Upon this spotted and inconstant man<sup>3</sup>.

All fancy-sick she is and pale of cheer,  
With sighs of love that costs the fresh blood dear<sup>4</sup>.

La pulsion érotique se trouve donc naturellement définie en termes physico-chimiques. Il est avant tout l'effet de lois optiques. Comme le supposaient les médecins de l'époque, en se fondant sur les théories platoniciennes, la contagion érotique opère par la vue. Le rayonnement qui se dégage de l'être aimé, notamment de son œil, impressionne la rétine et, au-delà, la fantaisie imaginative de l'amoureux. Ce qui fait par exemple que Helena demande à Hermia sa recette de la séduction en ces termes:

O, teach me how you look, and with what art  
You sway the motion of Demetrius' heart!<sup>5</sup>

Cette physique de l'Éros s'associe étroitement à sa sœur la chimie. L'amour ici, c'est une affaire de pharmacie ou plus exactement

---

<sup>3</sup> I, 1, v. 108-110, t. I, p. 664: «elle, gente dame, est folle / Adore à la folie, follement idolâtre / Cet homme aussi impur qu'il peut être folâtre».

<sup>4</sup> III, 2, v. 96-97, t. I, p. 712: «L'esprit malade elle a, le teint tout languissant / Tant les soupirs d'amour lui gâtent le bon sang».

<sup>5</sup> I, 1, v. 192-193, t. I, p. 668: «Enseignez-moi donc l'art de savoir se faire voir / Qui de Demetrius vous fait le cœur mouvoir». Un peu plus loin, la pauvre amoureuse se lamente de ce qu'un jour, le regard de Demetrius ait croisé celui d'Hermia: «For ere Demetrius looked on Hermia's eyne, / He hailed down oaths that he was only mine (I, 1, 242-243, t. I, p. 672: «Demetrius, avant de voir les yeux d'Hermia / Faisait grêler serments qu'il n'était rien qu'à moi»).

d'herboristerie. Pour qu'un œil frigide puisse être frappé par le rayonnement de l'objet d'amour, il suffit d'en oindre les paupières avec le suc d'une certaine plante, la pensée, que le populaire nomme «love-idleness»<sup>6</sup>, «amour-en-musardise», fleur étonnante en ce qu'un jour elle fut frappée par le trait de Cupidon<sup>7</sup> et prit aussitôt la teinte de la sanglante blessure d'amour. Une fois le traitement administré, le patient est envoûté par la première créature qui se présente à ses yeux. Aussi faut-il être prudent avec ce genre de drogue: se tromper de dose ou de malade peut conduire à de graves désordres. On n'est donc pas peu surpris de voir Oberon, le roi des fées, laisser un lutin maladroit, Robin, participer à l'opération. Tandis qu'il fera en sorte que sa compagne Titania, la reine des fées, tombe amoureuse du premier venu<sup>8</sup>, le *puck* instillera dans l'esprit du froid Demetrius un amour inextinguible pour la pauvre Helena. Et si, dans le premier cas, la magie érotique atteint son but, dans le second, elle échoue. Robin se trompe de patient et soigne Lysander. Demetrius, étant en désespoir de cause traité par Oberon, les deux hommes vont s'éprendre de la première femme qu'ils rencontrent, Helena. L'expérience échoue lamentablement, le quatuor amoureux ne parvenant en rien à atteindre l'équilibre souhaité.

En fait, si le roi des fées délègue ses pouvoirs avec tant de légèreté, c'est qu'il possède un antidote, une autre substance qui permet de soigner les désordres éventuels engendrés par la première. Le «bouton de Diane»<sup>9</sup> a en effet le pouvoir d'effacer ce qu'a fait la «fleur de Cupidon»<sup>10</sup>. C'est dire si le mal et son remède sont proches l'un de l'autre. La seconde plante n'est évidemment qu'une variante de la première: quand elle atteint la pensée en plein cœur, la flèche du divin archer n'était dirigée vers d'autre cible que Diane ou l'un de ses avatars: une pure vierge protégée par la lune<sup>11</sup>. L'amour est certes un produit dangereux et Robin n'a fait que répéter l'erreur de Cupidon en se trompant de cible. Mais s'il s'agit bien d'une drogue, celle-ci contient, Dieu merci! son contrepoison. Voilà pourquoi à neuf reprises, le texte met en scène l'amour fou par le recours au verbe «to dote»<sup>12</sup>. Même si les deux termes n'ont aucune parenté

<sup>6</sup> II, 1, v. 168, t. I, p. 684.

<sup>7</sup> Et sans doute sa «meilleure flèche», celle à la pointe d'or qu'évoque Hermia dès l'acte I: «his best arrow, with the golden head» (I, 1, v. 170, t. I, p. 668).

<sup>8</sup> Fût-il de l'espèce la plus vile, «some vile thing» (II, 2, v. 40, t. I, p. 692).

<sup>9</sup> «Dian's bud» (IV, 1, v. 69, t. I, p. 734).

<sup>10</sup> «Cupid's flower» (*ibidem*).

<sup>11</sup> Voir II, 1, v. 155-168, t. I, p. 684.

<sup>12</sup> I, 1, v. 108-109 (3 occurrences), 225, 230 (*doting*), II, 1, v. 171, III, 2, v. 3, IV, 1, v. 41 et 164; voir, t. I, p. 664, 670, 684, 708, 732, 740.

étymologique, l'énamourément maladif que suggère le prédicat anglais résonne comme le contraire d'antidote<sup>13</sup>.

### **Théâtralité et tension homoérotique**

Capable de se changer ainsi en vrai ou faux amour<sup>14</sup>, le sentiment engendré par la magie des fées ne cesse de faire référence à des images homosexuelles. L'histoire de la fleur de Cupidon qui, de blanche devient rouge, rappelle évidemment la légende de Hyacinthos, l'amant d'Apollon. Et l'on comprend qu'elle soit entrée aussi aisément dans la pharmacopée des fées. Car Oberon est loin d'être insensible au charme des éphèbes. S'il s'est querellé avec Titania, c'est parce que cette dernière refuse de lui abandonner un certain jeune garçon, né, dirait-on, du commerce de la reine des fées avec une autre femme, une prêtresse orientale<sup>15</sup>. Cet enfant, qui s'offre comme le fruit d'une relation homosexuelle, est qualifié de «changeling boy». Il devrait donc être en théorie le fruit d'un échange. De fait, la tradition folklorique anglaise imagine que les fées ont le pouvoir de dérober aux parents les enfants plus ou moins contrefaits afin de les remplacer par d'autres mieux conformés. Et c'est bien cette tradition qu'Oberon entend respecter à sa manière – et à son profit – en l'inversant. Il va remplacer le beau garçon par Bottom, un tisserand affublé d'une tête d'âne et dont Titania s'éprendra grâce à la fleur magique.

Dans la mesure où il est de la sorte la manifestation symbolique du désir d'Oberon, ce nouveau personnage mérite qu'on s'y attarde. Son nom, qui évoque aujourd'hui la partie postérieure des individus, semble n'avoir pris ce sens qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. À l'époque de Shakespeare, le mot renvoyait plutôt à la bobine, à la quenouille du tisserand, profession qu'exerce d'ailleurs Bottom. Il n'en constitue pas moins un élément d'autant plus significatif qu'il désigne un personnage partiellement transformé en âne. Or non seulement l'animal, dans toute la tradition occidentale, est l'emblème de la virilité, mais il est, pour le locuteur

---

<sup>13</sup> Terme que Shakespeare utilise aussi dans *Timon of Athen* (IV, 3, v. 416) et dans *Macbeth*, V, 3, v. 45, *Tragédies*, t. II, p. 344 et 714.

<sup>14</sup> Comme le dit Oberon à Robin: «Of misprision must perforce ensue / Some true love turned, and not a false turned true» (III, 2, 90-91, t. I, p. 712: «De ton erreur viendra qu'un amour véridique / Change et non point qu'un faux se change en authentique»).

<sup>15</sup> Selon Oberon, un roi indien serait le véritable père et aurait été simplement dépossédé de son fils. Il s'agit là cependant d'une forme de rationalisation appliquée à une construction essentiellement symbolique: les relations qu'entretiennent entre elles Titania et sa «professe» s'inscrivent clairement sous le signe de l'idylle amoureuse.

<sup>16</sup> Il faut noter cependant qu'on avait pu établir bien plus tôt un rapport étroit entre le fessier et la «bobine». Reconnue comme maladie des tisserands, l'*ischial bursitis* fait partie des affections répertoriées à l'époque élisabéthaine et il semble qu'on la désigne déjà sous l'appellation populaire de «weaver's bottom»...

anglais à l'époque de Shakespeare, perçu comme l'homonyme d'«arse», postérieur. Offrir un tel compagnon à la reine des fées équivaut donc à produire une image bestiale de la rencontre entre les sexes, mais surtout à montrer que l'échange – la métamorphose – peut, avec le temps – la quenouille (*bottom*) des Parques –, conduire à l'inversion de valeurs actives (ass = virilité) en valeurs passives (arse = postérieur) et réciproquement<sup>17</sup>.

L'effet est d'autant plus marqué que Bottom fait partie d'une troupe de comédiens amateurs décidés à représenter devant la cour une adaptation théâtrale de l'histoire de Pyrame et Thisbé. Et d'emblée, l'espace scénique apparaît comme un lieu favorisant l'amour du même, non seulement parce que les pratiques de l'époque interdisant aux femmes d'y jouer impliquaient que l'on confie les rôles féminins à des garçons, mais encore parce que Shakespeare prend visiblement plaisir à souligner l'artifice. Francis Flute qui doit jouer le rôle de Thisbé s'interroge sur l'identité du personnage. S'agit-il d'un chevalier errant «a wandering knight»? Las, non! Quelle déception quand le pauvre garçon comprend qu'on lui a attribué un rôle de femme:

FLUTE – Nay, faith, let not me play a woman; I have a beard coming<sup>18</sup>.

Aussi Quince, le metteur en scène, doit-il le rassurer sur-le-champ:

QUINCE – That's all one; you shall play it in a mask, and you may speak as small as you will<sup>19</sup>.

Le nom du personnage, Flute, n'évoque-t-il d'ailleurs pas un instrument de musique particulièrement phallique, mais réservé à ces sonorités aiguës qu'il suffit d'emprunter pour faire entendre une voix féminine?

C'est toutefois avec Bottom que la faculté qu'a le théâtre d'engendrer la confusion des sexes atteint son paroxysme. Car au début des répétitions, le benêt se dit prêt à endosser tous les rôles. Celui de Pyrame, bien sûr, mais aussi celui de Thisbé et même celui du Lion, – un lion, dit-il, capable de rugir aussi bien qu'un rossignol! Et lorsqu'il réduit enfin ses ambitions

---

<sup>17</sup> Voilà pourquoi Shakespeare entraîne à plusieurs reprises son spectateur du côté d'une interprétation symbolique, notamment lorsque Bottom, apparaissant pour la première fois avec sa tête d'âne, lance à l'un de ses compagnons ébahis: «What do you see? You see an ass-head of your own, do you» (III, 1, l. 94, t. I, p. 702: «Ce que vous voyez? Mais la tête d'un âne / une tête de cul comme la vôtre, pardi»). Puis, croyant que toute la troupe lui joue une farce, il ajoute: «I see their knavery: this is to make an ass of me» (*ibidem*, l. 96, p. 704: «Je vois leur malice: ils veulent me faire tourner en bourrique / me changer en cul»).

<sup>18</sup> I, 2, l. 38, t. I, p. 674: «Flûte – Non, par pitié, ne me faites pas jouer une femme. J'ai la barbe qui pousse».

<sup>19</sup> I, 2, l. 39-40, *ibidem*: «Quince – Cela ne fait rien. Vous porterez un masque et vous pourrez parler d'une voix aussi menue que vous le souhaitez».

au seul personnage de l'amoureux, c'est pour réclamer qu'on le grime de telle sorte qu'il tranche sur son compère Flute à la pilosité naissante et évoque, par sa barbe, la crinière solaire du roi des animaux:

I will discharge it in either your straw-colour beard, your orange-tawny beard, your purple-in-grain beard, or your French-crown-colour beard, your perfect yellow<sup>20</sup>.

Singulière revendication lorsqu'on songe qu'un peu plus loin, Bottom en âne déclare à Titania et sa cour ne pouvoir supporter le moindre poil sur le visage!

Le théâtre permet donc d'accomplir les plus étonnantes métamorphoses, au point d'engendrer une totale confusion sexuelle. La parole dramatique s'offre ainsi comme un parfait doublet de l'amour. Tout comme la folie érotique change Helena en ours<sup>21</sup>, le texte dramatique a le pouvoir vous de transformer profondément. Il suffit que Flute, déguisé en Thisbé, compare Pyrame au «truest horse that yet would never tire»<sup>22</sup> – et ce faisant fasse courir sa réplique sans marquer d'arrêts<sup>23</sup> – pour qu'effectivement Bottom apparaisse sous les traits d'un avatar grotesque du centaure: un homme à tête d'âne...

### **Homosexualité, refoulement et censure**

La métamorphose homosexuelle, toutefois, ne caractérise pas seulement le monde des fées ou celui du théâtre. Elle touche également les simples mortels. C'est d'abord Hermia qui, constatant que son père veut accorder sa main à Demetrius et non à Lysander, l' élu de son cœur, regrette que ce géniteur intraitable n'ait pas eu la vue impressionnée comme le fut la sienne<sup>24</sup>. C'est encore Lysander qui, voyant Demetrius se prévaloir de la faveur que lui accorde le père d'Hermia, lance soudain à son rival:

You have her father's love, Demetrius,

---

<sup>20</sup> II, 1, l. 72-74, t. I, p. 676: «Je puis vous expédier la chose avec votre barbe couleur de paille, votre barbe brun-orangé, votre barbe rouge écarlate en couleur de couronne française, ce jaune idéal».

<sup>21</sup> «I am as ugly as a bear», déclare la malheureuse à la scène 2 de l'acte II (v. 100, t. I, p. 694: «Je suis aussi laide qu'un ours»).

<sup>22</sup> III, 1, 75, t. I, p. 702: «vrai cheval qui galope sans pause».

<sup>23</sup> Comme le lui reproche Quince: «You speak all your part at once, cues and all» (III, 1, 1.78, *ibidem*: «Vous débitez votre rôle d'une traite, les répliques et le reste»).

<sup>24</sup> «I would my father looked but with my eyes» (I,1, v. 56, t. I, p. 662: «Je voudrais que mon père y vît avec mes yeux»).

Let me have Hermia's. Do you marry him<sup>25</sup>.

Pareilles suggestions ne se réduisent pas toutefois à quelques remarques désabusées ou ironiques. C'est en réalité toute l'intrigue de la pièce qui paraît s'organiser en fonction de processus destinés tout à la fois à refouler et à révéler l'amour du même. La formule, en effet, n'affecte pas seulement les relations entre Titania et Oberon ou encore l'histoire caricaturale que constitue, en abyme, la tragédie de Pyrame et Thisbé. Elle touche aussi très fortement les deux autres affaires de cœur qui complètent la trame dramatique: celle de Theseus et d'Hippolyta dont la perspective des noces alimente le cadre de la pièce, celle du change amoureux qui en constitue le centre. Cette fois cependant les images se traduisent surtout sur le mode du refoulement. Pas plus qu'il n'accepte la mélancolie, Theseus ne semble laisser place à la représentation homosexuelle. Il reste que sa chère Hippolyta est bien reine des Amazones. Le prince lui-même ne se fait pas défaut de le souligner: c'est une femme particulièrement virile qui ne se rend à un amant que dans la mesure où celui-ci est parvenu à la *courtiser par l'épée*<sup>26</sup>. Cette Hippolyta pourrait donc bien n'être finalement qu'un homme – ce qu'elle est effectivement sous le maquillage de l'acteur et ce que confirme la principale source de Shakespeare sur le sujet: *The Palace of Pleasure*, œuvre de William Painter parue en 1566 et qui présente les Amazones comme des «mankinde women»<sup>27</sup>, des femmes-hommes.

Si la relation amoureuse qu'entretient le roi d'Athènes avec sa nouvelle *conquête* renvoie bien à une représentation de l'amour homosexuel, l'image rencontre un écho singulier dans la pièce, à travers l'évocation de deux autres face-à-face. Le change amoureux qui conduit les deux garçons à passer d'Hermia à Helena suppose en effet qu'on renonce aux autres possibilités qui consisteraient à faire tomber les deux jeunes femmes ou encore les deux garçons amoureux l'un de l'autre. Or, au lieu de leur conserver un statut tout virtuel, Shakespeare brode autour des motifs que ces deux situations auraient introduits dans la pièce. Les délices saphiques sont ainsi évoqués à mots couverts lorsque Helena se remémore la tendresse fusionnelle qui la liait à celle qui, à présent, est devenue sa rivale<sup>28</sup>. De façon plus révélatrice encore, l'amour entre Lysander et Demetrius, sous la forme théséenne de la «cour par l'épée», se trouve

<sup>25</sup> I, 1, v. 93-94, t. I, p. 664: «Puisque son père vous aime, et bien! Demetrius, / Allez, épousez-le. Laissez-moi donc Hermia».

<sup>26</sup> «Hippolyta, I wooed thee with my sword, / And won thy love doing thee injuries» (I, 1, t. I, v. 16-17, p. 660: «Hippolyta, je t'ai fait la cour par l'épée / Et gagné ton amour à coup de violence»).

<sup>27</sup> Ed. de Joseph Jacobs, Honolulu, University Press of the Pacific, 2002, t. II, p. 165.

<sup>28</sup> Voir III, 2, v. 204-220, t. I, p. 718.



miraculeusement évité grâce à un stratagème du roi des fées. Le duel entre les deux rivaux est en effet rendu impossible par l'obscurité et, parallèlement, par un transfert d'objet. Oberon commande à Robin de faire tomber une nuit profonde dans laquelle les regards des deux «lovers» ne saurait engendrer le processus optique de séduction. Dans le même temps, le prince demande au malicieux lutin d'imiter tantôt la voix de Lysander, tantôt celle de Demetrius, de façon à écarter les deux hommes l'un de l'autre, les faire s'égarer dans le noir, jusqu'à ce que, pris par le sommeil, ils s'effondrent sur le sol et ne se relèvent qu'au matin.

### Mélancolie et féminité nocturne

Or cette pesante matière noire qui interdit la rencontre homosexuelle s'incarne tout entière dans une femme selon un processus qu'il convient à présent d'observer. C'est parce qu'Hermia n'est plus le seul objet d'amour possible que les deux hommes se querellent; c'est donc par Hermia ou l'un de ses substituts qu'ils se trouveront empêchés d'agir. Voilà pourquoi la jeune femme, dès lors qu'elle erre dans le bois, s'impose comme une complice de la nuit:

Dark night, that from the eye his function takes,  
The ear more quick of apprehension makes;  
Wherein it doth impair the seeing sense,  
It pays the hearing double recompense.  
Thou art not by mine eye, Lysander, found;  
Mine ear, I thank it, brought me to thy sound<sup>29</sup>.

Lysander d'ailleurs ne s'y trompe pas. Voyant bientôt en son ancienne maîtresse une «loathèd med'cine», une «hated potion» contre l'amour<sup>30</sup>, il la décrit comme une Africaine ou une Maure – une *Noire*<sup>31</sup>. Et Hermia de présenter dès lors certains attributs de la féminité angoissante. Dame sombre, elle invoque la contamination du sein et du pénis. N'a-t-elle pas rêvé, avant de se mettre en marche dans les ténèbres, qu'un serpent lui dévorait la poitrine<sup>32</sup>? Et n'est-ce pas comme d'une vipère que Lysander prétend s'en débarrasser:

---

<sup>29</sup> III, 2, v. 178-183, t. I, p. 716: «La nuit sombre, en ôtant à nos yeux leurs fonctions, / Affine notre oreille en toutes perceptions. / Elle enlève à la vue une part de puissance, / Mais nous la rembourse à l'ouïe en double récompense. Ne pouvant par mes yeux vous retrouver Lysandre, / J'en remercie mon ouïe qui me fait vous entendre».

<sup>30</sup> «Out, loathèd med'cine; O hated potion, hence» (III, 2, v. 265, t. I, p. 720: «Va-t'en, médicament abject, potion atroce»).

<sup>31</sup> «Away, you Ethiopie. [...] Out, tawny Tartar, out!» (III, 2, 258-264, t. I, p. 720: «Toi, la négresse, arrière. [...] Fous le camp, moricaude»).

<sup>32</sup> Voir II,2, v. 151-156, t. I, p. 698.

... I will shake thee from me like a serpent<sup>33</sup>.

Voilà donc la structure sur laquelle repose la pièce: censurée, refoulée, l'inclination homosexuelle se trouve battue en brèche par la présence d'une femme autrefois aimée et cependant terrifiante. Une femme que Demetrius identifiera à la fin de la pièce comme « the remembrance of an idle gaud / Which in [his] childhood [he] did dote upon »<sup>34</sup>. Et c'est bien ce même refoulement dont Robin confirme l'origine lorsqu'il verse le suc de la fleur de Diane sur les yeux de Lysander. Il déclare alors en effet: «The man shall have his mare again, and all shall be well»<sup>35</sup>. Preuve que la femme, symbolisée ici par la jument, *mare*, n'est jamais très loin du cauchemar nocturne, le «nightmare». Comme en témoigne la chanson d'Edgar dans *King Lear*<sup>36</sup>, le mot renvoie d'ailleurs à l'époque autant à la femelle du cheval qu'à l'incube oppressant le dormeur. On peut se demander dès lors si Helena, vers laquelle se tourne finalement Demetrius, est très différente de cet ancien objet d'amour, cette figuration évidente de la mère? On peut en tout cas en douter. Dès le début de la pièce, la jeune femme est décrite comme un double d'Hermia<sup>37</sup>. Mais elle est alors surtout présentée<sup>38</sup> comme la fille d'un certain Nedar. Et l'on comprend que ce Nedar, pas plus que son épouse, n'apparaisse sur scène: le nom qu'il porte et dont on ignore l'origine est simplement l'anagramme d'Arden, patronyme de la mère de Shakespeare, cette fille de riches fermiers, malheureusement illettrée et dont la signature représentait un cheval au galop: *Nightmare*...

### Le salut par le théâtre

Si le pouvoir qu'exerce le maternel sombre tend de la sorte à contrarier l'inclination homosexuelle, il ne reste guère qu'une façon d'exprimer les choses: recourir aux mots, aux jeux de mots, l'arme du fils, fin lettré à la différence de ses géniteurs. Aussi le théâtre s'impose-t-il comme le meilleur remède contre la mélancolie et ses voiles de ténèbres. Car la

<sup>33</sup> III, 2, v. 262, t. I, p. 720: «Çà ! Je vais t'envoyer valser comme un serpent».

<sup>34</sup> IV, 1, v. 163-164, t. I, p. 740: «le souvenir de vaines parures / Dont [il s']étai[t] épris sottement dans l'enfance».

<sup>35</sup> III, 3, v. 47, t. I, p. 730: «l'homme va retrouver sa jument habituelle et tout finira bien».

<sup>36</sup> Saint Withold footed thrice the «old; / He met the nightmare, and her nine fold; / Bid her alight / And her troth plight, / And aroint thee, witch, aroint thee!» (III, 4, 100-104, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Tragédies*, t. II, p. 488).

<sup>37</sup> Certes, la taille des deux jeunes filles permet de les distinguer l'une de l'autre: Helena est plus grande, Hermia, devenue haïssable, est même qualifiée de naine par Lysander. Mais précisément cette forme d'opposition appartient bien au registre ordinaire de la gémellité chez Shakespeare (voir Jean Perrot, *Mythe et littérature sous le signe des gémeaux*, Paris, P.U.F., 1976).

<sup>38</sup> Voir I, 1, v. 107, t. I, p. 664.

différence sexuelle n'y est plus affaire d'identité, mais simple jeu de démarcation spatiale. Ce qui permet de distinguer Flute-Thisbe de Bottom-Pyramus, c'est un mur – un principe de «partition»<sup>39</sup> qui renvoie directement aux facultés séparatrices de Saturne et qui, sur une suggestion de Bottom, sera interprété par l'un des comédiens amateurs:

Some man or other must present Wall; and let him have some plaster, or some loam, or some rough-cast about him, to signify «wall»; and let him hold his fingers thus, and through that cranny shall Pyramus and Thisby whisper<sup>40</sup>.

Séparant le masculin du féminin, ce mur se réduit bientôt à n'être qu'une image du sexe maternel, confondue avec les lèvres non point de Thisbé, mais bien de Bottom:

BOTTOM, *as Pyramus* – O, kiss me through the hole of this vile wall.  
FLUTE, *as Thisbe* – I kiss the wall's hole, not your lips at all<sup>41</sup>.

La scène permet d'apprivoiser le maternel terrifiant et de réduire la différence sexuelle à un simple jeu, tous les éléments effrayants s'y trouvant édulcorés. Le lion que la fable de Pyrame et Thisbé laisse interpréter comme une manifestation du féminin terrifiant<sup>42</sup>, mais dont le rôle est endossé par un Snug bien décidé à ne pas effaroucher les femmes, apparaît aux spectateurs – leurs compagnes ne soufflant mot – comme «a very gentle beast and of a good conscience»<sup>43</sup>. Quant au mur, principe de séparation entre l'ordre masculin et féminin, il se découvre être «the wittiest partition that ever [we] heard»<sup>44</sup>. On comprend que Bottom, une fois pareil *rempart* installé, puisse faire son entrée en invoquant la nuit noire:

O grim-looking night! O night with hue so black!  
O night, which ever art when day is not!

---

<sup>39</sup> V, 1, l. 164, t. I, p. 752.

<sup>40</sup> III, 1, l. 50-53, t. I, p. 700: «Faut qu'un de nos gars représente le Mur; et qu'on lui colle dessus du plâtre ou du crépi pour signifier “mur”; il n'aura qu'à tenir ses doigts comme ça et c'est à travers cette fente que murmureront Pyrame et Thisbille».

<sup>41</sup> V, 1, v. 196-197, t. I, p. 754: «Bottom, *jouant Pyrame* – Baise-moi par le trou de cet horrible mur. / Flûte, *jouant Thisbé* – J'en baise bien le trou, tes lèvres c'est moins sûr».

<sup>42</sup> Expression du désir de Thisbé, le lion conduit Pyrame à un suicide sans fondement. Outre les caractéristiques féminines attribuées généralement aux félins, le roi des animaux s'apparente à la gueule dentée menaçant le masculin: à cause de lui, Pyrame se précipite sur son épée au lieu de s'en servir comme instrument de pouvoir.

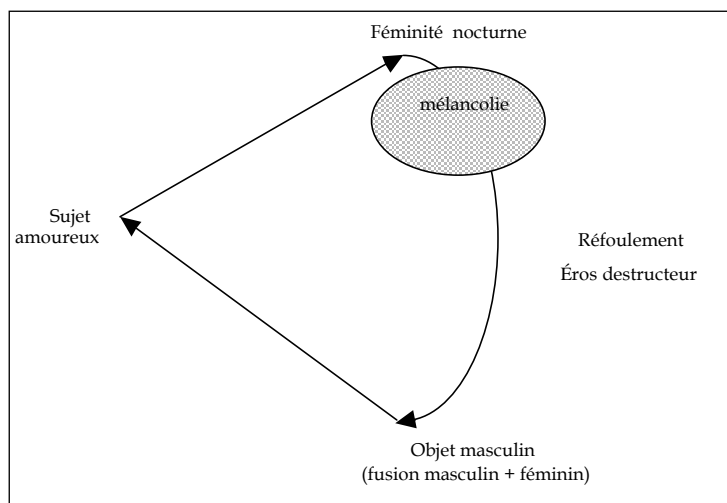
<sup>43</sup> V, 1, v. 230, t. I, p. 756: «une bête très “comme il faut” et douée d'une grande conscience».

<sup>44</sup> V, 1, v. 164, p. 752: «la cloison la plus éloquente qu'on ait jamais entendue».

O night, O night, alack, alack, alack<sup>45</sup>!

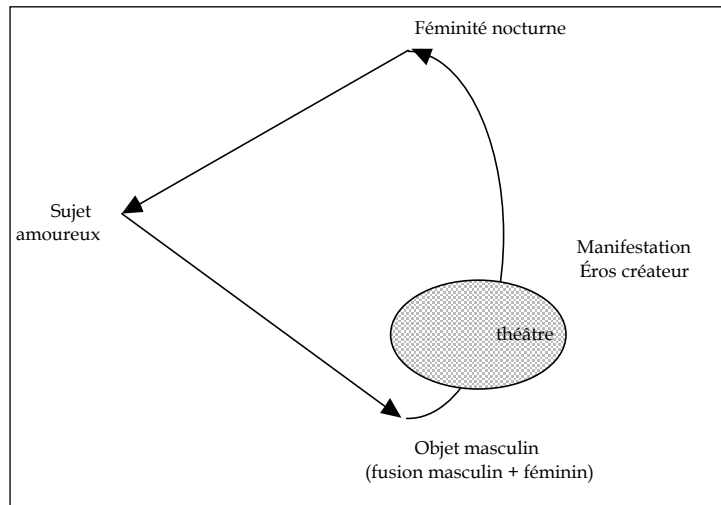
Grâce au ton de la comédie – voire ici de la farce –, les ténèbres profondes n’ont plus rien d’inquiétant.

Or, cette capacité qu’a le théâtre à reconsidérer l’amour dans son double rapport à l’inclination homosexuelle et à la noirceur mélancolique se retrouve dans nombre de comédies de Shakespeare. Bien souvent en effet, le jeu homoérotique s’offre comme le meilleur remède à la mélancolie amoureuse. De sorte qu’à l’inverse, lorsqu’il n’emprunte pas d’allures homosexuelles, l’amour conduit parfois, comme dans *Much Ado About Nothing*, à des situations proches de la tragédie. Une construction ternaire ainsi se dégage autour de laquelle les pièces élaborent d’infinies variations. À chaque fois la féminité nocturne, garante de la différence sexuelle, s’oppose à un objet d’amour masculin réalisant idéalement l’état de fusion propre à l’androgynie. Lorsque c’est la première des deux instances qui prévaut auprès du sujet amoureux, l’Éros pharmakon dévoile ses aspects dévastateurs et le sujet cède au mieux à la mélancolie, au pire à la pulsion de mort (voir ci-après, Fig. 1). Lorsqu’à l’inverse c’est le second qui domine, l’Éros pharmakon se découvre des aspects salvateurs. Car il est alors servi par un théâtre qui, jouant de la confusion des sexes, célèbre l’objet d’amour masculin et, tout à la fois, assure le salut de la figure féminine (voir ci-après, Fig. 2).



**Fig. 1:** Éros poison

<sup>45</sup> V, 1, v. 167-169, p. 752: «Ô nuit sinistre, ô nuit à la si noire teinte! / Ô nuit qui vient toujours lorsque le jour n’est pas! Ô nuit, ô nuit, ô nuit, hélas, hélas, hélas!».



**Fig. 2:** Éros remède

### ***The Twelfth Night* et *As You Like It*: deux applications exemplaires**

Telle est la formule de base qui engendre l'intrigue de *The Twelfth Night* comme celle d'*As You Like It*. La première des deux pièces fonde, on le sait, son intrigue sur l'amour contrarié du duc Orsino pour la belle Olivia laquelle, à l'occasion de la mort de son frère, entend respecter un deuil de sept ans. Or c'est un personnage unique, Viola, qui soignera les deux mélancoliques par le jeu homoérotique. La jeune fille, dont le nom est une variante anagrammatique d'Olivia, est d'autant plus proche de cette dernière qu'elle est persuadée, elle aussi, d'avoir perdu son frère. Comme pour continuer à faire vivre le défunt, elle se déguise en homme et c'est sous ces traits – ceux d'un acteur mâle interprétant le rôle d'une fille changée en garçon! – qu'elle va d'abord jeter le trouble dans l'esprit d'Orsino. Devenue messenger du duc, elle rend visite à Olivia et met tant d'application à jouer son rôle que d'emblée son interlocutrice voit en elle un véritable «comédien»<sup>46</sup>. Ce n'est là toutefois que le premier stade d'un coup de foudre qui va opérer, comme il se doit, par contagion oculaire:

Methinks I feel this youth's perfections  
With an invisible and subtle stealth  
To creep in at mine eyes<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> I, 5, v. 144, t. II, p. 708: «comédien».

<sup>47</sup> I, 5, 246-248, t. II, p. 712: «Je crois de ce garçon sentir la perfection / D'une toute invisible et furtive façon / Me pénétrer les yeux»...

Le processus qui, dans *A Midsummer Night's Dream*, conduisait la nuit d'été à dissimuler la scène de rencontre homosexuelle permet ici, au contraire, de se prémunir contre la mélancolie: au terme de l'histoire, Orsinio convole en justes noces avec Viola et non avec Olivia. Cette dernière, d'une certaine façon, épousera elle aussi Viola, puisque c'est au frère jumeau de la jeune femme, Sebastian, qu'elle jurera sa foi. L'androgynie caractéristique du théâtre permet ainsi d'échapper à la mélancolie et aux ravages qui peuvent s'accomplir au nom de la femme sombre. Le «rôle» de Viola est d'épouser le duc, et le destin de l'acteur qui l'incarne, de vivre avec une femme.

Pour autant, l'humeur noire ne disparaît pas intégralement, l'intrigue n'accède pas à l'équilibre parfait sans quelques sacrifices. Antonio – dont le prénom est le même que celui du mélancolique marchand de Venise –, Antonio, qui a sauvé Sebastian du naufrage et lui voue un amour parfaitement désintéressé, se trouve jeté en prison et son sort comme suspendu au déroulement d'une réconciliation finale qui semble l'oublier. Malvolio – autre variante anagrammatique de Viola, n'était le M superflu (celui de *Melancholy* ?) – demeure de son côté un personnage que son amour pour sa maîtresse et surtout son aveuglement aux principes de la comédie non seulement plongent dans le ridicule mais encore, et de façon toute matérielle, font enfermer dans le noir. Ainsi, malgré tous les retournements de situation, subsiste en marge de l'histoire un reste mélancolique, un solde qu'aucune opération ne parviendra à totalement supprimer. Et l'on peut penser que c'est cet élément résiduel qui confère à la comédie cette saveur – cette aigreur? – si particulière.

Pareils jeux autour de l'amour du même se retrouvent dans les scènes cadres du *Taming of the Shrew*, ou encore, et avec bien plus d'efficacité, dans *As You Like It*, pièce qui renoue de façon exemplaire avec le principe du reliquat mélancolique. En se déguisant, comme Viola, en homme, Rosalind va tout à fois soigner la mélancolie amoureuse d'Orlando<sup>48</sup> et la frigidité d'une jeune bergère au nom de Phoebe. Dans le premier cas, il lui suffit de mobiliser toutes les ressources du théâtre, de s'ériger tout à la fois en auteur dramatique, en metteur en scène et en acteur. Déguisée en homme, elle se fait connaître sous un nom qu'elle emprunte significativement au mignon de Jupiter, Ganymede. Et c'est sous ce masque qu'elle demande à Orlando de la courtiser, de faire comme si elle était une femme, seul moyen, selon elle, de guérir le jeune homme de cette maladie dangereuse qu'il prend pour de l'amour. C'est dire si l'homosexualité et le jeu théâtral se combinent pour parvenir à un équilibre

---

<sup>48</sup> Les deux noms sont une fois de plus en relation anagrammatique: Orlando possède un O de plus que Rosalind, et Rosalind un S et surtout un I supplémentaires. Que d'hypothèses pourrait-on élaborer dans cet échange entre lettres matricielles (O) et phalliques (I) !...

des humeurs que la pièce attribue, au départ, à la seule Rosalind. Voilà bien en tout cas ce que confirment les derniers vers de l'épilogue, lorsque l'héroïne rappelle brusquement au public les conventions du théâtre élisabéthain et le caractère sexuel de ceux qui, sur les planches, jouent les femmes:

I charge you, O women, for the love you bear to men, to like as much of this play as please you; and I charge you, O men, for the love you bear to women — as I perceive by your simpering none of you hates them — that between you and the women the play may please. If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not; and, I am sure, as many as have good beards, or good faces, or sweet breaths, will, for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell<sup>49</sup>.

Le second personnage «soigné» par Rosalind, Phoebe, se rapproche assez bien de l'Olivia de *The Twelfth Night*. Elle doit assurément moins son prénom à la grand-mère d'Apollon, la «brillante»<sup>50</sup> Titanide, qu'à la volonté de Shakespeare de se jouer de la tradition pastorale<sup>51</sup>. Car loin d'être une tendre bergère, Phoebe est une femme des ténèbres, un avatar nocturne d'Artémis, déesse de la chasse et de la chasteté. Rosalind-Ganymède ne dit pas autre chose lorsqu'elle lui exprime son mépris dans une réplique que l'intéressée interprétera bientôt comme une déclaration d'amour:

'Tis not your inky brows, your black silk hair,  
Your bugle eyeballs, nor your cheek of cream,

---

<sup>49</sup> «Epilogue», t. II, p. 656: «Je vous adjure, vous les femmes, au nom de l'amour que vous portez aux hommes, d'aimer cette pièce autant qu'il vous plaira; et je vous conjure, vous les hommes, au nom de l'amour que vous portez aux femmes – et je vois d'ailleurs à vos sourires que nul d'entre vous ne les hait –, de vous arranger avec elles pour en tirer plaisir. Si j'étais une femme, j'embrasserais chacun d'entre vous dont la barbe me plaît, le teint me convient et l'haleine ne me rebute pas. Et je suis sûr que tous ceux qui ont ici jolie barbe, belle figure et douce haleine voudront bien, pour la délicatesse de mon offre, quand je ferai ma révérence, me souhaiter bonne chance».

<sup>50</sup> C'est le sens de l'épithète grecque φοιβη.

<sup>51</sup> Une pique de Rosalind l'associe cruellement à l'ombre: «What thought you have no beauty – / As, by my faith, I see no more in you / Than without candle may go to dark to bed » (III, 5, v. 38-40, t. II, p. 612: «Peut me chaut que vous ne soyez belle / Car je ne vois en vous, ma foi que ce qu'il faut / Pour gagner votre lit dans le noir sans chandelle.») La formule est certes ambiguë: soit Phoebe est si peu radieuse que sa beauté suffit à peine à l'éclairer à l'instant de rejoindre sa couche; soit elle est si laide qu'un amant ne saurait la rejoindre que dans l'obscurité complète. Mais dans tous les cas, elle fait de la «brillante» Phoebe une fille de la nuit.

That can entame my spirits to your worship<sup>52</sup>.

Il n'est pas jusqu'aux billets doux signés par l'ingrate qui ne soient foncièrement sombres, leur lexique étant composé de «such Ethiop words, blacker in their effect / Than in their countenance»<sup>53</sup>. De sorte que la guérison de cette mégère, parfaitement insensible à la magie du théâtre, interviendra seulement lorsque Rosalind lui aura fait comprendre que ce beau Ganymede dont elle est tombée amoureuse n'est rien d'autre qu'une femme.

C'est par dépit sans doute que le laideron se résout alors à épouser son amoureux d'antan, le brave Silvius, comme c'est par dépit que Jacques le mélancolique se résout à vivre en ermite écœuré par les mariages en série que vient célébrer un masque venu d'on ne sait où et censé incarner l'Hymen. Après les spirituelles réparties autour de l'amour du même, il faut que la pièce s'achève et que le monde retourne à la norme, ce qui ne peut se faire que par un coup de force et le sacrifice de quelque bouc émissaire. Ici toutefois, puisque la pièce vise à un équilibre parfait, ce ne seront pas deux hommes comme dans *The Twelfth Night* qui seront laissés pour compte mais une femme. La sombre Phoebe, contrainte d'épouser un berger qu'elle n'aime pas, et un homme: ce sinistre Jacques, que Shakespeare fait soudain paraître sur scène, au risque de le faire se confondre avec Jacques de Bois, frère d'Oliver et Orlando, et qui s'en retourne au noir de son origine. Deux dindons de la farce donc, à moins qu'il n'en faille compter trois: aux côtés de Celia et de Rosalind, unies à deux des fils de Rowland de Bois, le bouffon Touchstone trouve lui aussi à se marier. Il prend pour épouse la chevrrière Audrey après l'avoir indûment arrachée aux bras d'un brave paysan, lequel désormais vivra seul, dans la forêt profonde, sans femme ni mignon – innocent laissé pour compte que Shakespeare s'est plu à baptiser... William.

Raison de plus de voir dans la forêt une forme de représentation du théâtre et du principe en vertu duquel, sur scène, l'espace joue un rôle considérable. De ce point de vue, *As You Like It* développe la formule mise à jour dans *A Midsummer Night's Dream*, notamment avec le mur séparant Pyrame de Thisbe. Tout comme ce mur, avec sa fente indécente, était femelle, la forêt d'*As You Like It* est profondément maternelle. Elle est d'Ardenne, toponyme que Shakespeare dans les premiers in-quarto orthographie exactement comme le nom de sa mère: Arden. Et c'est à ce titre qu'elle s'impose comme un lieu de réparation: on sait en effet depuis

---

<sup>52</sup> III, 5, v. 47-49, t. II, p. 12: «Pas plus vos sourcils d'encre et cheveux de soie noire / Que vos yeux de verre sombre ou votre teint de crème / Ne sauraient m'inciter à la vénération».

<sup>53</sup> IV, 3, v. 35-36, t. II, p. 628: «mots si africains plus noirs dans leurs effets / Que dans leur apparence».



Melanie Klein que la culpabilité homosexuelle pousse fréquemment à réparer le meurtre symbolique de la mère par la création. Il s'ensuit que c'est par la magie propre de cette forêt – il est vrai justifiée dans la pièce par la présence d'un sorcier bienfaiteur – qu'opèrent les guérisons et les aveux homosexuels. Pénétrer en Arden(ne), c'est renoncer à la part problématique de sa personnalité: Rosalind y devient Ganymède et mène avec sa chère Celia, devenue Aliana et donc profondément étrangère, l'existence d'un gentil couple, évidemment homosexuel. Oliver qui détestait son frère, pour une raison qu'il ne s'explique pas, mais qui manifestement tient de l'homophobie, se réconcilie brusquement avec lui, au point de se marier sinon avec lui, du moins en même temps que lui. Il n'est pas jusqu'au lion d'*A Midsummer Night's Dream*, qui devenue «a lioness, with udders all drawn dry»<sup>54</sup>, n'ait été finalement réduite à merci. Il reste que, seuls, de véritables coups de force permettent à l'intrigue de déboucher rapidement sur sa conclusion. Par leur caractère visiblement artificiel, les renversements de situation et de sexe hypothèquent une fin par trop «heureuse», en faisant planer bien des incertitudes sur la rédemption du maternel obscur. La joyeuse forêt d'Ardenne, celle, évidemment, de Mary Arden, est-elle bien le lieu idyllique que certains décrivent? Telle est la question que pose la pièce et qui explique la mélancolie de Jacques, le sort de Phoebe et le malheur secret de William...

### ***The Merchant of Venice* et la question de l'espace**

Dans l'économie singulière qui se met en place entre la ténèbre féminine et les formes rassurantes de l'amour du même, l'espace joue visiblement un rôle fondamental. C'est bien en tout cas ce que permet d'illustrer une dernière pièce, *The Merchant of Venice*, dont le personnage éponyme souffre, on le sait, d'une inexplicable mélancolie. Dans l'histoire de Shylock et d'Antonio en effet, le monde se trouve exactement structuré en fonction des principes mis au point par les comédiens amateurs du *Songe*. Deux univers s'opposent: celui des hommes, concentrés pour l'essentiel à Venise, celui des femmes résidant majoritairement à Belmont. La formule en elle-même n'a rien d'étonnant: l'auteur de ces lignes a pu montrer ailleurs qu'effectivement le théâtre élisabéthain se fonde sur une série d'ensembles spatiaux échangeant des personnages<sup>55</sup>. Ce qui est toutefois caractéristique ici, c'est la façon presque caricaturale qu'a cette économie spécifique de se mettre en place. L'opposition entre Venise et Belmont régit en effet non seulement la circulation des personnages, mais encore l'identité des objets de désir (voir ci-après, Fig. 3). En position dominante à Belmont, les femmes doivent se déguiser en hommes dès qu'elles

---

<sup>54</sup> IV, 3, 112, t. II, p. 632: «une lionne aux mamelles vides et sèches».

<sup>55</sup> Voir Lysøe 1992: p. 147-161 e 2004: p. 225-245.

fréquentent les lieux publics vénitiens: ainsi lorsque Jessica, la fille de Shylock, quitte la maison de son père, elle ne peut le faire que sous des habits de garçon. De même, lorsque Nerissa et Portia quittent Belmont pour plaider la cause d'Antonio, elles doivent revêtir des vêtements de clerc. On est conduit de ce fait à considérer que le seul lieu qui fait exception à la règle, la maison de Shylock, bâtiment vénitien où Jessica paraît sans déguisement, doit être interprété comme un espace féminin. En considérant dès lors cette demeure comme le prolongement de celle de Portia, l'architecture de la pièce paraît parfaitement rigoureuse, n'était le dédoublement qui, aux scènes 4 et 5 du III<sup>e</sup> acte et 1 et 2 du IV<sup>e</sup>, fait succéder deux salles du château de Belmont, puis deux endroits publics de Venise: le tribunal et une rue. Mais il ne s'agit là que d'un phénomène destiné à souligner tout à la fois la résolution de l'intrigue et les menaces qui planent sur les relations amoureuses. La scène 2 de l'acte IV est celle durant laquelle Bassanio cède, après bien des hésitations et à la demande expresse d'Antonio, une bague que sa jeune épouse lui a donnée en gage d'amour<sup>56</sup>. Quant à la scène 5 de l'acte III, elle invite à considérer explicitement une question qui n'était apparue jusqu'alors que sous une forme symbolique: celle de la mère<sup>57</sup>. Lancelot, le clown, y explique en effet à Jessica qu'elle est damnée, non seulement par son père, mais encore par sa mère, laquelle a eu la mauvaise idée de rester fidèle à son juif de mari<sup>58</sup>. Or la malheureuse n'a jusqu'à présent été évoquée dans le texte qu'à travers la bague – encore une! – qu'elle offrit autrefois à Shylock. Ce bijou, Jessica l'a dérobé pour l'échanger contre un singe – acte qui provoque le désespoir du vieux Juif et permet, accessoirement, de connaître le prénom de son épouse, un prénom emprunté à l'une des deux grandes figures maternelles de la tradition juive: Leah<sup>59</sup>. Ainsi est-ce au

---

<sup>56</sup> Le don de la bague, en guise de «reconnaissance» et à l'instigation d'Antonio, possède un caractère de lapsus qui n'est pas éloigné de l'interprétation qu'on donne ici à la scène 5 de l'acte III: Bassanio, qui a d'abord refusé de se dessaisir de la bague, cède à la prière d'Antonio et envoie Graziano porter le bijou à celle qu'il prend pour un jeune et talentueux clerc.

<sup>57</sup> Les mères sont les grandes absentes de la comédie shakespearienne. De façon significative, elles sont souvent remplacées par l'amie, légèrement plus grande que sa «fille» spirituelle, celle-là même qui, à l'occasion, se déguise en garçon...

<sup>58</sup> Comme l'affirme en effet le clown: «...when I shun Scylla, your father, I fall into Charybdis, your mother» (III, 5, l. 13-14, t. II, p. 152: «...quand j'échappe à votre père Scylla, je tombe dans votre mère Charybde»).

<sup>59</sup> Voir III, 1, l. 91, t. II, p. 128. Laban substitua Léa à sa fille cadette Rachel le soir des noces de Jacob. La jeune femme ainsi épousée par ruse demeura avec le patriarche dont elle eut six fils. Sa sœur et elle sont vénérées comme les deux femmes qui, à elles deux, ont bâti la maison d'Israël (Ruth, 4, 11). Chez Shakespeare, cette mère dont on ne saura rien de plus n'est toutefois par la seule à se trouver soudain invoquée par les personnages durant la scène 5 de l'acte III. Lorenzo survient au milieu des considérations du clown pour rappeler à ce dernier – et nous apprendre – qu'une certaine maure est enceinte de ses

détour d'une scène, dans une sorte de bégaiement de la structure qu'on voit apparaître la femme sombre, significativement associée à Shylock<sup>60</sup>.

<b>I,1</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>I,2</b>	<b>Belmont</b>
<b>I,3</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>II,1</b>	<b>Belmont</b>
<b>II,2</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>II,3</b>	<b>Venise (chez Shylock)</b>
<b>II,4</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>II,5</b>	<b>Venise (chez Shylock)</b>
<b>II,6</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>II,7</b>	<b>Belmont</b>
<b>II,8</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>II,9</b>	<b>Belmont</b>
<b>III,1</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>III,2</b>	<b>Belmont</b>
<b>III,3</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>III,4</b>	<b>Belmont</b>
<b>III,5</b>	<b>Belmont</b>
<b>IV,1</b>	<b>Venise (tribunal)</b>
<b>IV,2</b>	<b>Venise (extérieur)</b>
<b>V,1</b>	<b>Belmont</b>

**Figure 3:** Organisation topologique du *Merchant of Venice*

L'ensemble de la construction dramatique invite dès lors à prendre en considération les relations inattendues qu'on commence à subodorer entre Portia et le féminin ténébreux. Curieux rapprochement, si l'on songe que Portia, cette blonde dont les tempes arborent une éblouissante «golden fleece»<sup>61</sup>, semble essentiellement marquée par des sèmes solaires. Mais ce caractère lumineux pourrait bien n'être qu'un masque. Comme l'a bien vu Freud dans son analyse du motif des trois coffrets (Feud 1962, t. X: p. 24-37 e 1976: p. 87-103), le spectacle qu'offre l'ordre féminin de Belmont est moins celui d'une vierge radieuse que celui d'une mère morte. Opter pour Portia, c'est d'ailleurs choisir le coffret de plomb, le métal de Saturne. La jeune femme n'est rassurante que dans la mesure où elle s'apparente à un don d'Antonio, le riche marchand de Venise. C'est ce dernier qui, risquant jusqu'à sa vie en gageant une livre de sa chair, permet à son mignon tendrement aimé, Bassanio, d'étaler assez de fortune pour devenir un

---

bonnes œuvres, situation embarrassante dont le bouffon se tire par une série de bons mots...

<sup>60</sup> De façon pour le moins révélatrice, l'instant où, déguisée en jeune clerc, Portia reçoit la bague qui brillait au doigt de Bassanio correspond à celui où l'héroïne et sa suivante se mettent en route en direction de la maison de Shylock.

<sup>61</sup> I, 2, v. 169, t. II, p. 76: «toison d'or».

prétendant digne d'estime. Profondément nocturne, Portia est en quelque sorte dorée par les apparences sociales – rédimée, *rachetée* par l'amant-mécène<sup>62</sup>. Jessica, quoique fille de Shylock, est à peine différente. Avant de quitter définitivement la demeure de son père, elle sort sur le balcon dans ses habits de garçon. Elle prie alors son amant de prendre patience: elle le rejoindra dès qu'elle «will [...] gild [her]self / With some moe ducats<sup>63</sup>».

### Shylock et la féminité ténébreuse

Ainsi non seulement toutes les femmes se trouvent-elles logées à la même enseigne, mais encore tirent-elles leur prestige d'un matériau que seul l'usurier Shylock sait multiplier. Car le crime principal de Shylock est de pratiquer l'usure et faire ainsi se reproduire l'or aussi vite que brebis et béliers: «to breed as fast [...] ewes and rams»<sup>64</sup>. Identifié à un principe de reproduction et originaire, par ailleurs, d'un espace associé au féminin, Shylock apparaît dès lors comme le prototype du maternel terrifiant. Jessica, Portia ou sa suivante Nerissa ne sont que ses avatars. Voilà pourquoi, à l'instant où il se voit abandonné par sa fille, il se trouve comparé à la mère qui doit se résoudre au départ de son oisillon<sup>65</sup>. Voilà pourquoi encore les mécanismes de la reproduction de l'or et de l'argent sont associés à la brebis – «ewe» – paronyme du juif – «Jew»<sup>66</sup>. Voilà pourquoi enfin, lorsqu'il se découvre dépouillé par sa fugueuse progéniture, il mêle dans les mêmes regrets et l'or et l'enfant. Shylock, c'est la mère ténébreuse qui dore ses filles pour les jeter dans le lit des chrétiens. Certes, on prétend qu'il y a autant de différence entre sa chair et celle de Jessica que «between jet and ivory»<sup>67</sup>. La jeune fille n'en est pas

---

<sup>62</sup> Tout se passe comme si Portia *incarnait* le rapport entre le soleil et la noirceur qu'évoque le premier des prétendants à paraître sur scène – celui-là même qui choisit le coffret d'or –, le Prince du Maroc: «Mislike me not for my complexion, / The shadowed livery of the burnished sun» (II, 2, v. 1-2, p. 90: «Ne me rejetez pas en raison de mon teint, / Cette sombre livrée du soleil brunissant»). La scène durant laquelle ce fils nocturne du jour opte pour le «mauvais» coffret est d'ailleurs curieusement précédée par celle où Shylock obtient le droit qu'on sait sur la *blanche* chair d'Antonio (voir note 68).

<sup>63</sup> II, 7, v. 49-50, t. II, p. 112: «[se] sera dorée d'un surplus de ducats».

<sup>64</sup> I, 3, v. 87-88, t. II, p. 86.

<sup>65</sup> «Shylock, for his own part, knew the bird was flidge; / and then it is the complexion of them all to leave the dam» (III, I, l. 23-24, t. II, p. 126: «Shylock, pour sa part, savait que l'oiseau avait toutes ses plumes et que c'est alors leur nature à tous d'abandonner la mère»).

<sup>66</sup> Shylock développe ce parallélisme quelques vers plus haut, en évoquant la rouerie de Jacob contre Laban, le père de Rachel et Lea: tous les agneaux bigarrés devant lui être attribué, Jacob plaça des baguettes de peuplier, d'amandier et de platane à proximité des brebis de son beau-père et leur fit ainsi concevoir des petits tachetés.

<sup>67</sup> III, 1, 29-30, 126: «entre le jais et l'ivoire».

moins, comme le vieux juif l'affirme à deux reprises, «[his] own flesh and blood»<sup>68</sup>. Il n'est donc que très naturel de le voir demander justice en exigeant une livre de «fair flesh»<sup>69</sup>, prélevée «from off his breast»<sup>70</sup>, et donc au plus près du cœur, voire dans son «sein»: «bosom»<sup>71</sup>. Car alors Shylock ne fait pas qu'appliquer la loi du talion. Il rappelle à Antonio l'histoire de la côte d'Adam. Il exige en quelque sorte que féminité lui soit rendue. La pièce ne se réduit donc pas à un jeu sur les relations amoureuses qu'entretiennent trois personnages alternativement hommes et femmes: Jessica, Portia, Nerissa. Elle se développe également, sur le mode dramatique cette fois, à partir d'une relation triangulaire entre deux amants: Antonio et Bassanio et une figure de la mère terrifiante: Shylock. C'est à cette entité féminine qu'Antonio, cédant à ses pulsions mortifères, s'abandonne, s'offrant en victime quasi christique par amour pour Bassanio. Ce dernier, lorsqu'il opte pour le coffret de plomb et donc lorsqu'il adopte la devise: «Who chooseth me shall gain what many men desire»<sup>72</sup>, ne fait guère que se substituer à Antonio, lequel risque sa fortune sur les mers et offre à son amant non seulement tous ses biens mais encore sa vie même. Shylock, de son côté deviendra bientôt le bouc émissaire de la bonne société vénitienne, son *pharmakon*. Pauvre Shylock, condamné au salut, à la conversion au christianisme. N'est-il pas pourtant une créature humaine comme les autres, faite de la même chair, du même sang:

I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions,  
senses, affections, passions <sup>73</sup>...

C'est une fois de plus les jeux de la confusion sexuelle et du théâtre – ici sous l'apparence du tribunal – qui permettront d'éviter, au moins en partie, le drame. Nerissa et Portia déguisées en étudiants en droit obtiendront la condamnation de Shylock et le salut de l'amant-mécène. Belle occasion de multiplier les jeux déjà évoqués sur les anneaux! À Jessica qui troque la bague de son père contre un singe, répondent les échanges d'anneau entre Portia et Bassanio, Nerissa et Grazziano, puis entre les deux hommes et ceux qu'ils prennent pour des garçons... Or c'est sur l'évocation de ces bijoux que Shakespeare choisit de conclure sa pièce, et ceci d'une façon pour le moins ambiguë. Grazziano se prépare à coucher enfin avec Nerissa. Mais comme pour ressusciter le fantôme, le voilà qui

---

<sup>68</sup> III, 1, 26 et 28, p. 126: «sa propre chair et son propre sang».

<sup>69</sup> II, 1, 142, p. 90: «blanche chair».

<sup>70</sup> IV, 1, 296, p.168: «de sa poitrine».

<sup>71</sup> IV, 1, 239-246, p. 166.

<sup>72</sup> II, 7, v. 16, t. II, p. 114: «Qui me choisit doit donner et risquer tout ce qu'il a».

<sup>73</sup> III, 1, l. 44-45, t. II, p. 126: «Je suis juif. Un juif n'a-t-il pas d'yeux ? un juif n'a-t-il pas de mains, d'organes, de proportions, de sens, de sentiments, de passions».

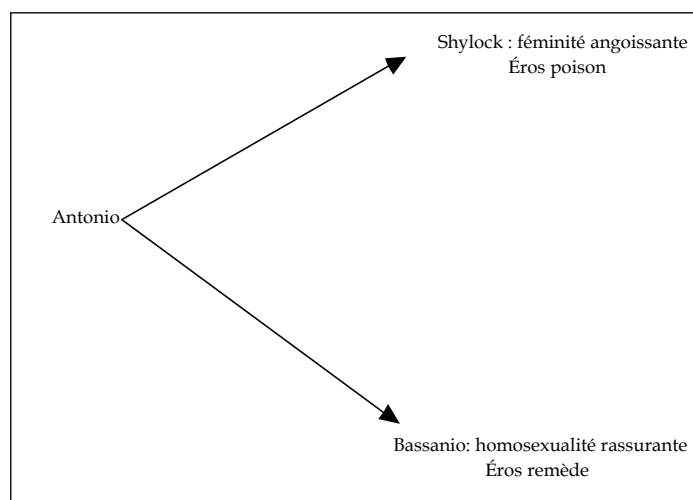
évoque soudain l'image du jeune clerc que sa femme fut durant quelques heures:

But were the day come, I should wish it dark,  
Till I were couching with the doctor's clerk.  
Well, while I live, I'll fear no other thing  
So sore as keeping safe Nerissa's ring<sup>74</sup>.

Car cet anneau, ce *ring*, c'est bien sûr une métaphore du sexe féminin. Mais c'est aussi un substitut évident et, qui plus est, fondé par l'étymologie, de *l'anūs*<sup>75</sup>.

### Pour conclure

Ainsi *The Merchant of Venice* montre-t-il à l'évidence la valeur proprement modélisante que l'Éros pharmakon, projeté sur le féminin mortifère et l'amant, se découvre chez Shakespeare (voir ci-après, Fig. 4).



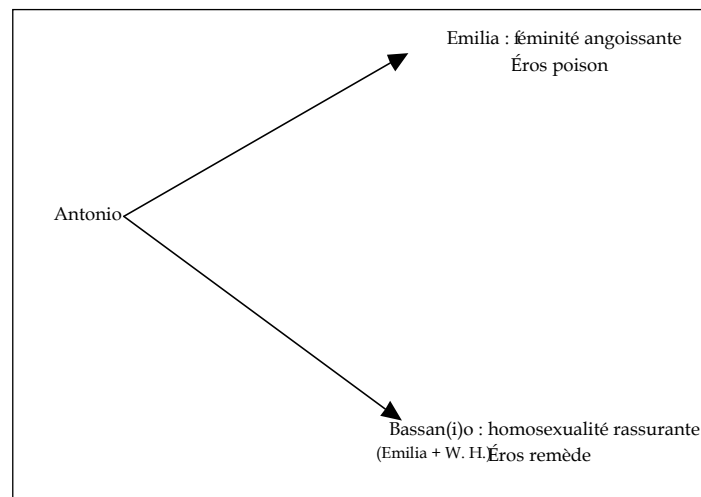
**Fig. 4:** Le triangle fondateur dans *The Merchant of Venice*

Car la structure dont on a essayé de démonter le fonctionnement se retrouve non seulement dans l'œuvre tragique – par exemple dans le trio que constituent Othello, Iago et Desdemona – mais encore bien sûr dans le recueil des *Sonnets*, où l'on voit le poète partagé entre le dédicataire et la fameuse «Dark Lady». Assez curieusement d'ailleurs, l'édition originale

<sup>74</sup> V, 1, 303-306, t. II, p. 192-194: «Je voudrais qu'il fasse nuit, le jour fût-il venu, / Afin qu'auprès du clerc je puisse être étendu. / Et tant que je vivrai je n'aurai d'autre crainte: / Ne tenir, Nerissa, ton anneau hors d'atteinte».

<sup>75</sup> Stephen Orgel a déjà proposé cette interprétation du motif (Orgel 2000: p. 76).

du volume s'ouvre sur une dédicace où l'éditeur, tout en célébrant la relation entre le «poète immortel» et son amant se décrit comme un «adventurer», et donc un avatar d'Antonio, le marchand risque-tout. Mais l'on ne peut s'arrêter là. Car l'ouvrage permet de comprendre certaines singularités du *Merchant of Venice*. En attribuant à Shylock une posture censément féminine, l'analyse qui vient d'être tentée n'a pas justifié la singularité du Juif au regard des autres figures maternelles. À la différence de Hermia ou de Rosalind, Shylock, lui, ne prétend pas être une femme. C'est parce qu'en fait le trio Antonio, Bassanio, Shylock repose sur un système d'inversion dont les *Sonnets*, précisément, livrent la clef. On le sait aujourd'hui, le nom «véritable» de la Dark Lady pourrait être Emilia Bassano, épouse Lanier, poétesse d'inspiration féministe et issue d'une famille de musiciens et luthiers juifs, d'origine vénitienne et exilée à Londres. Ainsi la judéité de la Dame sombre se serait concentrée en Shylock et ses aspects les moins ténébreux confondus avec le personnage du mignon, son quasi-homonyme (voir ci-après, Fig. 5).



**Fig. 5:** Le triangle fondateur à la lumière des *Sonnets*

L'hypothèse aurait au moins le mérite de conférer une résonance toute particulière à ce très beau passage de l'acte V où Jessica constate, à l'instant où s'élève une tendre mélopée: «I am never merry when I hear sweet music»<sup>76</sup>. Car alors son époux Lorenzo se lance dans une belle dissertation sur les pouvoirs des sons, dissertation qui débouche précisément sur l'évocation d'un personnage a-musical et profondément sombre dans lequel le spectateur reconnaît évidemment Shylock<sup>77</sup>:

<sup>76</sup> V, 1, v. 68, t. II, p. 182: «Jamais douce musique ne m'apporte gaîté».

<sup>77</sup> Dont on a appris, à l'acte II (II, 5, 27-28, t. II, p. 108), puis à l'acte IV (IV, 1, 48, t. II, p. 156) qu'il n'aimait guère la musique.

The man that hath no music in himself,  
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;  
The motions of his spirit are dull:as night,  
And his affections dark as Erebus<sup>78</sup>.

Chez Shylock, cette insensibilité à la musique se complique d'une peur incontrôlable pour les masques. Et l'on saisit à présent la raison du phénomène. Comment ne pas voir en effet que c'est par le jeu de la création, par la musique mais aussi par le théâtre qu'on échappe aux pulsions destructrices engendrées par la Dark Lady. Ainsi, celle qui sous les traits de Shylock se disait prête à vous apporter la mort, n'est finalement rien d'autre que le double spéculaire de celle qui, sous les allures de Bassanio – ou encore de certain jeune étudiant en droit –, vous apporte le salut. Amour au miroir de l'être: *Éros pharmakon*.

Éric Lysøe\*  
(Université de Mulhouse)

## BIBLIOGRAPHIE

FREUD S.

---

<sup>78</sup> V, 1, v. 82-86, t. II, p. 182: «L'homme qui dépourvu de musique en lui même / Et qui n'est pas ému par l'accord de doux sons / Est conçu pour trahir, manigancer, piller; / Son âme aux mouvement obscurs comme la nuit, / Nourrit des sentiments aussi noirs que l'Érèbe».

\* Éric Lysøe est professeur de littérature comparée et dirige l'Institut de recherche en langue et littérature européenne. Il a notamment publié: *Les Kermesses de l'Étrange* (Nizet, 1993), *Les Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar A. Poe* (Gallimard, 1999), *Les Voies du silence: E. A. Poe et la perspective du lecteur* (P.U.L., 2000), *Le Diable en Belgique* (Clueb, 2001), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique* (P.U.L., 2004). Il termine actuellement une anthologie en quatre volumes: *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange* (Bruxelles, Labor, 2003-, 3 tomes parus).



1962. «Das Motiv der Kästchenwahl», *Studienausgabe*, X, 181, 1913;  
*Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962

1976. «Le Thème des trois coffrets», *Essais de psychanalyse appliquée*  
[1933], trad. de Marie Bonaparte, Paris: Gallimard, «Idées»

LYSOE E.

1992. «Dramatologie et littérature comparée», *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès de  
l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern - Frankfurt am  
Main - Las Vegas: Peter Lang

2004. «L'Espace littéraire: du fantas(ma)tique au poétique», in Pascale  
Aurax-Jonchère et Alain Montandon (éds.), *Poétiques des lieux*,  
Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal

ORGEL S., *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's  
England* [1996], Cambridge: Cambridge University Press, 2000

SHAKESPEARE W., *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1995-  
2000