Des 'Champs faëz' de Claude de Taillemont au labyrinthe du 'Songe' shakespearien, en passant par le 'Proumenoir de Monsieur de Montaigne'

Richard Hillman

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/40126>

DOI : 10.4000/studifrancesi.40126

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2004

Pagination : 3-18

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Richard Hillman, « Des 'Champs faëz' de Claude de Taillemont au labyrinthe du 'Songe' shakespearien, en passant par le 'Proumenoir de Monsieur de Montaigne' », *Studi Francesi* [En ligne], 142 (XLVIII | I) | 2004, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/40126> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.40126>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Des ‘Champs faëz’ de Claude de Taillemont au labyrinthe du ‘Songe’ shakespearien, en passant par le ‘Proumenoir de Monsieur de Montaigne’

Presque dès la parution du *Proumenoir* de Marie de Gournay en 1594, la structure du roman fut vivement critiquée en raison d'un prétendu manque de cohérence¹. Surtout dans les premières de ses nombreuses éditions (pour des raisons expliquées plus loin, c'est surtout la toute première qui m'intéresse ici), le mouvement narratif subit de fréquentes interventions de la part de l'auteur, soit à travers ses citations d'ouvrages classiques, soit sous forme de commentaires opiniâtres, dont le mieux connu est un discours prolongé (jusqu'au quart du texte environ) qui traite de cette question prééminente dans la pensée gournaienne, l'égalité des hommes et des femmes. La critique de nos jours a forte tendance à faire valoir ces interventions, jusqu'au point de qualifier l'ouvrage d'«*embryon*» of the modern novel», pour citer Domna C. Stanton², et même de prototype de l'«*écriture féminine*». Compte tenu de la préoccupation de l'ouvrage pour la condition féminine, même si l'on préfère ne pas lui accorder le qualificatif problématique de «*féministe*», la critique moderne s'est servi naturellement de la métaphore du tissage³, encore plus pertinente du point de vue intertextuel que je propose ici. Mon argument prend comme point de départ l'entretissage de la fable, elle-même empruntée dans ses grandes lignes au deuxième des *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont (1553), avec deux textes latins, surtout l'«*épithalame*» de Catulle (autrement connu comme sa pièce N° XLIV). Ce dernier est le plus long poème de l'auteur latin, dans lequel, comme on le verra, le tissage a également son rôle à jouer. Finalement, dans cette optique il sera possible d'apercevoir un lien assez surprenant entre les deux histoires tragiques françaises et la mieux connue des comédies de Shakespeare.

(1) Pour un sommaire bien contextualisé de telles critiques, ainsi que des réponses de Gournay, voir M. DE GOURNAY, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne: Texte de 1641, avec les variantes des éditions de 1594, 1595, 1598, 1599, 1607, 1623, 1636, 1627, 1634*, éd. Jean-Claude Arnould (Paris, 1996), Introduction, pp. 17-19.

(2) *Woman as Object and Subject of Exchange:*

Marie de Gournay's Le Proumenoir (1594), «L'Esprit créateur», 23, 2 (1983), p. 13.

(3) Voir, par exemple, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (1594) by Marie le Jars de Gournay: *A Facsimile Reproduction with an Introduction by Patricia Francis Cholakian* (Delmar, N.Y., 1985), Introduction, p. 18. Nos citations du *Proumenoir* proviennent de ce fac-similé.

I

Malgré la tardiveté de la critique sur ce point⁴, à son époque *Le Proumenoir* devait déclarer assez franchement ses origines dans les *Discours* de Taillemont, ouvrage qui jouissait d'une popularité suffisante pour justifier au moins cinq éditions: non seulement Gournay a conservé le nom de l'amant crapuleux (Léontin), mais aussi elle semble avoir voulu légèrement taquiner le lecteur, sinon Montaigne lui-même, en prétendant dans son Épître d'introduction avoir oublié l'identité de son prédécesseur⁵. Comme l'a remarqué Jean-Claude Arnould, elle a même emprunté aux *Discours* l'emploi de la fable «De Graculo» pour affirmer l'originalité de son texte⁶. Ces manoeuvres, qui vont vraisemblablement, d'après J.-C. Arnould, jusqu'à fausser sa date de rédaction⁷, ont pour effet de mettre en relief la réorientation idéologique opérée par Gournay sur le conte de Taillemont. Certes, ce dernier se présente comme champion des femmes, en commençant par son sous-titre, «A l'honneur, et exaltation de l'Amour et des Dames», et même en soutenant, comme Gournay, l'égalité des sexes devant Dieu, donc le droit et besoin des femmes d'être également éduquées⁸. Néanmoins, surtout au niveau du conte même, on peut observer un changement fondamental d'un ouvrage à l'autre en ce qui concerne l'attitude envers le sexe féminin⁹. Taillemont, fidèle aux idéaux chevaleresques et amoureux, ainsi qu'enclin aux effets sensationnels, va carrément à rebours des tendances de sa propre fable pour dépeindre son héroïne Laurine, pourchassée jusqu'à la mort par la perfidie masculine, comme exemple de la fidélité grâce à laquelle les auditrices du conte, «Mes-de-moiselles assez sujettes à mutation», peuvent apprendre à demeurer «constantes et loyales en amitié» (p. 270)¹⁰. Par contre, Gournay développe avec insistance le thème de l'inconstance des hommes, en grande partie au moyen de citations classiques, qui servent surtout, comme l'a affirmé l'auteur elle-même dans ses *Advis*, publiés des années plus tard, à assimiler son héroïne Alinda à deux victimes archétypiques d'hommes déloyaux¹¹.

Les victimes mises en parallèle de la sorte sont Didon, évoquée dans plusieurs allusions au quatrième livre de l'*Énéide*, et Ariane, cette dernière plus justement

(4) Voir G.-L. Michaud, *Le Proumenoir de Montaigne*, «Revue d'histoire littéraire de la France», 41 (1934), p. 397-8.

(5) *Le Proumenoir*, fol. 3^{rv}. Sur les éditions des *Discours*, dont la cinquième édition avait paru en 1585, voir J.-C. ARNOULD, éd. cit., Introduction, pp. 36-7. La popularité de cet ouvrage complique le jugement de Martine Debaisieux, dans son article néanmoins fort intéressant, *Marie de Gournay cont(r)re la tradition: Du Proumenoir de Monsieur de Montaigne aux versions de l'Énéide*, Renaissance et Réformation / Renaissance et Réforme, ns 21, 2 (1997): «Il semblerait a priori que tout comme l'absence d'un nom de Gournay comme auteur du recueil, l'absence – 'oubli' – du nom de Taillemont en tant que modèle permet d'assurer la dominance d'une figure paternelle divinisée» (p. 47) – c.-à-d. de Montaigne.

(6) Voir *Proumenoir*, éd. Arnould, p. 51, n. A, et CLAUDE DE TAILLEMONT, *Discours des Champs faëz: A l'honneur, et exaltation de l'Amour et des Dames [1553]*, éd. Jean-Claude Arnould (Genève, 1991), p. 168, n. 165. C'est cette admirable édition des *Discours* que nous citons au cours du présent article.

(7) Voir son édition, p. 3-4.

(8) Voir TAILLEMONT, *Discours*, pp. 112-20.

(9) Voir *Proumenoir*, éd. Cholakian, Introduction, pp. 8-18; cf. M. DEBAISIEUX, art. cit., p. 51.

(10) Il n'en reste pas moins vrai que la souffrance et le courage de l'héroïne de Gournay sont largement anticipés dans l'ouvrage précédent, où d'ailleurs ils sont rendus par des techniques narratives similaires, accompagnées d'arguments en faveur de l'égalité des sexes.

(11) Voir *Proumenoir*, éd. Cholakian, Introduction, p. 15, et l'article de Cholakian, *The Identity of the Reader in Marie de Gournay's Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne (1594), Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, éd. Sheila Fisher et Janet E. Halley (Knoxville, Tennessee, 1989), pp. 211-12. Cf. M. DEBAISIEUX, art. cit., p. 48, dont l'étude élargit le lien intertextuel entre *Le Proumenoir* et l'*Énéide* en traitant de la traduction du deuxième livre qui suit le conte dans l'ouvrage; d'après cet auteur, ce texte supplémentaire signale des stratégies subversives à l'égard des deux «pères» littéraires de Gournay, à savoir Montaigne et Taillemont. Elle remarque également, p. 52-4, l'association élogieuse entre Didon et les Amazones que fait l'auteur dans les traductions de Virgile incluses dans les *Advis*.

encore, puisqu'elle est, comme Alinda, une jeune fille fuyant l'autorité de son père pour suivre son amant, et que Thésée, au contraire d'Énée, est connu dans plusieurs mythes comme maltraiteur des femmes. La présence d'Ariane dans le texte gournaien se manifeste à travers les fréquentes citations de l'épithalame de Catulle, poème dont le sujet primaire, la noce de Pélée et de Thétis, cède la place, après une cinquantaine de vers, à l'histoire de l'amour malheureux d'Ariane, abandonnée sur la plage d'une île déserte par un homme pour qui elle a tout risqué. La représentation des émotions d'Ariane domine cet ouvrage célèbre, qui sert de modèle non seulement à Virgile pour son portrait de Didon, mais aussi à Ovide à différents moments, surtout pour la plainte d'Ariane développée dans le livre X des *Héroïdes*. Le lien entre Ariane et Didon était particulièrement répandu à la Renaissance, et en évoquant ces deux héroïnes, Gournay devait penser aux *Essais* de son «père», pour qui, comme l'a noté Arnould, elles «sont...les parangons du pathétique»¹²:

Ainsi nous troublent l'ame les plaintes des fables; et les regrets de Didon et d'Ariadné passionnent ceux mesmes qui ne les croyent point en Virgile et en Catulle¹³.

La principale «digression» de Gournay découle de sa plus longue citation de l'épithalame de Catulle, dont elle se sert pour embellir les dernières pensées d'Alinda, qui vient de terminer sa lettre de reproches à Léontin avant de déclencher les démarches destinées à provoquer sa propre mort:

Nullane res potuit crudelis flectere mentis
 Consilium? tibi nulla fuit clementia praesto
 Immite ut nostri uellet miserescere pectus?
 At non haec quondam blanda promissa dedisti
 Voce mihi, non haec misere sperare iubebas...
 Nunc iam nulla uiro iuranti femina credat,
 Nulla uiro speret sermones esse fidelis;
 Quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci,
 Nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt;
 Sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
 Dicta nihil metuere, nihil periuria curant.

[Rien n'a donc pu fléchir ton cruel dessein? Il n'y avait donc pas en toi assez de générosité pour que ton cœur barbare consentît à me prendre en pitié? Ce n'est pas là ce qu'autrefois m'avait promis ta voix caressante, ce n'est pas là ce que tu me faisais éperdument espérer... Et maintenant, qu'aucune femme n'ajoute foi aux serments d'un homme; qu'aucune n'espère entendre de la bouche d'un homme des propos sincères; tant que le désir d'obtenir quelque faveur leur brûle le cœur, il n'est pas de serment qui leur coûte, pas de promesse qu'ils épargnent; mais aussitôt qu'ils ont rassasié leur passion avide, ils ne redoutent plus l'effet de leurs paroles, ils n'ont plus souci de leurs parjures.]¹⁴

Puis l'on trouve le commentaire de l'auteur, qui commence par l'affirmation, «Ces vers de la chetive Ariadné deuroient estre escrits par tout dans les heures des dames» (fol. 41^{r-v}). Sans doute Gournay se sentait-elle encouragée, que ce soit à tort ou à raison, à adresser à Montaigne le discours qui suit par le fait que lui-même avait cité ce passage dans une deuxième allusion à l'épithalame de Catulle pour souligner la position vulnérable des femmes vis-à-vis des hommes:

(12) *Promenoir*, éd. cit., p. 58, n. A.

(13) *Les Essais de Michel de Montaigne*, éd. Pierre Villey, rééd. V.-L. Saulnier (Paris, 1965), III, 4, 837 B.

(14) CATULLE, LXIV, 136-40, 143-8, dans *Poé-*

sies, texte établi et traduit par Georges Lafaye (Paris, 1984). Les vers omis par Gournay se réfèrent à la promesse de mariage de Thésée, donc ils ne sont pas conformes à la situation d'Alinda.

Nostre maistrise et entiere possession leur est infiniment à craindre: depuis qu'elles sont du tout rendues à la mercy de nostre foy et constance, elles sont un peu bien hasardées. Ce sont vertus rares et difficiles: soudain qu'elles sont à nous, nous ne sommes plus à elles:

postquam cupidae mentis satiata libido est,
Verba nihil metuere, nihil perjuriam curant.

[une fois leur passion avide rassasiée, ils ne redoutent plus l'effet de leurs mots, ils n'ont plus souci de leurs parjures.]

(*Essais*, III, 5, 881 B)

II

Cependant, l'entre-tissage du texte de Catulle avec celui de Gournay ne renforce pas seulement le thème de l'inconstance masculine mais produit un effet additionnel. Cet effet est d'éloigner le récit de la tradition de l'histoire tragique tout en le poussant dans la direction du *Songe d'une nuit d'été*; c'est du moins la thèse que je me propose de soutenir. Le principal élément supplémentaire est un sens bien développé de l'éros-même comme trompeur et des femmes et des hommes:

A! misera, assiduis quam luctibus exsternuit
Spinosa Erycina serens in pectore curas
Illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
Egressus curvis e litoribus Piraei
Attigit iniusta regis Cortynia templa.

[Ah! La malheureuse, que la déesse de l'Eryx (c.-à.-d. Vénus) a mise hors d'elle-même, par des douleurs sans relâche, semant, en ce temps-là, des soucis épineux dans son coeur, depuis le jour où le fier Thésée, ayant quitté la côte sinueuse du Pirée, aborda au palais du tyran de Gortyne!]

(Catulle LXIV, 71-5)

La perspective de Virgile est la même, témoin le portrait de Didon au début du quatrième livre de l'*Énéide*:

At regina gravi iam dudum saucia cura
vulnus alit venis et caeco carpitur igni.
multa viri virtus animo multusque recursat
gentis honos: haerent infixi pectore vultus
verbaque, nec placidam membris dat cura quietem.

[Mais la reine, déjà gravement atteinte du mal d'amour nourrit sa blessure du sang de ses veines et se consume d'un feu secret. Le courage de cet homme tant de fois éprouvé, et la splendeur de sa race ne cessent de la hanter. Ses traits, ses paroles lui restent fixés au coeur, et le mal d'aimer ne lui laisse ni calme ni repos.]

(IV, 1-5)¹⁵

Voilà donc le modèle évident du progrès de l'amour d'Alinda: «la forme, le geste, l'esprit, & la vaillance de luy remplissent à coup son imagination» (fol. 19^v). Mais c'est Catulle qui associe cette passion à une cruelle déchéance de l'état paradisiaque

(15) Nos citations virgiliennes sont tirées de l'édition de Frederick Arthur Hirtzel (Oxford, 1900); la traduction française donnée est celle

d'André Belessort dans l'édition d'Henri Goelzer (Paris, 1970).

de jeune fille, comme dans le premier passage cité par Gournay pour nous présenter son héroïne:

...virgo
Regia, quam suavis exspirans castus odores
Lectulus, in molli complexu matris alebat,
Quales Eurotae progignunt flumina myrtos
Aurave distinctos educit verna colores.

[la fille du roi, que son chaste petit lit, dégageant de suaves odeurs, voyait grandir sous les tendres embrassements de sa mère, tels les myrtes qui puisent la vie dans les eaux de l'Eurotas, ou les fleurs aux mille couleurs que fait éclore la brise printanière.]

(LXIV, 86-90; cité par Gournay, fol. 7^r)

La portée destructrice de l'éros s'étend, autant chez Virgile que chez Catulle, au delà de la mort de leurs héroïnes: la malédiction de Didon¹⁶ portera ses fruits dans l'offensive d'Hannibal contre Rome; celle d'Ariane s'accomplit à l'intérieur du texte, lorsque Thésée provoque à son insu le suicide de son père Égée. Laurine, chez Taillemont, cherche la vengeance de façon plutôt machinale, et Gournay, loin d'avoir extirpé cet élément, comme le croient certains,¹⁷ en fait une partie intégrante de sa tragédie de passion érotique. Il ne faut pas oublier que Gournay – par quelques remarques dès sa Préface aux *Essais* de Montaigne (1595) jusqu'à un de ses propres traités dans les *Advis* – se montre prête à accorder un rôle à la vengeance parmi les émotions et réactions auxquelles les femmes, elles aussi, ont droit. Donc l'intention d'Alinda, comme celle de Laurine, va jusqu'à réveiller la conscience de Léontin; d'ailleurs Alinda peut se servir d'une arme psychologique fournie par l'une des diverses innovations de Gournay qui portent sur l'état corporel de son héroïne: par le même coup qui lui apporte la mort meurt également l'enfant de Léontin.

Aussi dans *Le Proumenoir* le deuil et la honte de Léontin sont-ils plus développés que dans les *Discours*; du reste, ces émotions se revêtent d'un aspect rédempteur. Au lieu de fuir la fureur du Thracien pour trouver la mort accidentellement, comme chez Taillemont, le Léontin de Gournay recouvre suffisamment sa loyauté et sa dignité pour s'offrir un suicide de vrai amoureux:

...il s'en donne violement dans le coeur, & chasse d'un coup son ame reioindre celle de sa dame. Le corps tombe a costé d'Alinda, les plaies iointes, qui sembloient amoureusement s'entre-accueillir & ce nouveau sang, chaud & bouillant, vouloit r'animer l'autre par son infusion.

(fol. 65^r)

La brutalité extrême de la mort du couple, surtout dans le cas d'Alinda, est transformée en un renouvellement de leur mariage à un niveau élevé. Ils transcendent leur destruction mutuelle pour devenir comme Roméo et Juliette, Pyramus et Thisbé, des martyrs de l'amour-même. Au lieu du monument isolé de Laurine chez Taillemont, avec des vers faisant l'éloge de sa vertu unique, Gournay propose, de prime abord, des cendres mêlées et un tombeau commun – construit par ceux qui avaient provoqué leur chute – puis la bénédiction suivante:

*Vas en paix couple sainte, en nos pleurs arrousée:
Il n'y a plus de glaiue à percer vn beau col:*

(16) Voir l'*Énéide*, IV, 622 et seq.

(17) Voir, par exemple, *Proumenoir*, éd. Chola-

kian, Introduction, p. 8-18.

*Pour soustraire vn amant il n'y a plus de dol:
L'amour, Tyran au monde, est Dieu dans l'Helisée.*
(fol. 65^v)

En somme, les personnages de Gournay, masculins autant que féminins, sont assujettis au désir érotique au point d'en être aveuglés, temporairement mais profondément, quant aux dimensions et aux conséquences de leurs actions. Au fur et à mesure, l'opportunisme mis en valeur par Taillemont devient un mobile moins important que la pression psychologique. La perte graduelle de contrôle émotionnel telle que l'éprouve Alinda est loin de la façon calculatrice dont Laurine se présente à son ami: «Certes, mon amy, si vous saviez congnoître la part qu'avez en moy, vous ne seriez content voir autrui par force jouissant de ce qui vous est de gré offert» (*Discours*, p. 239). Le Léontin de Taillemont n'est qu'un courtisan habile, celui de Gournay est égoïste et naïf à la fois, et sa passion se nourrit d'une rivalité imaginaire avec l'homme qui devrait épouser Alinda:

...ceste imagination de la felicité d'autrui, se conuertit, sinon de prime face en ialousie, au moins en vn desplaisir... & ce desplaisir peu à peu, deuient tout a faict douleur & tourment.
(fol. 13^v)

Par une réalisation ironique des mots avec lesquels son prototype signe sa lettre d'amour («Celui qui vous decevant, decevroit soy-mesme» [*Discours*, p. 237]), le Léontin de Gournay trompe Alinda, en effet, parce qu'il est dupe de ses propres émotions: «Si n'osoit-il encore s'aduouer à luy mesme que ce qui le blessoit, fust vne atteinte d'amour...» (fol. 13^v). Finalement, le fait que les amants du *Proumenoir* se marient véritablement (même vaguement), tandis que dans les *Discours* la Princesse se donne à Léontin «sous le voile de futur mariage» (p. 241), concerne non seulement la moralité mais aussi la psychologie. Cet élément complique aussi la position du barbare amoureux Othalcus en comparaison de son équivalent dans le texte de Taillemont, d'autant plus qu'Othalcus est représenté lui aussi comme un amoureux illusionné, à la différence de Sador, brutal instrument de la pulsion sexuelle, qui, à sa première rencontre avec Laurine, «n'oublioit à caresser la Princesse» (*Discours*, p. 243).

Le coup peut-être le plus hardi de Gournay, lorsqu'elle fait l'adaptation de l'ouvrage de Taillemont – coup hardi parce qu'il risque de mettre en cause son propre rôle de championne des femmes – c'est d'impliquer dans la tyrannie de l'amour même Ortalde, la rivale d'Alinda, qui est portée par sa passion pour Léontin à se joindre au complot conçu par son frère pour briser l'amour du couple. La jalousie féminine se manifeste amplement aussi dans les dernières pensées d'Alinda elle-même: «le m'enuois auant que ta nouuelle espouse m'y contraigne... avant que Leontin ait la peine de prier Ortalde qu'elle pardonne à la miserable Alinda, d'auoir autrefois changé l'Empire de Perse à vne nacelle, & le rogne à la servitude, pour se dire sa femme» (fol. 39^v). Tout ce qui concerne cet élément de la fable contraste avec les *Discours*, où la soeur de Sador non seulement ignore la passion de Léontin pour elle, ainsi que ses manoeuvres afin de la réaliser, mais même fait preuve d'un dévouement amical pour Alinda: «... de saine amour l'aymoit et rien ne savoit de toute l'affaire» (p. 252). Paradoxalement, c'est Taillemont qui fournit un modèle de la loyauté féminine, tandis que Gournay montre les femmes en effet comme «assez sujettes à mutation».

En même temps, *Le Proumenoir* élargit ce qui figure chez Taillemont comme simple «échange et permutation des Dames» pour en faire une structure symétrique dans laquelle les deux sexes sont également impliqués, grâce à l'opération tout aussi puissante du désir féminin. Taillemont fait carrément de son Léontin un bouc

émissaire, le «parjure et desloyal ami» qui s'introduit dans le temple d'Amour seulement afin de «prendre et piller les choses saintes et sacrées qui y sont, pour après les vendre, engager et permuter comme chose profane» (p. 249); cette condamnation est endossée dans la lettre de l'héroïne («un parjure et desloyal amant...» [p. 261]). Sous la plume de Gournay à travers l'esprit d'Alinda, le «parjure et desloyal ami» se transforme en l'amour lui-même:

Certes si tu sçauoi[s] bien vn art de changer l'amour tu en sçauois bien vn de luy resister aussi, mais que ne m'apprenois-tu ceste recepte par pitié...
(fol. 39^r)

Ainsi l'on encourt d'autant plus de danger que l'on idéalise l'amour mondain. Les femmes deviennent les victimes de la passion, comme les hommes ses instruments malfaisants, contre leur propre gré. Voilà une structure au niveau des actions comme au niveau des idées qui s'approche bien près de celle du *Songe d'une nuit d'été*.

Voilà aussi, bien sûr, des attitudes qui viennent colorer et nuancer le «féminisme» de Marie de Gournay. Après avoir fondé sa principale digression sur la tendance des femmes à devenir victimes des hommes, elle ne tarde pas à détourner la discussion vers la nécessité de munir les femmes des ressources intellectuelles nécessaires pour résister à leurs propres passions, ainsi qu'aux attraits superficiels des hommes, y compris les titres et les richesses. La vulnérabilité des femmes provient de leur ignorance et de leur impuissance sociale, ainsi que de leur corps (témoin la grossesse d'Alinda). Gournay s'éloigne autant de l'«exaltation» des femmes en général que de l'approbation de la plupart des hommes, et son indignation est particulièrement forte contre celles qui lancent des calomnies vers ces femmes qui s'engagent dans des sentiers moins battus. Il faut d'ailleurs bien comprendre que tout cela reste au service d'une cause supérieure, qui est de la première importance dans la pensée de Gournay. Son idéalisme se détache des choses mondaines pour s'agripper à l'idée néoplatonicienne, très répandue à l'époque, d'une union spirituelle et intellectuelle, telle que celle qu'elle croyait partager avec Montaigne, qui devrait transcender tous les aspects de la vie corporelle, y compris le sexe. C'est le plus proche des champs Élysées que l'on peut atteindre dans ce monde déchu. Quel contraste avec l'érotisme illusoire éprouvé par Léontin, lorsqu'il se lance dans sa lune de miel au large; en guise d'accompagnement, Gournay ajoute un augure sinistre en évoquant, par la parole ovidienne de Térée, lui-même thracien et «barbare», dans une circonstance similaire, le futur viol de Philomèle:

Eslargis donc qu'ils sont en pleine mer,
Vicimus, exclamat, mecum mea vota feruntur.¹⁸

[On a gagné, s'exclame-t-il, j'emporte avec moi l'objet de mes vœux.]

Leontin, nouveau mary, n'eust pas craint de soutenir que les champs Elysiens estoient transferez en la Mer.
(fol. 22^v)¹⁹

Pour maintenir son ultime mystère, qui demeure en coulisse, pour ainsi dire, Gournay démystifie avec acharnement le monde fantastique créé par Taillemont. Or cet auteur était néoplatonicien lui aussi, mais son idéalisme restait attaché aux codes amoureux et chevaleresques stipulés par les versions plus ordinaires de ce mode de

(18) OVIDE, *Métamorphoses*, VI, 513.

(19) Comme il apparaîtra bientôt, je suis d'accord avec Arnould, *Discours*, éd. cit., p. 103, n.

B, qu'il s'agit ici d'une allusion à la mention des champs Élysées chez Taillemont.

pensée. Loin de découler de ces codes mêmes, les problèmes de ses personnages sont provoqués par la méchanceté, la perversité. Dans *Le Proumenoir*, les aspects fantastiques appartenant au récit antérieur, ainsi qu'à l'encadrement narratif du dernier, sont naturalisés, les rapports des causes aux effets internalisés, de sorte que de l'histoire tragique émerge la tragédie psychologique. Par exemple, à la différence de Laurine, Alinda n'apprend pas de seconde main la nouvelle de la passion aberrante de Léontin. Au contraire, elle en est témoin malgré elle, d'abord indirectement, puis directement. La description de ce processus continue à s'enrichir intertextuellement de celle d'Ariane, qui se réveille littéralement pour se découvrir abandonnée, même si elle ne peut guère en croire ses yeux: «Necdum etiam sese quae uisit uidere credit, / Vt pote fallaci quae tunc primum excita somno / Desertam in sola miseram se cernat harena [elle ne peut encore se persuader qu'elle voit ce qu'elle voit; car, à peine éveillée d'un sommeil trompeur, l'infortunée découvre qu'elle est abandonnée sur une plage déserte]» (Catulle LXIV, 55-7).

Le «proumenoir» où Gournay raconte sa fable à Montaigne ne peut manquer de rappeler les jardins paradisiaques où ont lieu les *Discours* de Taillemont. Mais ce parallèle, outre qu'il souligne l'appropriation du récit par une voix féminine, signale aussi le report définitif du plaisir et de la promesse de ces champs enchantés jusqu'aux champs Élysées. Chez Taillemont, la relation entre les deux champs reste ambiguë, à déterminer selon le jugement humain, comme l'exprime la sage Éumathe: «...il faut voir d'avantage, à celle fin que vous jugez si nous sommes logées ès champs Elisées, ou non». Thélème lui répond avec précaution: «Je ne say, madame...quelle comparaison faire de ce lieu cy aux champs Elisians, car onques n'y ay esté, mais j'ose bien dire, suyvnt le rapport de ma veue, que nous sommes aux champs faeez» (p. 81). Il y a un demi-aveu que la vue des mortels est trompeuse, comme en témoigne aussi le labyrinthe de Taillemont, couvert de branchage entremêlé de «façon de coeur», et qu'il faut traverser pour arriver à la fontaine d'Eumathe, virtuelle reine des fées représentant son idéal platonicien: «...plus on alloit avant, moins se trouvoit l'avansé; de sorte que cuidant estre dedans, l'on se trouvoit bien souvent dehors» (p. 84). Il est assez clair que, comme le dit Arnould, «[c]e souverain bien est inaccessible en ce monde» (*Discours*, Introduction, p. 18), mais le labyrinthe demeure quand même un *locus amoenus* où l'on peut acquérir le goût pour ce fruit céleste, même si le désir redouble la frustration, selon ce qu'Arnould appelle un «idéalisme pessimiste absolu», voire un «masochisme platonicien» (p. 18-19). Dans *Le Proumenoir*, ce labyrinthe s'inscrit en sombre dans les rapports humains, son seul fruit provient de l'arbre de la science du bien et du mal, et il cache en son coeur un minotaure, censé être le roi des Parthes mais, en réalité, Léontin lui-même²⁰. Après tout, c'est le cas d'Ariane, qui aide Thésée à sortir du labyrinthe de son père pour finalement se retrouver dans un autre:

An patris auxilium sperem, quemne ipsa reliqui
 Respersum iuuenem fraterna caede secuta?
 Conjugu an fido consoler memet amore,
 Quine fugit...

[Pourrais-je compter sur le secours de mon père, quand je l'ai abandonné la première pour suivre un jeune homme inondé du sang de mon frère? Pourrais-je trouver ma consolation dans l'amour d'un époux fidèle, quand il fuit...]

(Catulle LXIV, 180-3)

(20) Voir M. DEBAISIEUX, art. cit., sur la sacrifice de la Princesse par son père: «pour amener la paix, elle servira de tribut en épousant le roi ennemi et en s'éloignant de sa terre natale. Si Alinda parvient à

échapper à cette première autorité, ce ne sera qu'en subissant une nouvelle contrainte, celle du désir du perfide Léontin...» (p. 48).

III

Enfin dirigeons-nous définitivement vers Shakespeare. Dans un passé récent, on a abondamment mis en question l'héroïsme du personnage de Thésée, dans la pièce de Shakespeare comme ailleurs²¹. Pourtant les recueils usuels des sources shakespeareiennes n'incluent pas l'épithalame de Catulle, poème qui, dans des termes concrets, n'offre aucun élément dans son portrait de Thésée en dehors de ceux trouvés dans les sources quasi-officielles, à savoir *The Knight's Tale* de Chaucer et la traduction par Thomas North, basée sur celle de Jacques Amyot, de la *Vie de Thésée* de Plutarque. Ce dernier ouvrage, outre qu'il mentionne le mariage du héros avec Hippolyté après sa guerre amazonienne, détaille et blâme ses «faultes touching women and ravishments»²², dont les grandes lignes sont tracées par Oberon, le roi des fées shakespeareiennes, lorsqu'il exprime sa jalousie à l'égard de sa femme Titania:

Didst not thou lead him through the glimmering night
From Perigenia, whom he ravished?
And make him with fair Aegles break his faith,
With Ariadne, and Antiope?²³

En fait, on peut aussi lier au *Proumenoir* les versions multiples du sort d'Ariane chez Plutarque, dont Gournay a sans doute connu la traduction d'Amyot. Elle y aurait trouvé trois récits différents: selon l'un d'eux, Ariane se serait suicidée après avoir été répudiée par Thésée; un autre prétend que ce dernier l'a abandonnée parce qu'il est tombé amoureux d'Aegles; le troisième la représente comme étant enceinte lors qu'il l'abandonne²⁴. Aucun de ces éléments ne se retrouve dans Catulle LXIV; par contre, ils sont tous présents, *mutatis mutandis*, dans le récit du *Proumenoir*, conformes à l'esprit tragique et ironique dont Catulle a revêtu l'histoire dans son poème qui reste, chez Gournay, l'intertexte primordial.

Je tiens à commencer la partie intertextuelle, proprement dite, du présent article en proposant que l'épithalame contribue de pareille façon, même si moins ouvertement, au *Songe d'une nuit d'été* et au *Proumenoir*. En général, on ne cite pas beaucoup Catulle à propos de Shakespeare; de plus, l'histoire d'Ariane et de Thésée est répandue dans la littérature classique – surtout chez Ovide (que Shakespeare connaissait très bien), même si ce dernier a lui-même été beaucoup influencé par l'ouvrage de Catulle²⁵. M. E. Lamb, qui démontre de façon convaincante que la pièce de Shake-

(21) Voir, par exemple, D'ORSAY W. PEARSON, 'Unkinde' Theseus: A Study in Renaissance Mythography, ELR, 4 (1974), p. 276-98, et B. A. MOWAT, 'A local habitation and a name': Shakespeare's Text as Construct, «Style», 23 (1989), pp. 335-51; cette dernière qualifie le Thésée de Shakespeare de «[w]oven from texts not only various but rhetorically and ideologically at odds» (p. 347).

(22) Cité dans W. SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Harold Brooks (London, 1979), p. 136.

(23) W. SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream, The Riverside Shakespeare*, 2e éd., éd. G. Blakemore Evans, J. J. M. Tobin, et al. (Boston, 1997), II.i.77-80. Nous citerons dorénavant Shakespeare dans cette édition.

(24) Voir *A Midsummer Night's Dream*, éd. Brooks, p. 134-5.

(25) Sur la relation entre les traitements d'Ariane chez Ovide et chez Catulle, voir R. A. SMITH, *Poetic*

Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil (Ann Arbor, Michigan, 1997), pp. 9-13, et surtout H. JACOBSON, *Ovid's Heroides* (Princeton, New Jersey, 1974), pp. 113-27. A ce que je sache, on n'a jamais jusqu'à présent lié la pièce shakespeareienne à l'épithalame de Catulle, tandis que l'existence de quelques parallèles entre cet ouvrage et d'autres textes de Shakespeare a été généralement expliquée par l'entremise d'Ovide; voir J. A. S. MCPEEK, *Catullus in Strange and Distant Britain* (Cambridge, Massachusetts, 1939), pp. 269-70, n. 36. D'ailleurs, T. W. BALDWIN, *William Shakespere's Small Latine & Less Greeke* (Urbana, Illinois, 1944), se dit sceptique quant à «any direct knowledge of Catullus on the part of Shakespeare» (II, pp. 552-3). Il n'en est pas moins notable que la résolution de Miranda (dans *La Tempête* de Shakespeare) de devenir la servante de Ferdinand si elle ne peut pas devenir sa femme (*Tmp.* III.1.83-6), qui a évoqué l'Ariane de Catulle chez quelques critiques (MCPEEK, *op. cit.*, p. 19 et

speare développe une allusion étendue à la légende de Thésée et du Minotaure, et qui rapproche la fuite d'Ariane de celle de Hermia, observe que le réveil désespéré de cette dernière évoque dans des termes spécifiques la situation d'Ariane dans l'*Ars amatoria*, situation dont le pathétique est encore mieux établi par la déclamation du même personnage dans les *Héroïdes*²⁶. Mais après tout, la version de Catulle demeure la seule où la perfidie de Thésée envers Ariane s'associe ironiquement à l'occasion par excellence du genre comique, occasion qui fournit également la raison d'être du *Songe d'une nuit d'été*, la noce. Chez Shakespeare, on peut donc prétendre que l'ironie de cet intertexte s'inscrit en contrepoint du ton élevé du modèle quasi-déclaré de la noce de Thésée, à savoir le début du *Knight's Tale*²⁷.

En entre-tissant la tragédie d'Ariane avec celle de son héroïne, Gournay reproduit la structure ironique de l'ouvrage de Catulle, structure qui est, à son tour, reflétée dans la pièce shakespearienne. L'histoire de Thésée et d'Ariane s'introduit indirectement dans le poème de Catulle, au moyen du dessus-de-lit en tapisserie qui couvre le lit nuptial de Pélée et de Thétis. C'est ce lit qui fournit le but symbolique de l'action encadrante du texte, comme le «best bride-bed» (V.i.403) de Thésée et Hippolyta dans la pièce. L'avant-goût de la noce et l'éloge du palais orné d'une manière splendide cèdent, à travers l'image tissée d'Ariane, à une narration intérieure qui subvertit et déplace celle de l'extérieur pour l'ensemble du poème – précisément l'effet de l'action des jeunes amoureux du *Songe d'une nuit d'été*. En se vivifiant de cette façon, pour ainsi dire, Ariane revit virtuellement son éveil à une tragédie plus axée sur la tyrannie de l'amour que ne le sont les versions ovidiennes, témoin l'exclamation du narrateur, telle que Gournay l'adapte:

Mais ce n'est pas mon gibier d'écrire le progrès de l'amour de ceste pauvre femme... il me suffit de la plaindre.

Heu misere exagitans immiti corde furores,
Sancte puer, curis hominum qui gaudia misces

pp. 269-70, n. 36), trouve un analogue extrême dans le souhait qu'a Hélène de jouer le rôle du «spaniel» de Démétrius (II.i.203-10). McPEEK, *op. cit.*, p. 15-18, réussit au moins à prouver une connaissance de Catulle LXIV chez certains écrivains anglais de l'époque, y compris John Fletcher, et fait remarquer (p. 263, n. 1), que le fait que Virgile ait emprunté quelques éléments au poème pour le récit de Didon a été mentionné par Roger Ascham.

(26) Voir LAMB, *op. cit.*, p. 482. Les textes ovidiens clé sont *Fasti* III, 460 *et seq.*, *Ars Amatoria* I, 527-64, et surtout *Héroïdes* X, qui soulignent tous le «parjure» de Thésée. Le dernier a également été adapté par Chaucer dans *The Legend of Good Women*, VI, où d'ailleurs Thésée abandonne Ariane en faveur de sa sœur.

Aucun de ces textes ne contient les éléments structureaux de base liant *Le Proumenoir au Songe d'une nuit d'été* par l'entremise de Catulle LXIV. Toutefois, la plainte d'Ariane dans *Héroïdes* devient étroitement proche de celles de la souffrante Alinda, en la dépeignant comme «femina periuri fraude sepulta viri» (X, 76); en plus, un détail significatif semble confirmer que Gournay s'est servi aussi de ce texte. Au moment où elle plaint Alinda de devoir mourir sans sa mère pour la pleurer et pour lui fermer les yeux (fol. 61'), Gournay rappelle les vers X, 119-20, d'Ovide: «Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo, / nec, mea qui digitis lumina con-

dat, erit?» Cela fait partie du lien qu'elle développe entre l'héroïne et sa mère qui, chez Taillemont, est morte avant le début du récit. Cependant le texte classique que Gournay interpole à ce moment-là est l'*Énéide*, car elle adapte à la troisième personne les paroles d'Anna, sœur de Didon mourante: «...et, extremus si quis super halitus errat, / ore legam [et, si quelque souffle flotte encore sur ses lèvres, le recueillir dans un baiser]» (IV, 684-85).

Finalement, pour suivre ce fil intertextuel un tournant plus loin, il convient de noter, avec L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled* (Cambridge, 1955), p. 414, que quand Lorenzo exprime dans *Le Marchand de Venise* son sentiment d'amour en s'exclamant, «In such a night / Stood Dido with a willow in her hand / Upon the wild sea-banks, and walt her love / To come again to Carthage» (V.i.9-12), l'image semble venir des *Héroïdes* X, 41-2, où Ariane en haut de la falaise essaie de faire signe à Thésée avec sa voile fixée sur une longue perche.

(27) Voir J. S. MEBANE, *Structure, Source, and Meaning in A Midsummer Night's Dream*, «Texas Studies in Literature and Language», 24 (1982), pp. 255-70, pour une interprétation, quoique dénuée d'ironie, du *Songe d'une nuit d'été* comme étant basée sur *The Knight's Tale* qui aurait fourni «a framing plot which encompasses a story of younger lovers' romantic mischances» (p. 255).

[O toi qui infliges hélas! aux malheureux mortels le tourment d'un si cruel délire, divin enfant, qui mêles à leurs joies tant de peines] . . .

(Gournay fol. 19^v-20^r; Catulle LXIV, 94-5)²⁸

C'est la même perspective qu'adoptent les spectateurs de la pièce comique, avec ironie, lorsque Hermia, toujours confiante mais ayant également sacrifié son foyer familial (sinon sa virginité, malgré l'importunité de Lysandre), sursaute en se réveillant de son cauchemar, dans lequel son amant semblait sourire pendant qu'un serpent lui dévorait le cœur, pour invoquer l'absent Lysandre au nom «of all loves» (II.ii.154). Ainsi elle invoque même le «knaveish lad» qui s'affaire «to make poor females mad» (III.ii.440), «the boy Love» qui «is perjur'd every where» (I.i.241) – comme l'a déjà découvert Hélène lorsque les serments infinis de Démétrius «did melt» (245) – bref, celui qui porte également l'identité de Puck. Le réveil de Hermia entraînera, pour elle aussi, la découverte vraisemblablement inévitable de l'inconstance des hommes; elle l'amènera, comme Ariane, à douter même de ses sens et à se mettre à la poursuite de Lysandre, poursuite furieuse et inutile, jusqu'à ce qu'elle puisse «no further crawl, no further go» (III.ii.444-5). A travers la farce, comme à travers le parallèle ovidien qui fournit l'analogie la plus proche à cette suite d'actions, on se rend compte de la présence intertextuelle de Catulle LXIV avec son intense évocation d'un désespoir qui refuse de se reconnaître, tandis qu'Ariane s'avance aussi loin qu'elle peut dans les vagues impitoyables (60 *et seq.*, 127 *et seq.*).

Chez Catulle la circulation ironique du sens entre le récit-cadre et le récit encadré s'enrichit d'une relation provocatrice entre le passé et le présent. Le mariage a lieu dans l'âge d'or, l'époque des héros. On nous raconte comment Pélée a fait la rencontre de la néréide Thétis au cours du premier voyage des mortels sur mer, celui des Argonautes. Derrière le récit de Catulle se trouve la légende selon laquelle Pélée a dû s'engager dans la lutte physique avec Thétis pour faire sa conquête, de sorte en effet qu'il «won [her] love doing [her] injuries» (*A Midsummer Night's Dream*, I.i.17)²⁹. Le temps du récit tragique tissé dans le couvre-lit est ainsi à la fois passé et futur. Déjà s'y trouvent inscrits quelques emplois pervers vers lesquels les navigateurs peuvent se détourner. Cet effet, qui ne peut manquer d'évoquer le tissage des Parques, présage le rôle de ces dernières, qui apparaissent quand le récit-cadre reprend, occupées à leur tissage éternel, pour chanter le bonheur des nouveaux mariés et l'avenir glorieux dont jouira leur fils Achille, à la fois divin et (malgré les efforts de sa mère) mortel. Car les invités humains étant partis, c'est finalement au tour des dieux d'assister à la noce en ajoutant leur bénédiction. Et bien sûr c'est ainsi que se termine aussi *Le Songe d'une nuit d'été*, où les fées, à l'insu des mortels, s'invitant en dernier, bénissent les couples, surtout Thésée et Hippolyta. Dans les deux cas d'ailleurs la dimension sombre de la vie mortelle en général et de l'amour en particulier est également évoquée ironiquement. Car le revers de cette médaille comique est finalement la tragédie en puissance, comme celle de Roméo et de Juliette, ou comme celle d'Alinda et de Léontin, qui mérite une autre sorte de bénédiction: «Vas en paix couple sainte, en nos pleurs arrosée».

C'est Puck lui-même, le véritable agent de Cupidon, qui commence par rappeler aux spectateurs la mort et l'angoisse appartenant à la condition humaine («the screech-owl, / Screeching loud, / Puts the wretch that lies in woe / In remembrance

(28) Le texte tel que cité par Gournay porte la variante «miserae».

(29) Comme nous l'apprend la mythologie, Pélée comme Thésée avait un passé douteux en ce qui concerne ses relations avec les femmes. En faisant

allusion à la décision de Zeus de marier Thétis avec Pélée, Catulle (LXIV, 21) rappelle que le dieu a supprimé son propre désir de cette femme par crainte de la prophétie selon laquelle le fils de la dernière aurait le dessus sur son père.

of a shroud» [V.i.376-9]). Cela complique, pour en dire le moins, la promesse attachée par les fées à la progéniture de Thésée et d'Hippolyta, qui «[e]ver shall be fortunate» (405-6), promesse ironique en soi, comme on la remarque³⁰, puisqu'elle ne tient point compte de la vie malheureuse de leur fils Hippolyte. Quant au fils de Pélée et de Thétis, les Parques célèbrent sa gloire en termes funèbres et meurtriers, en chantant le grand nombre d'hommes qu'il tuera, la chute de Troie, le sacrifice sanglant d'une autre bien aimée (Polyxène). Leur affirmation retentissante, «Nullus amor tali conjunxit foedere amantes / Qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo [jamais amour n'a uni deux amants par de si beaux noeuds que ceux qui enchaînent aujourd'hui les coeurs de Thétis et de Pélée]» (Catulle LXIV, 335-6), n'efface point l'impression que ce mariage mixte (mortel/immortel), engendré au beau milieu de la violence humaine et de la jalousie divine, sert de modèle à la comédie immortelle qui dégénère en tragédie de mortalité, «toujours déjà» présente. Bien avant que le poème se termine par la plainte du narrateur, parce que les dieux ne rendent plus visite aux hommes à cause de la dégradation morale («Omnia fanda nefanda malo pernixa furore [toutes ces horreurs d'une folie perverse qui ne distingue plus le bien et le mal]» [405]), le mythe de l'âge d'or est devenu aussi illusoire que ces êtres surnaturels qui détournent les tendances tragiques du *Songe d'une nuit d'été* et rendent possible le réveil du cauchemar pour entrer dans un conte de fées.

Le «tragic mirth» (V.i.57) de la pièce encadrée *Pyramus and Thisbe* dépend, comme l'a bien montré M. E. Lamb (p. 486), d'une virtuelle «translation» (c.-à-d. transformation), non pas de Bottom en âne, mais du Minotaure – le monstre dévorant au coeur du labyrinthe érotique – en Bottom. Ce minotaure-là, Thésée n'aurait pas pu le tuer, pas plus qu'il ne pouvait faire disparaître «[w]ith pomp, with triumph, and with revelling» (I.i.19) la dynamique patriarcale dont ses propres «injuries» à Hippolyta avaient découlé. Le patriarcat resurgit sous forme du danger contagieux que représente Egée, personnage qui porte le nom du père de Thésée dans le mythe. Ces «injuries» n'étaient d'ailleurs que la suite des maux que Thésée avait infligés à d'autres femmes, d'après Obéron, pour une cause surnaturelle (II.i.77 *et seq.*) – c'est-à-dire malgré lui, ou bien sous l'impulsion de désirs dits naturels. Ce que nous voyons dans le bois en dehors d'Athènes illustre en surabondance le dicton tiré par Lysandre «from aught that I could ever read, / Could ever hear by tale or history» – à savoir, «The course of true love never did run smooth» (I.i.132-5). Cette leçon s'apprend, fatalement, aux dépens de la promesse rassurante des fées que les trois couples seront «[e]ver true in loving» (V.i.408).

IV

Le vide principal quant aux sources du *Songe d'une nuit d'été* a trait à l'histoire des jeunes amoureux. Shakespeare, dit-on, aurait pu l'emprunter n'importe où, et il est bien vrai que, dans un sens, il l'a empruntée partout. Cependant on y trouve, bien incorporée mais toujours négligée, une trace définitive des *Discours des Champs faëz* – une trace plus définitive que ne l'est le motif même du labyrinthe hors de la ville, présidé par des fées trompeuses de la vue et du coeur³¹. Le vrai point de départ de

(30) Voir D'O.W. PEARSON, *op. cit.*, p. 296, ainsi que L. LANGFORD, *The Story Shall Be Changed: The Senecan Sources of A Midsummer Night's Dream*, «Cahiers élisabéthains», 25 (1984), pp. 37-51, qui développe les allusions (déjà notées par Brooks, *éd. cit.*, 139-45) à Sénèque, y compris celles à la tragédie Hippolyte. Langford offre une interprétation stimu-

lante des «Senecan shadows» de la passion destructrice «waiting for their cue that, in this play» (p. 50) – à la différence de quelques autres, tels que *Roméo et Juliette* (p. 46) – «never comes» (p. 50).

(31) A part les éléments mentionnés dans le présent article, il y en a d'autres qui portent à croire que Shakespeare a connu l'ouvrage de Taillemont,

l'histoire des jeunes héros de Shakespeare, comme chez Taillemont, est le fait assez commun que le jeune homme persuade sa bien aimée de s'enfuir avec lui pour éviter le mariage dont la menace son père. Mais à ce moment-là Shakespeare introduit ce que la théorie intertextuelle appellerait une agrammaticalité:

I have a widow aunt, a dowager,
Of great revenue, and she hath no child.
From Athens is her house remote seven leagues;
And she respects me as her only son.
There, gentle Hermia, may I marry thee;
And to that place the sharp Athenian law
Cannot pursue us. If thou lovest me, then
Steal forth thy father's house to-morrow night.
(I.i.157-64)

En raison des détours nombreux qui suivent, un spectateur, de nos jours comme du temps de Shakespeare, ne serait pas surpris de ne plus entendre parler de cette tante. Néanmoins les spectateurs contemporains de Shakespeare qui lisaient des romans français – et il faut se rappeler que les *Discours* avaient connu plusieurs éditions – pouvaient bien se souvenir des paroles de Léontin dans la même circonstance, c'est-à-dire au moment où il incite Laurine à partir pour une destination également impossible à atteindre:

J'ay une mienne tante au royaume du Pont, riche et puissante Dame, laquelle pres-que impotente de vieillesse, m'a ja plusieurs fois mandé pour prendre l'heritage et possession de ses terres; si le trouvez bon, nous aurons cette nuit prochaine une petite barque...
(p. 239)

Cet écho spécifique active, à son tour, une ressemblance plus générale entre *Le songe d'une nuit d'été* et la partie des *Discours* qui correspond à la digression dite «féministe» du *Proumenoir*³². Dans le cadre de la première partie, Philaste, qui racontera plus tard la tragédie de Laurine, se livre à une longue et véhémement apologie des femmes. Dans ce passage, les codes conventionnels sur lesquels se base la comédie shakespeareienne (comme bien d'autres) – le coup de foudre, le mariage forcé – sont examinés selon leurs effets tragiques lorsqu'ils sont mis en pratique. En appliquant au niveau social, pour ainsi dire, la leçon tirée de sa propre réponse initiale aux délices des «champs faëz» – «Il ne faut demander en quel estat estoit le coeur, puisque l'oeil se trouvoit tant empesché» (p. 81) – «[l']oeil», insiste Philaste, est «deceü et troublé d'affections», de manière qu'il impose «chose bien souvent par trop dommageable» (p. 139). (Il suffit de penser à Titania avec Bottom.) Puis, trop de pères agissent comme Egée avec Hermia et Démétrius – aveuglément, follement, contre leurs propres intérêts:

notamment les rencontres entre courtisans et dames dans le récit-cadre, qui sont plus proches que les autres sources proposées du mélange d'idéalisme amoureux et de badinage trenchant qui distingue *Love's Labour's Lost*. L'étude la plus développée du motif du labyrinthe dans *Le songe d'une nuit d'été* est celle de M. E. LAMB, *A Midsummer Night's Dream: The Myth of Theseus and the Minotaur*, «Texas Studies in Literature and Language», 21 (1979), pp. 478-91.

(32) Le modèle fourni pour cette digression dans la première partie des *Discours* complique l'argument de Debaisieux, art. cit., pp. 49-50, que ce passage constitue une interpolation transgressive de la part de Gournay. Du moins il faut remarquer que cette intervention renverse la situation dans les *Discours*, d'autant que la version du récit chez Taillemont s'oppose au féminisme déclaré de son narrateur.

...je cuide les autres du tout insensez, qui... ne s'enquierent de vice ou vertu qui soit au personnage, de quelle race, maison, ou parenté il est, quel art il exerce, s'il est fol ou sage, sobre ou dissolu, larron, paillard, meurtrier, ou loyal, chaste et humain, mais seulement s'il est riche et a de quoy; qu'ils estiment et prisent tant, qu'on ne leur sauroit sitost respondre ouy et les en asseurer, que le mariage ne soit encor plustost fait; se forceans eux-mesme volontairement, et de puissance absolue leurs povres enfans, lesquels ont bien souvent le coeur ailleurs.

(p. 139)

Certes, une telle hâte compulsive de la part d'un père se retrouve dans *Roméo et Juliette*, hâte dont découlent naturellement les conséquences tragiques, faute d'intervention surnaturelle.

En fait, Shakespeare a peut-être développé dans *Roméo et Juliette* un détail tiré de la tragédie de Laurine en intercalant dans sa représentation de noce ratée la séquence, à la fois comique et sérieuse, où les musiciens mettent leurs instruments de côté: «Faith, we may put up our pipes and be gone...Honest good fellows, ah, put up, put up, / For well you know this is a pitiful case» (IV.v.96-8). Pour le reste, la scène entière est calquée sur la source principale, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* d'Arthur Brook, sauf que, dans une large mesure, Shakespeare transfère le sens du triomphe de la mort sur la vie de la mère de Juliette à son père, qui après tout est davantage responsable du sort de sa fille. En exprimant cette idée, le vieux Capulet inverse presque le commandement initial du duc Thésée, «[s]tir up the Athenian youth to merriments, / Turn melancholy forth to funerals» (*A Midsummer Night's Dream*, I.i.12-13), tout en se servant d'un langage musical qui présume l'épisode intercalé:

All things that we ordained festival,
Turn from their office to black funeral:
Our instruments to melancholy bells,
Our wedding cheer to a sad burial feast;
Our solemn hymns to sullen dirges change;
Our bridal flowers serve for a buried corse;
And all things change them to the contrary.
(*Romeo and Juliet*, IV.v.84-90)

Chez Taillemont, les préparatifs somptueux à la noce de Sador se réduisent de façon similaire à «un piteux festin» (p. 257), et il est également fait mention des instruments de musique pour marquer le renversement: «La feste, qui dès le matin avait commencé, fut bien tost cessée, tous instrumens de musique delaissez; et sembloit, à voir, tous ceux de cette maison estre à la mort condamnez» (p. 266). Gournay, pour sa part, omet les musiciens; par contre, elle élabore la simple référence de Taillemont aux préparatifs, en les rapprochant, avec ironie, de la noce de l'âge d'or chez Catulle, ainsi que (involontairement, bien sûr) de l'activité vaine de Capulet:

Tandis Otalcus (afin d'acheuer nostre tragedie)... se met à faire refondre la maison en nouvelle pompe, pour tromper l'impatience de ce iour qui luy duroit mille ans. Tout reluit comme au palais de Iupiter

– fulgenti splendent auro atque argento
Candet ebur soliis, collucent pocula mensae³³
Tota domus gaudet.

[resplendit de l'éclat de l'or et de l'argent. La blancheur de l'ivoire brille sur les sièges, les coupes étincellent sur les tables, toute la maison s'égaie].

(fol. 58^r; Catulle LXIV, 44-6)

(33) Le texte de Gournay donne «mensis».

En réécrivant l'histoire des *Discours*, Gournay a également effacé la tante de Léontin. Sa princesse, gardant et son honneur et son sens de la souveraineté, a sa propre idée en ce qui concerne la destination des amoureux, avant qu'ils ne soient victimes d'un naufrage en Thrace. Toutefois le récit et ses significations deviennent beaucoup plus proches du texte shakespeareien grâce aux métamorphoses effectuées au niveau de la fable et de ses personnages: le remplacement des simples méchants par des sots, qui sont eux aussi des victimes; la complication de l'«échange et permutation des dames» par l'intermédiaire d'une rivale amoureuse, dont la présence sert à souligner les menaces de l'éros contre l'innocence de la jeune fille et la solidarité féminine. Ajoutons à ces effets gournaiens l'interrogation soutenue de l'amour et du mariage³⁴, interrogation opérée dans une large mesure au moyen de l'entre-tissage des éléments romanesques avec l'épithalame ironique de Catulle, et nous serons tentés d'en tirer une conclusion radicale: en composant *Le Songe d'une nuit d'été*, Shakespeare semble avoir reproduit le processus d'adaptation que la femme écrivain français avait effectué par rapport à son prédécesseur masculin. Quelque improbable que soit cette hypothèse, elle est strictement conforme à la chronologie: il suffit de se rappeler que la première édition du *Proumenoir* a paru en 1594 (avec une deuxième édition l'année suivante), tandis que *Le Songe d'une nuit d'été*, comme *Roméo et Juliette*, date, selon la plupart des spécialistes, de 1595-6³⁵.

Cette chronologie suggère que la parution du roman de Gournay a même pu catalyser, pour ainsi dire, la composition de la pièce. La raison la plus probable de cette deuxième improbabilité serait le fait que Gournay pose, à travers son adaptation de Taillemont, les mêmes questions fondamentales que laisse entendre l'épilogue de Puck: qu'arriverait-il s'il n'y avait pas de fées pour sauver les mortels d'eux-mêmes, jamais de voie pour se guider dans «the quaint mazes in the wanton green» (II.i.100), aucune substance dans l'amour mondain, même spiritualisé? Et s'il n'y avait donc pas de divinités pour garantir la malédiction d'Ariane, «Immemor ah devota domum perurria portas [ingrat, et tu emportes à ton foyer ton parjure maudit !]» (Catulle LXIV, 135)? Car seule la foi prête du sens aux serments, et seuls les serments donnent lieu aux parjures. L'idée même d'être «[e]ver true in loving», qu'Obéron (lui-même d'une fidélité douteuse) applique aux couples heureux, est enchaînée à une longue série de parjures à travers le temps – à partir de «the boy Love... perjur'd every where» jusqu'à Catulle, qui a premièrement associé le mot à Ariane de façon retentissante, et au «parjure et desloyal ami» de Taillemont.

Lorsque Hermia promet à Lysandre de s'enfuir avec lui, ce n'est pas de la façon la plus convaincante qu'elle lui jure sa fidélité «by Cupid's strongest bow» (I.i.169) – l'arme mortelle de cet enfant divin – ni «by that fire which burn'd the Carthage queen / When the false Trojan under sail was seen» (173-4) – le deuxième modèle

(34) Le motif du mariage est beaucoup plus présent dans la version de Gournay, entre autres dans les pensées tourmentées d'Alinda. Chez Taillemont, les amoureux ne sont pas mariés.

(35) Sur les dates des deux pièces et les relations entre elles, voir S. GREENBLATT, Introduction à *Romeo and Juliet*, dans *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, éd. Stephen Greenblatt et al. (New York, 1997), pp. 865-70, qui exprime l'opinion générale en faisant référence à «two plays probably written around 1595» et en y ajoutant, «Scholars have been unable to determine with certainty whether *Romeo and Juliet* was written before or after *A Midsummer Night's Dream*; one of Shakespeare's most delightful comedies and

one of his most beloved tragedies appear to have been written at virtually the same time and out of some very similar materials» (p. 865). L'emploi par Shakespeare de la première édition du *Proumenoir* serait compatible même avec le *terminus ad quem* du 26 janvier 1595 avancé par ceux qui croient que *Le Songe d'une nuit d'été* a été donné pour la noce à cette date de William Stanley, Earl of Derby, et Lady Elizabeth Vere. Voir, par exemple, J. P. BEDNARZ, *Imitations of Spenser in A Midsummer Night's Dream*. «Renaissance Drama», 14 (1983), pp. 81-2, qui prête également son appui à la thèse de l'influence de l'*Epithalamium* de Spenser, alors «hot off the press» (p. 92).

classique incorporé au *Proumenoir*. Elle jure de façon beaucoup plus personnelle et plus profonde au nom de la même vérité qu'Ariane avait formulée, également en termes discursifs («Dicta nihil metuere, nihil perjuria curant [ils ne redoutent plus l'effet de leurs paroles, ils n'ont plus souci de leurs parjures]»), vérité digne d'être inscrite «par tout dans les heures des dames». En jurant finalement «By all the vows that ever men have broke / (In number more than ever women spoke)» (175-6), Hermia réinscrit la mise en garde offerte par Gournay aux deux sexes concernant l'amour idéalisé, «exalté», des «champs faëz». Bien sûr, le personnage shakespearien n'écoute pas, pour ainsi dire, son propre conseil. Heureusement pour elle, les fées sont véritables et ne l'abandonnent pas. Par contre, quand Juliette avertit Roméo, «if thou swear'st, / Thou mayest prove false: at lovers' perjuries / They say Jove laughs» (*Romeo and Juliet*, II.i.91-3), elle cache à sa propre intuition le fait qu'elle peut elle-même, en disant, «I will take thy word» (91), devenir victime même si Roméo reste fidèle à sa promesse jusqu'à la mort.

V

En conclusion, une approche intertextuelle permet d'établir des liens inattendus entre *Le Songe d'une nuit d'été* et les romans de Taillemont et de Gournay, sans pour autant affirmer l'existence d'une influence directe impossible à prouver. Bien que les éléments essentiels du récit-cadre de la pièce shakespearienne ne fassent pas appel forcément à des textes en dehors de ceux de Chaucer et de Plutarque déjà reconnus comme sources, la relation structurelle et thématique entre ces éléments et le récit encadré, dont aucune source n'est connue, correspond de façon frappante à celle développée dans l'«épithalame» de Catulle entre le mariage de Pélée et Thétis et l'histoire de Thésée et Ariane. Or, au moyen de plusieurs allusions, Gournay incorpore ce dernier mythe au sein du *Proumenoir*, pour adapter à sa vision plus sceptique l'histoire tragique de Taillemont. En même temps, cette histoire, mettant en valeur le mariage forcé et la fuite des amoureux, est particulièrement proche de la pièce de Shakespeare par certains détails, quoiqu'il s'agisse, bien entendu, d'un stock commun de conventions romanesques. Mais pour Gournay, à la différence de Taillemont, c'est la force de l'éros même, en combinaison avec les structures patriarcales de la société, qui fait des femmes les victimes des hommes. Chez Shakespeare, cette force est incarnée par Puck et, à l'ombre de la pression sociale appliquée par Thésée, connu comme maltraiteur des femmes, elle menace, tout au long de la comédie, d'en faire une tragédie telle que *Pyramus et Thisbé* ou bien *Roméo et Juliette*, où, comme dans le *Proumenoir*, le mariage contre le gré des parents ne représente pas une solution magique mais mène, au contraire, à un double suicide.

RICHARD HILLMAN