



**HAL**  
open science

# Ordre(s) et désordre(s) dans Shakuntala au signe de reconnaissance de Kalidasa, Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare et Comme tu me veux de Pirandello

Marie Mossé, Gaëlle Loisel

## ► To cite this version:

Marie Mossé, Gaëlle Loisel. Ordre(s) et désordre(s) dans Shakuntala au signe de reconnaissance de Kalidasa, Le Songe d'une nuit d'été de Shakespeare et Comme tu me veux de Pirandello. Journée d'agrégation "Théâtres de l'amour et de la mémoire", Claudine Le Blanc, Jan 2023, Paris, France. halshs-04220698

**HAL Id: halshs-04220698**

**<https://shs.hal.science/halshs-04220698>**

Submitted on 28 Sep 2023

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

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

« Ordre(s) et désordre(s) dans *Shakuntala au signe de reconnaissance* de Kalidasa, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et *Comme tu me veux* de Pirandello »

Synthèse présentée lors de la journée d'agrégation consacrée aux « Théâtres de l'amour et de la mémoire », Université Sorbonne Nouvelle, 27 janvier 2023.

Marie Mossé (Université Gustave Eiffel, Marne-la-Vallée)  
Gaëlle Loisel (Université Clermont Auvergne)

## Introduction

Les bouleversements que l'on observe dans *Shakuntalâ au signe de reconnaissance* de Kâlidâsa, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et *Comme tu me veux* de Pirandello – que ces bouleversements se situent sur un plan personnel ou collectif, intime ou politique, voire cosmique – invitent à s'interroger sur la dynamique de l'ordre et du désordre dans les différentes pièces au programme. Deux d'entre elles au moins s'achèvent dans un apparent retour à l'ordre, conformément à la logique de la comédie (qu'il s'agisse du *nataka* indien ou de la comédie élisabéthaine), qui veut que le dénouement soit marqué par un retour à l'harmonie – un retour à l'ordre qu'il faudra cependant interroger et dont il faudra analyser la nature.

Un point, tout d'abord, sur les notions d'ordre et de désordre :

- L'"ordre" peut être compris à la fois comme une organisation donnée et le processus menant à cette organisation ou la garantissant :
  - Disposition à un double sens :
    - Relation intelligible entre les choses : l'étalon de jugement est, dans cette acception, l'esprit, la raison humaine ;
    - Succession, catégorisation, classification ou hiérarchie régulière, constatée ou instituée : l'étalon de jugement dans cette acception, c'est la règle, la loi ;
  - Ensemble de règles, de lois, voire commandement ou injonction.
- Le "désordre", c'est, selon le préfixe "dés-" (du latin *dis-*), soit la cessation de "l'ordre" (au sens de règle ou de loi), soit l'état ou l'action inverse de "l'ordre" (au sens de disposition, notamment) :
  - Manque d'ordre; défaut de rangement, de disposition fonctionnelle ou esthétique => affectation de la disposition régulière et normalement attendue des choses dans un lieu, une instance, un individu (au plan physique ou spirituel), une société ;
  - Manquement souvent voulu ou opposition à l'ordre établi (cet ordre établi régit la vie morale, sociale, spirituelle des individus dans leur rapport au groupe, ou des groupes ; il peut s'appliquer aussi bien aux sociétés humaines qu'à l'univers tel que ces sociétés le conçoivent).

Le pluriel (en suspens, puisque placé entre parenthèses) des deux substantifs renvoie à la nature plurielle de l'ordre et du désordre : cosmique, social et politique, moral et psychique et, enfin, dramatique.

Ces deux notions antithétiques appellent plusieurs approches : faut-il, comme le suggèrent Claire Vial et François Laroque à propos du *Songe d'une nuit d'été*, « envisager la progression de la pièce de façon purement linéaire, comme un ordre constaté, puis brisé, que l'on retrouverait à la fin du dernier acte ? Mais on peut dire aussi que les “forces de l'ordre” (la loi sous toutes ses formes) s'opposent en permanence aux forces du désordre, sur le mode d'une alternative qui ne s'achève pas nécessairement avec la pièce ; on serait alors dans le cadre d'une dialectique sans fin entre des principes plus complémentaires qu'exclusifs l'un de l'autre<sup>1</sup> », ce qui renvoie aux deux valeurs de la conjonction de coordination « et » :

- valeur d'adjonction ou de réunion de deux notions distinctes ;
- valeur de succession temporelle et/ou logique.

L'opposition entre « ordre(s) » et « désordre(s) » doit ainsi être envisagée moins comme une opposition statique que comme une opposition dynamique, et nous invite ainsi à remettre en perspective les valeurs qui sous-tendent l'ordre ou la norme dans les différentes pièces au programme.

Enfin, on peut aussi se demander :

- si, dans les pièces, il y a un ou des personnages incarnant plus particulièrement l'ordre ou le désordre ;
- si les ordres / désordres représentés dans les pièces et ceux qui régissent la société des spectateurs convergent ou divergent.

Cette question de la convergence et / ou de la divergence entre ces deux niveaux d'ordres / de désordres vient évidemment irriguer des questionnements traditionnels sur le rapport entre la fiction théâtrale et le réel (question de la référentialité de la fiction théâtrale, par le biais de la vraisemblance et de la specularité entre théâtre et société ; question de la place et de la mission du théâtre dans la société, de sa performativité => éduquer et améliorer l'individu, l'Homme, le citoyen ?).

## **I. Quel ordre ? Anamorphose et intermittence des figures de loi dans les trois pièces**

Les trois pièces sont inscrites l'une par rapport à l'autre dans une évolution diachronique, de l'ordre et de la lisibilité du monde au désordre et à l'illisibilité croissante de ce même monde : cette évolution est traditionnellement admise par les penseurs de l'épistémologie (cf. Foucault et ses *épistémè*) et ces oeuvres de fiction théâtrale, potentiellement référentielles, au moins pour partie, en sont peut-être tributaires, soit en représentant par le théâtre les systèmes de signes harmonieux ou brouillés qui sont ceux de leurs époques respectives, soit en les reflétant par leurs choix esthétiques. Pourtant, toutes ces pièces, en dépit de leur éparpillement diachronique, ont pour horizon (exprimé et réalisé de manières variables !) une création (création ou re-création de soi ; création ou re-création du monde), qui contribue à réactiver – là aussi avec des résultats et des perspectives très variables – une dimension rituelle du théâtre. Le principe de création semble être celui de la relation harmonieuse amour / mémoire, soit réalisée (Kâlidâsa et Shakespeare), soit à l'état de ligne de fuite (Pirandello), tant dans l'intrigue de la pièce que dans les éléments qui la construisent en artefact (structure de la

---

<sup>1</sup> Laroque, François, Vial, Claire, *A Midsummer Night's Dream*, Paris, Bréal, « Amphi anglais », 2002, p. 152.

pièce ; système des personnages), selon le principe de symétrie, de complémentarité et d'échos => dans les trois pièces, une dramaturgie à la fois descriptive et prescriptive du monde.

A. Le *nataka* de Kalidasa : la célébration de Dushyanta, garant du *dharma*

Le théâtre de Kalidasa émerge dans une société qui s'articule autour du principe du *dharma*, ordre socio-cosmique parfait dont les garants (brahmanes et *kshatriya*) doivent aussi se garder de le déranger ; un théâtre qui se veut à la fois rituel – célébration du *dharma* – et préventif autant que didactique (enseigner par l'exemple au spectateur ce qui se passe lorsque l'on manque au *dharma*) ; et qui circonscrit avec prudence et efficacité les désordres (amour de Shakuntalâ qui lui fait perdre de vue ses devoirs d'hospitalité érémitique ; oubli de Dushyanta qui le prive potentiellement d'une union dharmique et d'une succession légitime elle-même assujettie à la perpétuation du *dharma*), qui trouvent tous leur résolution à la fin de la pièce, conformément au genre du *nataka*, comédie héroïque entrant en écho avec l'époque Gupta.

Du côté de Kalidasa, cette tension vers un ordre est réalisée :

- Sur le plan de l'intrigue de la pièce : le couple Shakuntala/Dushyanta est le pivot de l'intrigue de la pièce, de la rencontre (acte I) aux retrouvailles (acte VII) qui, performatives, les constituent en axe central d'une nouvelle famille, elle-même plus qu'elle, car elle s'inscrit dans l'ordre socio-cosmique du *dharma* : leur rencontre est écrite, voire annoncée de manière téléologique, par son aboutissement => l'on pense à la prophétie par laquelle l'ermite récompense Dushyanta : « De celui qu'engendra la race de Puru, / C'est la digne action ! / Tu obtiendras un fils doué des mêmes vertus, / Maître de l'univers » (p. 102).
- Sur le plan de la structure de la pièce, qui reflète l'ordre régissant les statuts et relations des personnages : l'organisation symétrique de la pièce, qui est présente à un niveau macrostructural (acte I/acte VII) et à un niveau microstructural (acte V / acte VI, par exemple) est soutenue par une géographie symbolique qui ceint la pièce : à l'ermitage terrestre et à la forêt d'ascèse des actes I à IV répondent l'ermitage céleste des actes VI et VII, et le palais de Dushyanta constitue à la fois le pivot et l'étape intermédiaire entre les deux ; les versants terrestres et célestes se répondent (les 2 confidentes / les 2 nymphes).
- Les indications scéniques et leur traduction par la mise en scène suggèrent d'ailleurs régulièrement l'inscription de l'intrigue, des personnages et de leurs relations dans un ordre cosmique qui les dépasse, mais leur donne aussi leur sens. On signalera l'importance des déplacements circulaires des personnages chez Kalidasa (ce que les mises en scène trouvées sur Youtube respectent), qui réactivent / performent un ordre du monde : voir la scène finale de la mise en scène de Chandra Dasan Sir<sup>2</sup> (2017), où Shakuntala enfin reconnue tourne sur elle-même en chantant, danse redoublée par la ronde qu'esquissent, en un mouvement complémentaire, les nymphes de l'ermitage.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mh0Tee2vsH8>.



Il faut aussi noter que des figures de lois encadrent ces univers, édictant les obligations et les interdits :

1/ Soit elles organisent et régissent la vie de chaque espace :

- Kanva / Kashyapa ordonnance et ordonne l'ermitage terrestre => À l'acte I, Shakuntalâ soigne les végétaux de la forêt d'ascèse sur l'exigence de Kanva : « Il ne s'agit pas seulement de l'ordre d'un père : j'ai pour eux l'affection d'une sœur » (p. 105) => autorité de l'ermite // ordre naturel et cosmique ; à l'acte IV, par un geste symétrique, c'est aux arbres du bois d'ascèse qu'il ordonnera de saluer le départ de Shakuntalâ et de lui adresser leurs vœux de bonheur (p. 154-155). Kanva est une force harmonieuse qui règle les rapports des différents protagonistes de son univers selon un principe de correspondance et de réciprocité.
- Dushyanta est une figure de loi et il est remarquable qu'il se présente comme telle à Shakuntala et à ses amies à l'acte I : "Madame, je suis celui que le royal descendant de Puru a chargé de veiller au *dharma*. C'est pour savoir s'il n'était pas fait obstacle aux rites que je suis venu dans ce bois sacré." (p. 110).
  - Acte II, les deux ermites viennent lui rendre visite pour lui demander sa protection sur l'ermitage, assailli de *râkshasa*, démons faisant obstacle à leurs rituels religieux ;
  - Acte VI, dans le prologue, il préserve aussi le pêcheur, détenteur fortuit de l'anneau de Shakuntala, d'une erreur judiciaire mortelle, empêchant une déchirure dharmique (le pêcheur, qui énonce d'ailleurs ses *ashrama* modestes de pêcheur, se montre conforme au *dharma*, qu'il contribue à réinstaurer en apportant, même malgré lui, cet anneau à celui qui devait le recevoir) p. 178-181 ;
  - Acte VI, il se déclare père de ses sujets orphelins (p. 198) ;
  - Acte VII, Matali est dépêché par Indra pour solliciter l'aide de Dushyanta ;

Le destin de Dushyanta est d'ailleurs étroitement lié à un *dharma* en ordre ou non => à l'acte VI, p. 184-185, le chambellan décrit la langueur du roi mélancolique, victime de la maladie d'amour et d'un amour-séparation qui n'a pas encore fait ses preuves (épreuve initiatique ? Ou fruit de la malédiction de Durvasas), victime enfin d'avoir repoussé celle qui lui était due et d'avoir créé le désordre dont il est aussi la victime inconsciente. Enfin, son désordre intime

engendre un désordre universel, car, faute d'une épouse dharmique, il ne peut célébrer les rites que demandent les dieux pour la perpétuation du *dharmā* (cf. acte VI, p. 199).

La figure de loi de Dushyanta est par ailleurs dédoublée :

- Dans une moindre mesure, par le gardien des portes (acte II), p. 120-121, qui dit « J'obéis » à Dushyanta, mais se fait aussi le porte-parole de ses ordres auprès du général : « Voici, désireux de vous donner ses ordres, le roi qui regarde de ce côté. »
- Par le bouffon Mathavya (acte II), qui le supplée auprès de sa mère la reine quand il doit quant à lui veiller sur l'ermitage (p. 129) ;
- par le chambellan, qui fait respecter dans la société humaine les lois dont il est le dépositaire => il fait respecter à Dushyanta ses devoirs au palais (acte V, p. 163), mais fait aussi respecter à l'acte VI la forêt d'ascèse, qui est sous l'autorité de Dushyanta, lorsque la 2<sup>e</sup> suivante de la nymphe Sanumati ose cueillir un bouton de manguier : « Arrête, inconsciente ! Quand le roi a interdit de célébrer la fête du printemps, pourquoi te hasardes-tu à cueillir les boutons du manguier ? [...] Vous ne le saviez pas, quand même les arbres fleurissant au printemps et les oiseaux qui y résident ont obéi à l'ordre du roi ! » (p. 183) [NB : il réactive ainsi une loi édictée par Anashuya et Priyamvada à l'acte I : « C'est au roi à protéger les forêts d'ascèse. » p. 108]

2/ Soit ces figures de loi délimitent les frontières entre chaque espace : ce sont souvent des figures féminines, êtres de rituels et d'intercession, qui soutiennent l'ordre garanti par Dushyanta et le redoublent quand il risque d'oublier sa tâche première.

- Que ces figures de loi soient incarnées :
  - Gautami : elle renforce les paroles d'instruction que donne Kashyapa à Shakuntala avant son départ pour le palais, à la fin de l'acte IV : "Telles sont en effet les instructions destinées aux femmes mariées. Chère enfant, suis-les en tout point." (p. 159)
  - Gardienne des portes : à l'acte V, pendant négatif de Gautami, elle se réjouit de voir Dushyanta résister à la beauté de Shakuntalâ, qui, à ses yeux, est tentatrice et détourne le roi de ses devoirs (notamment celui de ne pas épouser une femme déjà prise) ;
- Ou qu'elles soient désincarnées, limitées à une voix hors scène ; ainsi, par exemple :
  - la voix « dans la coulisse », p. 101, qui suspend le geste d'archer de Dushyanta à l'acte I ;
  - la voix, toujours « dans la coulisse », à l'acte III, qui marque la frontière entre jour et nuit et, de fait, la suspension de l'entreprise de séduction de Shakuntala par Dushyanta : « Épouse du cakravaka, dis adieu à ton compagnon : la nuit s'approche ! » (p. 141) => élément proleptique de l'amour-séparation, où la légende qui se rattache aux oiseaux *cakravaka*, condamnés par un sage offensé à vivre séparés la nuit, préfigure la séparation des amants par la malédiction de Durvasas) ;
  - La voix « désincarnée » p. 149 qui s'adresse à Kanva / Kashyapa pour lui annoncer l'union gandharva de Shakuntala et de Dushyanta et inscrire cette union dans une conformité dharmique, résolvant d'emblée un doute qui pesait sur les trois actes précédents sur l'accord Dushyanta / Kanva : « Ô Brâhmane, apprends donc que pour le bien du monde, / Pareille à l'acacia où repose le feu, / Ton enfant a reçu la flamme glorieuse / Que le roi Dushyanta déposa en son sein. » (acte IV)

Ces instances soit censurent le passage d'un espace à l'autre (Dushyanta déclare à l'acte I : « Il ne faut pas troubler les habitants de la forêt d'ascèse. » p. 104), soit sanctionnent le respect (ou non-respect) des frontières entre les espaces => Par ex, l'ermite (à qui appartenait la fameuse voix ?) récompense l'obéissance du roi par un heureux présage p. 102 : « De celui qu'engendra la race de Puru,/C'est la digne action ! / Tu obtiendras un fils doué des mêmes vertus, / Maître de l'univers ! » ; ou le bras du roi frémit p. 104, récompense de son respect. De même, aux obligations de Dushyanta répondent les obligations des habitants de la forêt d'ascèse, « les rites d'hospitalité » dont la célébration est rappelée par les 2 amies de Shakuntala dans la 2<sup>e</sup> partie de l'acte I.

Il est intéressant de noter qu'à chaque espace dramatique sont liés des personnages qui y sont enracinés et ne peuvent exister dans d'autres espaces : Anashuya et Priyamvada n'existent pas dans le palais ou dans l'ermitage céleste ; les deux suivantes de Sanumati n'existent pas dans l'ermitage terrestre... Ce qui est vrai à l'échelle des différents espaces dramatiques l'est aussi à l'échelle de l'organisation entre espace dramatique et espace scénique : les personnages du prologue - le couple du directeur et de l'actrice, qui préfigure le couple de Dushyanta et de Shakuntalâ - sont eux aussi cantonnés dans l'espace du prologue, et n'ont pas droit de cité dans le spectacle théâtral. Les personnages ne sauraient transgresser les frontières et les espaces, car ils sont les parties nécessaires d'un ordre socio-cosmique qui les associe à d'autres par des rapports de correspondance : à Anashuya et Priyamvada, versant terrestre, correspondent les deux suivantes de Sanumati, versant céleste ; à Kanva / Kashyapa correspond Marica. Tout déplacement serait synonyme de désordre. Seules les figures incarnant ordre et loi ont cette faculté à lier les espaces dramatiques, comme ils constituent le principe de liaison du *dharma*. Gautami, par exemple, accompagne Shakuntalâ au palais à la fin de l'acte IV.

#### B. La comédie festive de Shakespeare : la Loi d'Athènes face à Obéron, versant nocturne ou ordre cosmique ?

Le théâtre de Shakespeare émerge dans une société ambivalente où l'*épistémè* renaissante dépeinte par Foucault – un principe universel de correspondance(s) entre les parties de l'univers – est néanmoins brouillée. Le *Songe* met en scène à la fois :

- un univers caractérisé par le rapport symétrique de deux univers – athénien et sylvestre – et la ritualisation des actes et des temporalités, qui inscrivent l'action carnavalesque de la pièce dans un acte de célébration à la fois social et religieux visant à unir microcosme et macrocosme...
- un univers où les rapports de correspondance, l'ordre entre les différents ordres est menacé par un désordre qui ne trouve pas nécessairement sa fin ; // indéfinition élisabéthaine, présente pas tant dans le genre de la pièce, classée comme comédie par Shakespeare lui-même, que dans son rapport avec sa jumelle dans la génétique des textes shakespearienne, *Roméo et Juliette* (=> présente en surplomb dans *Le Songe* à travers son inspiration antique, *Pyrame et Thisbé*, qui mêle comique et tragique dans les dénominations oxymoriques qui lui sont appliquées par les personnages au fil de la pièce).

Dans le *Songe*, ce sont à la fois, d'une part, le principe d'une quête asymptotique, d'une nostalgie de l'ordre universel et, d'autre part, l'introduction d'une dissonance dans l'harmonie qui prévalent. La

pièce s'articule d'ailleurs autour de principes de symétrie et d'oppositions complémentaires qui esquissent un monde organisé, cohérent et clos : opposition monde athénien / monde vert, à laquelle se superpose une opposition jour / nuit. Les mises en scène de la pièce exploitent d'ailleurs parfois la présence de cet ordre cosmique : l'on pense notamment à l'intégration dans la scénographie du passage du temps ; dans la mise en scène du *Songe* au Palm Beach Shakespeare Festival de 2020, les personnages évoluent sur une scène dépouillée, dont l'arrière-plan est saturé par un astre, qui monte dans le ciel, puis redescend, changeant de couleur au fil des scènes.



La lune est témoin des désordres nocturnes des quatre jeunes Athéniens et – dans la capture d'écran ci-dessus – de Titania et Bottom dans le monde vert. L'ordre est ainsi toujours présent en surplomb, circonscrivant les désordres amoureux des protagonistes ou les réintégrant à sa propre dynamique.

Du point de vue de la structure de la pièce, les cinq actes du *Songe* n'esquissent pas tant un avatar de la structure symétrique et spéculaire de *Shakuntalâ*, qu'une dynamique de l'impair (dans tous les sens du terme ?). Et cela se complique d'autant plus si l'on considère que la structure du *Songe* peut en cacher une, voire, plusieurs autres !

En première lecture et sur la base de l'édition au programme, chaque acte se compose de 2 scènes à l'exception de l'acte V qui n'en comporte qu'une. Les actes I à IV, d'un point de vue structurel, fonctionnent donc selon un principe de binarité harmonieuse renforcé par le fait que chaque scène met tour à tour en scène les différents mondes coexistant dans la pièce :

- Acte I : monde athénien diurne / monde des *mechanicals* ;
- Acte II : monde féérique nocturne / monde féérique auquel s'ajoutent les 4 Athéniens ;
- Acte III : monde des *mechanicals* qui s'introduit dans le monde féérique / monde féérique auquel s'ajoutent les 4 Athéniens ;
- Acte IV : monde féérique articulé autour de Titania et des 4 Athéniens s'éveillant / monde féérique articulé autour des *mechanicals* ;



- Acte V : retour au monde athénien, organisé autour du palais, où l'acte se partage entre la représentation de la pièce sous les regards des Athéniens et l'irruption, la nuit tombée, du monde des fées dans le monde athénien.

Dans une telle perspective, l'acte V et son unique scène peuvent être entendus comme la clé de voûte d'une architecture concertée, vouée à unir tous les mondes de la pièce... comme une simple logique numérale peut en faire le symbole de l'impair, aux 2 sens du terme (1/ nombre dont la division ne fera pas un nombre entier ; 2/ maladresse choquante du point d'un ordre social ou moral, ici converti en ordre esthétique).

Néanmoins, la structure du *Songe* que nous connaissons est celle établie par les éditeurs de Shakespeare au XVIII<sup>e</sup> siècle : il en existe une autre, alternative, proposée par l'édition d'Oxford (reprise chez Robert Laffont), qui manifeste les différences suivantes par rapport à l'édition au programme :

- L'acte III comporte trois scènes : la scène 3 commence avec l'entrée de Lysandre p. 191, leurré par Puck qui le ramène vers la clairière en imitant la voix de Démétrius, pour inverser le sortilège dont il l'a rendu victime par erreur. La structure de l'édition d'Oxford esquisse une dynamique ternaire qui renforce le caractère circonscrit et parenthétique de cet épisode sylvestre et nocturne, voué à se conclure par le réveil des personnages envoûtés à l'acte IV ;
- L'acte V comporte 2 scènes : la scène 2 qui commence avec l'entrée de Puck p. 265 dans notre édition (après la sortie des autres personnages, donc). Cette structure binaire renforce la conclusion de la pièce sur le monde féerique qui, s'il est en principe circonscrit à la nuit et aux moments de rêve et de sommeil, s'inscrit aussi dans un éternel retour, que suggère Puck dans sa réplique finale : « Pardon, nous ferons mieux la prochaine fois. » (p. 269).

Les ambivalences de ces deux structures concurrentes de la pièce, lorsqu'elles sont confrontées l'une à l'autre, marquent l'hésitation structurelle entre clôture et ouverture de la trame dramatique et des mondes qu'elle met en regard les uns des autres : cosmos, monde fermé où le désordre est enclos, assujéti à un enjeu plus grand qui serait celui de la suspension momentanée et de la régénération de l'ordre ? Ou monde ouvert, où se confrontent une pluralité d'ordres, de principes d'organisation et de figures d'autorité possibles ?

À cet égard, l'on peut prêter une attention toute particulière au personnage d'Obéron et aux relations que le spectateur-lecteur sera invité à tracer entre lui et la toute première figure d'autorité de la pièce, Thésée. Obéron peut ainsi faire l'objet de deux lectures : soit il peut être compris comme l'envers nocturne et libre de Thésée, soit il peut être compris comme l'incarnation d'une loi cosmique qui contredirait la loi athénienne ou, du moins, la ramènerait à sa juste mesure de loi humaine :

- Hypothèse n° 1 : Obéron comme envers nocturne et libre de Thésée => La superposition des actes I et II, qui s'ouvrent respectivement sur le monde athénien patriarcal intangible de Thésée et le monde vert, non moins patriarcal, mais soumis à l'arbitraire individuel du roi qu'est Obéron, nous invite à voir Obéron comme l'envers, la part obscure de l'ordre diurne de Thésée. L'univers athénien sur lequel s'ouvre la pièce nous invite à filer la métaphore mythologique et à identifier une opposition entre ordre apollinien de Thésée et ordre dionysiaque d'Obéron, pour reprendre le doublet conceptuel nietzschéen de *La Naissance de la tragédie* (1872). Le duo / couple qu'Obéron forme avec Titania est la version libérée du couple Thésée / Hippolyta, quant à lui circonscrit par les lois et bientôt sanctionné par un statut conjugal. Mais cet ordonnancement symétrique est brouillé par le statut d'Obéron,

ancien amant d'Hippolyta, ce que pointe Titania dès les premiers instants de la présence scénique d'Obéron (acte II, scène 1, p. 89) => la figure d'Hippolyta cristallise autour d'elle cette opposition entre les deux rois, envers complémentaires l'un de l'autre. Par ailleurs, là où Thésée, confronté à Hermia rebelle (acte I, scène 1), la renvoie à une loi athénienne dont il n'est que le garant (« [...] la loi d'Athènes / (Que nous ne pouvons aucunement adoucir) / Vous livre à la mort, ou à un vœu de célibat. » p. 57), Obéron (acte II, scène 1), confronté à une autre femme rebelle qu'est Titania, ne la renvoie pas à une loi transcendante qu'il incarnerait, mais à la loi immanente de son désir égoïste, situant le débat sur un plan affectif : « Pourquoi Titania devrait-elle contrarier son Obéron ? » (p. 93). Obéron exprime l'envers de l'ordre, qui est l'arbitraire du désir... À moins qu'il ne fasse là que révéler la vraie nature de la loi athénienne, qui ne serait que le polissage apollinien d'un ordre du monde fondé sur le désir et l'amour, ainsi que la quête de leur réalisation ?

- Hypothèse n° 2 : Obéron comme incarnation de la loi cosmique du désir => La confrontation d'Obéron à Thésée fait ressurgir chez ce dernier ce même principe du désir. À l'acte I, scène 1, enjoignant Hermia à se ranger aux ordres de son père, Thésée lui fixe pour délai de réflexion le délai qui le sépare quant à lui de son union avec Hippolyta (p. 55). L'attente et l'assouvissement du désir deviennent une mesure du temps. Mais ce désir n'est pas uniquement celui de l'individu : il est aussi le principe fondateur d'un univers traversé par la puissance de l'amour (que cette puissance s'exprime de manière harmonieuse ou non). Lorsqu'à la fin de l'acte II, scène 1, Obéron ordonne à Puck d'accomplir son vœu égoïste en piégeant et ridiculisant Titania, il réinscrit la naissance du suc d'amour dans une genèse mythologique (p. 97), sous la houlette de Cupidon, divinité surplombante qu'il invoquera à l'acte III scène 2 en humectant les yeux de Démétrius (p. 157).

### C. Pirandello, du drame bourgeois perverti au théâtre de guerre : absence de l'ordre ou ordre en trompe-l'oeil ?

Le théâtre de Pirandello émerge dans une société qui, à l'échelle européenne, est marquée par une atmosphère apocalyptique, celle de la fin du « monde d'hier », pour reprendre la formule de Stefan Zweig, où les découvertes de la psychanalyse ont pulvérisé l'unicité du Moi tout comme la Première Guerre mondiale a fait voler en éclat les sociétés, leurs monuments, leurs lois, leurs échelles de valeur ; ce théâtre met en scène une société et des personnages qui sont eux aussi en ruines. Qui plus est, chez Pirandello, la quasi-contemporanéité entre le contexte historique de l'Italie et de l'Empire austro-hongrois d'après-guerre et l'intrigue de la pièce renforce cette illusion d'une pièce transparente à son contexte, où le personnage ambigu et énigmatique de l'Inconnue – qui se rattache par ailleurs à une longue lignée de sinistrés identitaires d'après-guerre et de personnages de faits divers – ne menace pas la référentialité de ce théâtre. Dans ce monde sans transcendance ni horizon d'amélioration possible, Pirandello renvoie dos à dos les catégories traditionnelles du théâtre occidental et leur préfère le genre perverti du drame bourgeois, en accord avec le Ventennio, période de trouble historique où la figure du roi laisse place à celle, inquiétante et arbitraire, du Duce.

Dans *Comme tu me veux*, il existe une profonde ambivalence entre l'assomption du désordre, qui semble être la donnée initiale de la pièce – si Boffi et son cortège font irruption dans le studio berlinois de Salter et bouleverse l'équilibre triangulaire de Salter, de Mop et de l'Inconnue, cet équilibre et cet

ordre en sont-ils vraiment ?... – et la tension asymptotique vers un ordre, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif, pour les personnages. Ce sont les indices de cette tension que l'on voudrait ici analyser plus précisément.

Dans un monde où règne le chaos et dans une pièce qui se déploie sur un espace dramatique vaste et européen (de l'Allemagne à l'Italie), il faut constater que chacun des trois actes se développe dans un lieu clos :

- Acte I : le studio de Salter qui, s'il est perçu par l'Inconnue (et peut-être par la languissante Mop) comme étouffant et mortifère (voir, à cet égard, les notations relatives au « faste bizarre » du studio p. 17), n'en est pas moins conçu comme un bastion dans lequel l'irruption de Boffi et de son cortège représentent une agression. Le premier échange de répliques entre Salter et Mop (p. 17-19) les campe en habitants d'une citadelle assiégée. La frontière très nette (et quasi axiologique, du point de vue des personnages : intérieur // sécurité vs. extérieur // danger) contribue à circonscrire la demeure de Salter comme un microcosme avec ses propres lois, en l'occurrence celles de Salter ! L'extérieur est le domaine de Boffi et du lointain Bruno (dans un hôtel « à deux pas d'ici » p. 26).
- Actes II et III : la villa des Pieri, représentée par la didascalie initiale de l'acte II comme un espace préservé en apparence. Dans la didascalie initiale de l'acte II, ce qui caractérise la villa est la clarté, la lumière, mais aussi un ordre apollinien : la description s'organise de manière symétrique et complémentaire (fond, haut/bas, droite / gauche) vs. la description du studio de Salter ; les quatre colonnes soutenant un auvent inscrivent la demeure dans un imaginaire classique (p. 59). L'on peut y voir la volonté de tenir à distance le souvenir de la guerre et les désastres qu'elle a provoqués. La villa telle que présentée dans les didascalies initiales :
  - offre un contredit marquant aux représentations qu'esquissent d'elle les personnages dans leurs récits de guerre => voir par exemple la réplique de l'oncle Salesio à l'acte II : « Tu peux t'imaginer l'état de la villa et des terres après la guerre : des décombres, tout était dévasté... » (p. 75)
  - incarne un ordre bourgeois qui, vu de plus près, est surtout un simulacre d'ordre, ce que les actes II et III, en contradiction avec leurs didascalies initiales respectives, vont s'attacher à démystifier.

Cette villa s'organise elle aussi comme un microcosme autosuffisant : l'acte II met en scène le couple complémentaire de l'oncle Salesio et de la tante Lena ; le couple de l'Inconnue / Cia et de Bruno, même si sa constitution n'a pas tant lieu sur scène que dans le récit que fait l'Inconnue de leurs retrouvailles p. 82 ; puis Inès, Barbara et Silvio Masperi viennent agrandir ce microcosme à l'acte III, tout en constituant, physiquement (voir à cet égard la didascalie initiale de l'acte III), les doubles, soit concordants, soit inversés, des personnages déjà présentés. Inès, soeur cadette de Lucia, est ainsi inscrite dans une relation de symétrie avec cette dernière, mais aussi avec celle qui l'incarne, l'Inconnue, opposant à la danseuse de cabaret amnésique la figure de la femme bourgeoise installée ; Barbara et sa « grosse tête de cheveux noirs, quasi métalliques » (p. 108) évoque la tante Lena et sa « grosse tête d'homme couverte de boucles grises » (p. 60) ; Masperi l'élégant peut-être porteur de fond de teint et remarquable de prestance peut tout autant faire écho à l'oncle Salesio (p. 60) ou, plus en amont encore, à Boffi, « bel homme » (p. 20). Ce microcosme fonctionnant en reflet inversé du microcosme inversé de l'appartement de Salter est lui aussi parcouru par la crainte de l'assaut extérieur, incarné ici par Salter (qui redouble le souvenir des troupes allemandes

pendant la Première Guerre mondiale ?) : Bruno et Boffi, à l'acte II, échangent sur la venue annoncée de Salter, que l'Inconnue va qualifier de « menace » (p. 92).

La symétrie est également suggérée par :

1/ une discrète binarité nuit / jour, doublée de l'opposition décembre / avril, qui fonctionne et organise la polarisation des trois actes de la pièce :

- d'un côté, l'acte I berlinois, nocturne, marqué par la nuit identitaire de l'Inconnue et le déchaînement de puissances dionysiaques qu'incarnent Boffi et son cortège : « Il fait nuit, le salon et le bureau sont éclairés par des lampes voilées [...] » (p. 17) ;
- de l'autre côté, les actes II et III italiens, printaniers, lumineux... et eux-mêmes opposés entre eux :
  - l'après-midi de l'acte II => symbole ambivalent : s'agit-il de la lumière faite sur l'identité et l'histoire de l'Inconnue, qui se découvre un passé et une famille, entre Lena et Salesio, dans cette demeure ? Ou s'agit-il du symbole de la révélation à l'Inconnue des motifs sous-jacents de Bruno, Boffi et de la famille Pieri dans la recherche ou non de Lucia ? D'ailleurs, il est dit dans la didascalie initiale que « Vers la fin de l'acte, le paysage se voilera d'ombres violacées. » (p. 59), marqueur du passage du temps, mais peut-être aussi de la menace sourde de la venue de Salter ;
  - le soir de l'acte III, aux implications tout aussi ambiguës : retombée de l'Inconnue dans la nuit de son histoire et de son nom perdu ? Ce soir, d'« une lumière violacée de soleil déjà couché » (p. 107), va s'éclaircir brièvement d'une lumière qui n'en est pas une, « plus faible et plus livide » (p. 121), pour accompagner la survenue de Salter (traître de mélodrame... ou figure du Commandeur ?), et anéantir l'identité éphémère de l'Inconnue / Lucia ;

L'opposition axiologique d'abord évidente entre jour et nuit, ombre et lumière, se brouille progressivement ; de la même manière, Pirandello inscrit l'ensemble de sa pièce sous le signe des saisons, une logique que le lecteur ne saisit qu'*a posteriori*, par déduction, à travers la didascalie initiale de l'acte II : « Quatre mois se sont écoulés depuis le premier acte. C'est un après-midi d'avril. » (p. 59). Le dramaturge esquisse ainsi le symbolisme traditionnel du cycle de mort et de régénération, mais brouille ce cycle en ne le suggérant que par intermittences. Il est possible d'y voir la nostalgie d'un ordre cosmique évident, dont la vie de l'Inconnue se ferait la quête, mais aussi l'impossibilité pour les personnages d'instaurer cet ordre de manière univoque ;

2/ la circularité de la situation des personnages => le duo Salter / L'Inconnue sur lequel s'ouvre l'acte I est reformé à l'acte III, ce qui contribue à ériger la fugue italienne de l'Inconnue en parenthèse vite refermée ; néanmoins, la forte polarisation géographique des espaces dramatiques (Allemagne/Italie, qui recouvre une opposition entre martialité de Salter – cf. son « air allemand » – et sensualité folle de Boffi, jailli d'une tradition de comédie masquée) introduit une dissonance dans cette belle structure circulaire : acte I allemand vs. actes II et III italiens ; l'Allemagne est la ligne de fuite de la pièce dans le sens littéral comme dans le sens figuré (=> il est ainsi dit de l'Inconnue, à la p. 153, qu'« elle court vers la porte »), mais elle se situe hors scène et hors pièce, renvoyant le lecteur/spectateur à une fin ouverte et à une interprétation plurielle (=> échec de la fuite ou sublimation et assomption du désordre).

Ce spectre de l'ordre – des ordres – qui structure en filigrane la pièce de Pirandello est-il, dès lors, l'indice de l'espoir d'un retour à l'ordre, ou un leurre tendu au spectateur / lecteur ?

## II. De la pluralité des ordres... à un désordre généralisé ?

On l'a constaté dans un premier moment de notre réflexion, chacune des trois pièces de notre programme est gouvernée par l'idéal d'un ordre, à atteindre ou à rétablir, que cet ordre soit une ligne d'horizon atteinte de manière indiscutable (Kâlidâsa), discutable (Shakespeare) ou qu'il s'agisse d'un idéal asymptotique lorsqu'il n'est pas totalement renversé (Pirandello). Nous voudrions ici nuancer cette première lecture, geste auquel nous invite une lecture comparatiste des trois pièces : en effet, l'accomplissement apparemment sans faille du *dharma* chez Kâlidâsa se fêle quelque peu à travers sa confrontation avec, d'une part, le carnaval régénérateur aux accents ambigus de Shakespeare et, d'autre part, la fin pirandellienne d'un monde...

### A. Traversée des espaces et transgression des ordres

Chacune des trois pièces au programme, en dépit de son architecture apparemment concertée et circulaire, est marquée par le brouillage de cette architecture, et ce notamment à travers une dynamique récurrente : le déplacement des personnages d'un espace dramatique à l'autre, leur décorrélation d'avec l'espace auquel ils appartiennent initialement. Cette décorrélation entraîne la perméabilité des frontières (géographiques, sociales, morales) entre les espaces dramatiques et un désordre général.

Cette dimension est particulièrement évidente chez Shakespeare et Pirandello :

- Chez Shakespeare, la polarité *a priori* nette que mettent en valeur l'acte I et l'acte II par leur superposition (présentation de deux univers antithétiques, en principe hermétiques l'un à l'autre et respectivement organisés autour de deux couples royaux, là aussi en principe, exclusifs l'un de l'autre) est très rapidement brouillée par :
  - l'irruption des *mechanicals*, monde intermédiaire dont les activités visent à la célébration de l'amour politique du couple royal à travers leur pièce à sujet mythologique, mais dont les activités (préparation de la pièce) se font essentiellement dans le monde vert des fées (leurs noms sont tout aussi comiques et évocateurs que ceux dont sont affublées les fées de la cour de Titania vs. Les noms à consonance grecque des autres, les inscrivant dans un matériau mythologique et tragique) ; contrepoint comique (on ne reviendra pas sur le ridicule du couple Titania/Bottom et sur le contraste qu'il offre aux disputes entre les jeunes Athéniens autour d'Hélène la trop aimée) et victime collatérale des affrontements entre les deux univers principaux (Bottom est un amant de circonstance pour Titania, qu'Obéron n'avait pas spécifiquement lié à un homme précis par le suc (voir acte III scène 2) : Bottom est la marge de liberté et de gratuité accordée à Puck, qui l'a de plus doté d'une tête d'âne p. 149 pour l'inscrire plus encore à contre-emploi de son rôle de Pyrame)... les *mechanicals* introduisent du jeu (au sens littéral et figuré) dans les rapports entre les

deux mondes : ils sont une donnée supplémentaire dans la fantaisie et les errances de Puck ;

- la porosité de ces univers où circulent les personnages : comme Titania et Obéron qui, bien qu'ils s'en défendent en II, 1, ont transgressé la frontière monde féérique / monde athénien pour s'unir respectivement à Thésée et à Hippolyta, les quatre Athéniens transgressent littéralement (traversent des frontières !) dans ce qui peut s'apparenter à un itinéraire initiatique ; par extension, ils conduisent à un mélange des pouvoirs => irruption de Thésée et de sa suite dans le bois acte IV scène 1, à coups de cor, qui sonne à la fois le point du jour et la fin du rêve des jeunes Athéniens (p. 209) ; irruption d'Obéron et de sa suite au milieu de l'acte V scène 1, qui sonne à la fois la tombée de la nuit et le retour d'une sensualité cette fois-ci estampillée du sceau nuptial (p. 267 => conjugalité, fidélité, fertilité). Bien sûr, cette porosité entre les règnes peut traduire leur complémentarité dans un ordre naturel, comme le jour et la nuit. Néanmoins, elle referme la pièce sur une persistance de la nuit sous l'autorité potentiellement arbitraire et capricieuse d'Obéron ; la parenthèse du monde vert n'est donc pas refermée ; la nuit l'emporte sur le jour et le principe de réversibilité laisse la pièce en suspens.

Finalement, la pièce de Shakespeare est marquée par la nature plurielle du désordre : d'emblée, à l'acte I, les préparatifs des « festivités » (*"solemnities"* p. 47) en l'honneur de Thésée et Hippolyta sont interrompus par l'entrée en scène d'Égée (qui se présente alors, littéralement, comme un trouble-fête) : la rébellion d'Hermia introduit dans un premier temps un désordre dans la sphère familiale, mais celui-ci s'étend ensuite à la cité, dans la mesure où Lysandre et Hermia contestent les lois d'Athènes et fuient la ville : *"And thence, from Athens, turn away our eyes/ To seek new friends and stranger companies."* (p. 68) Or ces formes de désordre laissent ensuite la place au désordre cosmique évoqué par Titania (II, 1), selon une logique de gradation...

Ce principe de transgression des espaces est généralisé chez Pirandello, à travers les personnages de l'Inconnue, de Boffi et de Salter :

- L'Inconnue : sa trajectoire intime, en quête d'une appartenance (sociale, culturelle, amoureuse...), d'une identité - identité à négocier entre le regard d'autrui et le désir d'émancipation - est une perpétuelle ligne de fuite, autant qu'elle est le fil rouge de la pièce. Ce sont ses mouvements et ses déplacements d'un espace à l'autre, en quête / fuite d'elle-même, qui déterminent la structure en triptyque de la pièce, articulée autour de deux franchissements de frontière, l'un actualisé entre acte I et acte II, l'autre à l'état de potentialité à la fin de l'acte III (Allemagne à l'acte I / Italie à l'acte II / Italie avec perspective d'un retour vers l'Allemagne à l'acte III). A l'intérieur de chacun des trois actes est reconduit la même trame dramatique, dans des contextes et avec des personnages-spectateurs différents qui, eux, sont assignés à un espace bien précis : l'attente de l'entrée en scène de l'Inconnue, vécue par les autres personnages sur le mode de l'angoisse (acte I), de l'attente (acte II)... et de l'attente angoissée (acte III). Cette attente, à la fois menace et promesse, se prolonge d'ailleurs d'acte en acte :
  - Acte I : Salter guette l'arrivée de l'Inconnue, avec le désir d'« en finir » (p. 18) => complexe obsidional du père et de la fille, pour qui la présence aléatoire de l'Inconnue chez eux est autant la clé de voûte de leur existence qu'une source inépuisable de

désordres => le père et la fille sont changés en rivaux amoureux condamnés au huis-clos de leur intérieur, mais alliés de circonstance face à la menace du dehors ;

- Actes II et III, qui se développent autour d'une ellipse dramatique de taille, à savoir l'arrivée effective de l'Inconnue en Italie : à l'acte II, le duo de Lena et Salesio préfigure, du simple au multiple, la foule de la famille Pieri qui se présente à l'acte III. Les personnages qui sont littéralement enchaînés à leur espace de prédilection (= les Pieri sont de riches bourgeois, propriétaires terriens, dont les intérêts tournent autour de... leur propriété) perçoivent le retour de l'Inconnue / Cia de manière très ambiguë : pour les uns, ce retour signifie le retour des terres dans leur escarcelle ; pour les autres, la perte définitive de ces terres. L'arrivée de l'Inconnue, passée sous silence par l'ellipse acte I/acte II, est un désordre pour les Pieri, une transgression de l'ordre banal qu'ils ont mis en place après la guerre, et ce désordre est répété dans la structure des actes II et III : répétition de l'entrée en scène attendue de l'Inconnue, dont les personnages ne savent s'accorder sur sa fonction : désordre absolu... ou retour à un ordre plus juste ?
- Boffi et Salter, que leurs noms et leurs tempéraments associent chacun étroitement à un espace (Boffi à l'Italie ; Salter à l'Allemagne), sont les deux pôles entre lesquels oscille l'Inconnue tout au long de la pièce. Paradoxalement, ce qui inscrit les deux personnages dans une relation de complémentarité autant que d'opposition, c'est l'irruption que chacun se permet dans le monde de l'autre : à l'acte I, Boffi pénètre dans l'intérieur berlinois de Salter ; à l'acte III, Salter pénètre dans la villa des Pieri. Les mouvements des deux personnages sont individuellement liés aux déplacements de l'Inconnue entre Allemagne et Italie : ils initient et motivent ces déplacements autant qu'ils les suivent et, de leur présence, ils redoublent le désordre produit par l'irruption de l'Inconnue dans un nouvel espace. Ces deux figures masculines tutélaires révèlent à quel point la maîtrise de l'espace est un facteur identitaire pour les personnages de la pièce : quitter son espace assigné, pénétrer dans un espace assigné à l'autre, c'est faire face au danger de la perte de soi, autant que menacer l'autre. L'Inconnue exceptée, tous les personnages de la pièce sont, à des degrés divers assaillis (!) par un complexe obsidional !

Chez Kâlidâsa, et ce en dépit d'un ordre dharmique prévalent, les personnages de Shakuntalâ et de Dushyanta sont eux aussi à l'origine d'une transgression des frontières et des espaces : si les moments de bonheur qui émaillent leur relation reposent sur un amour-union, réalisé dans l'ermitage terrestre de Kanva (acte III => union du couple) et dans l'ermitage céleste de Marica (acte VII => retrouvailles et réunion du couple), les deux amants se déplacent chacun d'un espace à l'autre, et leurs déplacements respectifs sont frappés du sceau de la transgression - ou de la possibilité d'une transgression. A noter : l'un comme l'autre, d'ailleurs, n'approchent de l'espace dévolu à l'autre qu'en se déplaçant « autour » (cf. les didascalies indiquant les déplacements circulaires des deux amants, actes III et V), comme conscients d'une frontière ténue avec laquelle jouer...

- Acte I : Dushyanta est sur le point de commettre une transgression - chasser la gazelle de l'ermitage (p. 102) et introduire ainsi une forme de violence dans cet espace clos - et, s'il s'en garde par l'intervention de l'ermite et descend de son char pour ne pas troubler les abords du lieu (p. 104), cette transgression initiale met à mal son rôle de protecteur des forêts d'ascèse. Shakuntalâ, dans un aparté, met d'ailleurs en évidence la contradiction qui lui semble exister entre la personne de Dushyanta... et la forêt d'ascèse : « Comment, à sa vue, ai-je pu me laisser

envahir d'un trouble déplacé dans une forêt d'ascèse ? » (p. 109). Ce trouble qu'il introduit dans le coeur de Shakuntalâ, il l'introduit également dans les lieux, dont le climat, reflet probable de l'intériorité de Shakuntalâ, se modifie en conséquence : « la charmante saison du printemps » (p. 111) qui préside à la rencontre Dushyanta / Shakuntalâ se voit substituer « les coups du soleil ardent » (p. 131) à l'acte III, bouleversant l'utopie de l'ermitage.

- Acte V : si Shakuntalâ se rend au palais de Dushyanta munie de la bénédiction de son père Kanva, qui exhorte les amants à s'unir pour respecter et accomplir le *dharma* (p. 168), elle est cependant renvoyée par le roi et le personnel du palais à l'illégitimité de sa présence. Au-delà de la situation dramatique, qui s'explique par la malédiction ayant plongé Dushyanta dans l'oubli, s'affrontent dans cette scène deux espaces et deux systèmes de lois liés à ces espaces, dans une dissonance qui menace l'existence même du *dharma* : d'un côté, Shârngarava (disciple de Kanva) et Gautami rappellent le message de Kanva ; de l'autre, la gardienne des lois défend le « respect de la loi » chez Dushyanta, qui refuse de porter ses regards sur celle qu'il croit être la femme d'un autre. Le palais et l'ermitage apparaissent dès lors irréconciliables, et l'union des amants impossible, puisqu'elle menace les frontières qui séparent ces deux espaces.

On le constate, les trois pièces sont donc parcourues par des lignes de fuite, qu'empruntent les personnages centraux ; ces trajectoires perturbent les autres personnages parce qu'elles troublent régulièrement un ordre établi, peu importe que cet ordre soit légitime ou non. Or, et c'est ce que nous allons à présent envisager, il semble que l'amour, le désir d'union des personnages, soit bien souvent le moteur de ces lignes de fuite qui, en retour, révèlent la nature profondément ambivalente de cet amour.

## B. L'amour, un idéal mis à mal

L'amour, qui pourrait représenter un principe d'harmonie dans les pièces, apparaît en réalité ambivalent car vecteur de désordre.

Ainsi, dans la pièce de Kalidasa :

- Alors que le caractère conforme de l'union entre Dushyanta et Shakuntala n'est pas encore assuré, à l'acte I, Dushyanta ressaisit par un aparté ce qu'il pressent comme une potentielle déchirure dans l'ordre dharmique : « Comment, à sa vue, ai-je pu me laisser envahir d'un trouble déplacé dans une forêt d'ascèse ? » (p. 109). De la même façon, à l'acte II, le clairvoyant bouffon lui dira : « à ce que je vois, tu as changé la forêt d'ascèse en un bois de plaisance » (p. 125)
- L'union de Kausika (Sage Royal) et de Menaka (nymphé), qui est une mésalliance donnant naissance à Shakuntala, repose sur une séduction ambivalente, à la fois voulue par les dieux (ascèse qui pouvait conduire à un désordre dharmique) et dont le récit n'a pas sa place dans un lieu d'ascèse => p. 111.
- Dushyanta esquisse d'ailleurs une opposition possible entre ascèse et amour (« De l'ascétique vœu, entrave au jeu d'amour,/ Doit-elle abandonner l'observance à ses noces ? » (p. 112)
- A l'acte III, p. 140-141, alors que l'union *gandharva* est consacrée entre Shakuntala et Dushyanta, et que les deux amies de la jeune fille ont quitté la scène, laissant les amants seuls sur scène pour l'unique fois dans la pièce, Dushyanta commet un impair, proposant à la jeune



fille de lui masser les pieds et s'attirant la réponse suivante : « Je n'offenserai pas qui je dois respecter. » (p. 140)

- Enfin, on notera que l'amour du roi pour Shakuntala n'est pas un amour unique. Au début de l'acte V, deux figures féminines présentes hors-scène viennent le rappeler :
  - la reine Hamsapadika par son chant ; à travers le chant et l'interprétation qu'en fait Dushyanta, renvoyé à son statut de séducteur et d'oubliés,
  - la reine Vasumati, rivale d'Hamsapadika...

En surplomb, de manière spectrale : Shakuntala (p. 163 : « A présent que j'ai compris le sens de ce chant, pourquoi cette mélancolie profonde quand je ne suis séparé d'aucun être chéri ? » => Shakuntala est renvoyée dans l'indéfini « être chéri », puis niée « aucun » => subtilement, l'amante gandharva est virtualisée par degrés, bien que les deux épouses précédentes de Dushyanta fassent aussi signe vers elle.

Qu'en est-il chez Shakespeare et Pirandello ?

- Le couple d'amants, bâti selon l'union du principe masculin et du principe féminin, est mis à mal de plus d'une manière dans les deux pièces :
  - Chez Pirandello : dynamique de perversion du sens par :
    - le déplacement et le chassé-croisé des personnages masculins autour de l'Inconnue : le seul couple que l'Inconnue semble appeler de ses vœux, celui qu'elle pourrait constituer avec Bruno lorsque Boffi l'en convainc à l'acte I, ce couple est perpétuellement mis à mal :
      - D'un point de vue dramatique : Bruno ne paraît sur scène qu'à l'acte II et laisse à Boffi le soin d'assumer le rôle du rival amoureux de Salter à l'acte I => le couple de Bruno et de l'Inconnue est donc dilué par son désaccord, son union à contre-temps dans le système dramatique ;
      - D'un point de vue scénique : ce couple n'est jamais mis en scène ; il est repoussé en hors-scène, assumé par les récits de l'Inconnue (=> retrouvailles berlinoises pleines d'émotions mêlées à l'acte II) vs. la conjugalité perverse et triangulaire que l'Inconnue entretient avec Salter et Mop (autre perversion du modèle archétypal du couple hétérosexuel lié par l'amour-passion !) ; Bruno et l'Inconnue ne paraissent sur scène l'un avec l'autre qu'après la révélation des motifs égoïstes et basement matériels de Bruno => couple d'amants miné de l'intérieur, alors que c'était à son union (sa réunion) que conspirait Boffi ;
    - l'inversion => Lena et Salesio, figures parentales et conjugales dégradées, par l'inversion du masculin et du féminin ; le couple-pivot de la pièce par sa place centrale, par le semblant d'équilibre qu'il apporte momentanément à l'Inconnue ; non seulement ce couple-pivot est marqué par l'inversion des genres, mais il est aussi détaché du schéma traditionnel de la conjugalité (=> Lena et Salesio ne sont pas femme et mari - ou mari et femme ! - ils sont cousins). Qui plus est, sa position centrale dans la structure de la pièce est progressivement démentie à l'acte III, par l'irruption des doubles respectifs de Lena et de Salesio, eux aussi marqués par le principe d'inversion masculin / féminin => Barbara et Masperi : la didascalie initiale de l'acte III (p. 108) les

associe subtilement dans une relation de duo en faisant se succéder leurs portraits ; mais ce duo n'est vérifié par aucun lien précis (sinon une même appartenance à la famille Pieri, d'où leur présence aux retrouvailles familiales de l'acte III) ; ils interagissent bien sûr l'un avec l'autre, mais pas de manière privilégiée, car leurs répliques s'intègrent dans le chœur désaccordé de la famille Pieri ; ils reflètent donc la déliaison progressive de leur modèle, Lena et Salesio, tout en l'éclairant d'une inquiétante étrangeté par le retour du même, le soupçon de la perte d'individualité qu'ils suggèrent...

- Chez Shakespeare : dynamique de dilution de l'ordre par la démultiplication et la diffraction du couple amoureux et, surtout, l'impossibilité pour le spectateur-lecteur d'identifier une hiérarchie tant dramatique que sociale et morale parmi ces couples dédoublés : quel couple en est le modèle ? Lequel copie, dédouble ou pervertit lequel ? C'est absolument indécidable et la confusion s'accroît au gré de la complexification de la trame dramatique de la pièce :

- Dans au moins 3 des 4 mondes / plans dramatiques de la pièce, il y a initialement un couple central :
  - Monde athénien => Thésée et Hippolyta ;
  - Monde féerique => Obéron et Titania ;
  - Pièce de théâtre mise en abyme => Pyrame et Thisbé.

NB : le monde des *mechanicals* ne comporte pas de couple - ce couple sera formé par l'union arbitraire de Bottom, chef de troupe, et de Titania, une raison supplémentaire de penser que les *mechanicals*, par leur chef célibataire, sont un ferment de désordre et un espace de jeu essentiel dans la pièce ! - et les 4 jeunes Athéniens, dont les unions respectives (Lysandre / Hermia et Démétrius / Héléna) entrent en conflit avec la loi athénienne, sont, quant à eux, un élément ambivalent, dont on ne sait s'ils sont voués à semer le désordre ou... à établir un ordre nouveau et plus juste (la jeunesse chasse la vieillesse, tout comme le jeune printemps, nuit de mai, a chassé le vieil hiver, selon la symbolique des saisons et des signes astrologiques !) ;

- Ces couples centraux, apparemment immuables, sont en fait minés de l'intérieur : chassé-croisé amoureux antérieur à la pièce (II, 1 => Obéron ancien amant d'Hippolyta ; Titania ancienne amante de Thésée) ; Titania, s'étant libérée des rigueurs et de la possessivité d'Obéron au profit de l'amitié féminine et de l'amour maternel, s'unit à Bottom, figure de proue d'un autre ordre, ce dernier venant rompre la symétrie (déjà mouvante et problématique) des deux couples royaux et opposer à l'imagerie tragique et mythologique (couple athénien) et folklorique médiévale (couple féerique) une imagerie iconoclaste (créature chimérique, mi-homme mi-âne, qui déplace la vision du couple de l'imaginaire de l'amour-passion et des stars-crossed-lovers du côté de la sensualité et de la sexualité débridée) ;
- Pour autant, et même lorsque que la fin de la pièce rétablit l'ordre et unit celles et ceux qui devaient être unis, le spectateur-lecteur peinera à identifier un modèle amoureux : Obéron et Titania sont liés par un badinage violent, et la manipulation masculine châtie les velléités d'indépendance féminine ; Thésée et Hippolyta incarnent la conjugalité répressive, née du rapt (voire du

viol ?) ; quant aux jeunes Athéniens, l'on ne peut pas dire qu'ils constituent un contre-modèle auquel se raccrocher : les jeunes hommes brillent par leur inconstance et leur violence, ce en quoi, finalement, ils ne font peut-être qu'exprimer et perpétuer un ordre - masculin - éminemment problématique...

- Cela n'empêche pas les deux dramaturges de tracer en filigrane le souvenir nostalgique d'un amour parfait construit par les mythes. En témoigne une mémoire intertextuelle latine, voire ovidienne, chez les deux dramaturges :
  - Chez Shakespeare, avant de dépêcher Puck sur les talons de Titania, Obéron place en filigrane du suc d'amour comique le souvenir de Cupidon dieu d'amour (II, 1, p. 97) ; le dieu d'amour et ses flèches trouvent d'ailleurs une nouvelle existence à travers les paroles de Démétrius (II, 2) et de Lysandre (III, 2) qui, sous l'effet de l'envoûtement de Puck, s'essaient à séduire respectivement les jeunes filles qui ne leur étaient pas destinées, Hermia et Héléna => le modèle de la dame inflexible, entre Soleil ardent, Vénus implacable et Diane chasseresse, qui inflige les pires souffrances à l'amant sous sa coupe, perpétuent le mythe d'un amour-souffrance, qui naît et se nourrit d'une blessure à la fois honnie et désirée ;
  - Chez Pirandello, l'Inconnue est (ou, du moins, elle se veut) une statue de Pygmalion : à la fois entre les mains de :
    - l'écrivain Salter (la métathéâtralité de la pièce et de l'oeuvre de Pirandello nous invite à retrouver en elle un avatar rebelle des personnages en quête d'auteur !), auquel elle finit par adresser une condamnation sans appel à l'acte III, le renvoyant à l'inauthenticité et la vacuité de son être et de sa création (« Vous, en plus d'être un homme mauvais, vous devez être un mauvais écrivain »; « Ça ne doit être que de l'imposture » p. 146) vs le roman d'amour qu'esquisse son récit de ses retrouvailles avec Bruno (acte II, p. 82)
    - Bruno, qu'elle appelle de ses vœux à l'acte I par Boffi, confident et intercesseur) : voir la tirade qui donne son titre à la pièce à la fin de l'acte II (p. 102).

N.B. : ces mythes sont à chaque fois ravalés au rang de récits virtuels (soit conjugués au passé, soit conjugués au conditionnel) ; l'union heureuse de l'Inconnue et de Bruno est elle aussi rejetée dans un hors-scène par son récit à l'acte II.

On le voit, si les trois pièces se présentent bel et bien comme autant de théâtres de l'amour, cet amour demeure éminemment problématique : instable, labile - les personnages des trois pièces s'oublient mutuellement, se blessent... - quand il n'est pas placé dans l'ombre de représentations mythiques de l'amour dont il est tantôt le reflet dégradé, tantôt le révélateur des ambiguïtés.

### C. La violence : envers ou fondation de l'ordre ?

L'ambivalence de l'amour, entre facteur d'ordre et facteur de désordre, est étroitement liée à celle des figures masculines : celles-ci, qui incarnent l'ordre chez Kâlidâsa, Shakespeare et Pirandello peuvent aussi être des fauteurs de trouble.

Chez Kâlidâsa, le personnage de Dushyanta, descendant de Puru, apparaît ainsi particulièrement ambivalent. L'on s'arrêtera ici spécifiquement sur lui avant d'aborder plus rapidement les personnages masculins de Shakespeare et de Pirandello : Dushyanta met en effet à mal une lecture naïve du *nataka* comme pièce de théâtre célébrant la perpétuation du *dharma*, par la violence dont il est le porteur, de manière plus ou moins latente :

- Acte I : la présentation à Shakuntalâ de Dushyanta, qui réactive son statut de roi *kshatriya* et garant du *dharma* et inscrit d'emblée son existence et ses actes dans une conformité dharmique, s'énonce dans un contexte bien particulier : le trouble amoureux qu'il éprouve pour cette jeune femme en commettant potentiellement deux impairs (trouble amoureux dans une forêt d'ascèse, lieu de mortification et d'élévation spirituelle ; potentiellement mésalliance avec une fille d'ermitte qui appartient à un *varna* supérieur) => « Comment, à présent, me faire connaître ? Ou comment dissimuler ? Bien, je sais ce que je vais lui dire. (*Haut.*) Madame, je suis celui que le royal descendant de Puru a chargé de veiller au *dharma*. C'est pour savoir s'il n'était pas fait obstacle aux rites que je suis venu dans ce bois sacré. » (p. 110) :
  - La présentation de Dushyanta est précédée d'une brève délibération qui jette une lumière douteuse sur cette présentation : se faire connaître / dissimuler ;
  - Moyen terme : il se présente comme protecteur du *dharma* tout comme subordonné à un roi (son père) => instabilité du statut // instabilité de ce qu'il sait sur le statut de Shakuntalâ. Hésitation et faille par laquelle un amour potentiellement non dharmique pourrait s'épanouir ?
- La fin de l'acte I est marquée par le surgissement d'un éléphant sauvage, troublé par l'arrivée de l'escorte royale et menaçant de troubler l'ermitage (str. 28 et 29, p. 115). Cette irruption révèle la précarité de l'harmonie qui règne dans la forêt d'ascèse. Le roi est contraint de partir précipitamment, « troublé » (et conscient qu'il a sa part de responsabilité dans ce désordre : « Malheur à moi ! Les gens de la ville nous cherchent, troublant la forêt d'ascèse ! Soit ! Il faut retourner ! »).  
 On notera la violence des termes employés pour décrire le désordre : « Frappée », « tombe en nuée », « sa charge », « rompu », « brisant », « fracasse »...  
 Or, c'est bien le roi qui est présenté comme la cause première du désordre (strophe 28 : « Voici que, tout au plaisir de la chasse, s'approche le roi Dushyanta... »), avant l'éléphant (strophe 29). La structure syntaxique de cette strophe est d'ailleurs ambiguë : le possessif (« Sa charge contre l'arbre... ») et le participe présent apposé (« Brisant la troupe des gazelles ») peuvent donner l'impression de référer au sujet mentionné plus haut (« le roi Dushyanta ») et il faut attendre le 7<sup>e</sup> vers de la strophe pour apprendre que c'est un éléphant qui menace l'ermitage. Faut-il y voir un indice du trouble semé par Dushyanta dans l'ermitage ? La forêt paraît soudainement menacée du désordre, comme l'est la ville de Somathirta à laquelle Kanva, absent de la scène, a dû venir en aide (cf. p. 103).
- Acte II : lorsqu'il reçoit l'ordre de sa mère de revenir au palais, il est apparemment pris dans un dilemme entre deux loyautés : « D'un côté, mon devoir envers les ascètes, de l'autre, l'ordre de ma mère. Ni l'un ni l'autre ne sont à négliger. Que décider ici ? » Ambivalence dans la scène :
  - L'attirance pour Shakuntala est le thème récurrent de la conversation avec le bouffon ; elle est brièvement interrompue par la survenue des deux ermites

demandant soutien contre les démons qui attaquent l'ermitage ; mais la préoccupation de Dushyanta se fixe de nouveau sur son amour après cela : « Mathavya, as-tu quelque envie de voir Shakuntalâ ? » (p. 128)

- Si la protection due aux ermites est à la fois inscrite dans les obligations du roi (protecteur de la forêt d'ascèse) et déterminée par la demande circonstancielle des deux ascètes, il semble évident que Dushyanta ne met pas explicitement en balance dans sa délibération un troisième chef d'hésitation, qui est... Shakuntalâ ! D'ailleurs, à la fin de l'acte III, ce sont la séduction et l'assomption de l'union *gandharva* avec la jeune fille qui occupe toutes ses pensées, et il faut une voix, « dans les airs », pour rappeler le roi à sa promesse première, à savoir protéger l'ermitage contre les démons (p. 143) !
- Acte III : lorsqu'il s'approche de Shakuntalâ, il définit des mouvements circulaires autour de la jeune femme et de ses deux suivantes => // dimension cosmique de cette scène (NB : de mêmes déplacements circulaires seront décrits par Kanva et ses ermites à l'acte IV, p. 153, pour consacrer et saluer le départ de Shakuntalâ pour le palais), où les deux amants présomptifs sont, dans les paroles de l'un et de l'autre, tour à tour soleil et lune (ou sous l'influence successive des deux astres) ; inscription du geste humain dans le mouvement cosmique par un principe de correspondance ? Mais ce mouvement tout à la fois circulaire et dérobé fait aussi de Dushyanta un prédateur, pareil au chasseur qui guette sa proie derrière les taillis et resserre progressivement son emprise sur elle.

N.B. : la parole querelleuse du bouffon, lassé d'attendre, à l'acte II, souligne la réversibilité des devoirs / désirs de Dushyanta : « Fallait-il donc que, délaissant les devoirs d'un roi, tu viennes en cette contrée sauvage adopter les manières d'un homme des bois ? » (p. 119) => la venue en forêt d'ascèse a donc un sens très ambivalent : mission confiée par le protecteur du *dharma* ?... Ou fuite hors du palais ? Pas de côté occasionné par la rencontre amoureuse, que le bouffon décrit comme un caprice, ou amour qui réalise et scelle un destin dharmique, dont l'enfant, fruit de l'union, sera la perpétuation ?

Le rapport entre amour et ascèse est tout aussi ambivalent :

1/ D'un côté, la venue en forêt d'ascèse correspond à la réalisation de sa mission dharmique : présage des ermites à l'acte I + à l'acte III, Priyamvada renvoie Dushyanta à ses devoirs, face à une Shakuntala accablée de soleil et d'ardeur amoureuse (« Aux tourments de tout malheureux résidant sur ses terres, un roi doit mettre un terme. Tel est aussi votre devoir. » (p. 139) Priyamvada aux paroles douces par son nom (= aux paroles séductrices) esquisse une casuistique amoureuse pour inciter Dushyanta à une union *gandharva* : elle en appelle aux devoirs dharmiques du protecteur de la forêt, inscrivant la réalisation de son amour pour Shakuntala dans une conformité dharmique.

2/ de l'autre, cet amour pour Shakuntalâ perturbe potentiellement l'ordre de la forêt d'ascèse qu'incarne Kanva : « Je connais les pouvoirs de l'ascèse / Et vois l'aimable enfant la sujette d'un autre. / Cependant, je ne puis en détourner mon cœur. » (p. 132) => potentiel conflit entre Dushyanta et Kanva, outre le fait que l'amour éprouvé pour Shakuntala détourne Dushyanta de ses devoirs royaux (qu'il esquivait à l'acte II en envoyant le bouffon à sa place par un subterfuge).

Est-ce à dire que l'harmonie socio-cosmique (deux espaces régis par des instances différentes, qui répondraient néanmoins, à des niveaux différents, à un même principe) est traversée par une discrète dissonance ? Priyamvada et Anashuya hésitent d'ailleurs sur la réaction attendue de Kanva à l'annonce de l'union Shakuntala / Dushyanta au début de l'acte IV (p. 144-145).

L'ascèse elle-même et ses « pouvoirs » sont ambivalents :

- réversibilité en l'opposition entre les deux figures bénéfiques d'ascètes de l'acte I qui annoncent à Dushyanta son fils à venir et la figure irascible de Durvasas à l'acte IV.
- Même ambivalence à l'acte V : Dushyanta est confronté à deux devoirs contradictoires par son oubli :
  - « il ne faut pas observer la femme d'un autre » (p. 167) ; « Qui est maître de soi se détourne d'êtreindre / L'épouse d'un autre homme. » (p. 175) ; « Faut-il répudier une épouse / Ou me souiller d'une étreinte adultère ? » (p. 175) – faute de comprendre que cette femme est la sienne, mais il la frappe alors d'outrage ;
  - Ordre de Kanva « reçois-la pour épouse, afin qu'ensemble vous puissiez célébrer les rites » (p. 168) – il s'agit ici de respecter le *dharma*, qui le destine à cette femme, ce qu'il ne peut entendre.

Dès lors, il se rend coupable d'un outrage intime à Shakuntalâ et d'un désordre dharmique. Ce que résume Sanumati à l'acte VI : « Voilà pourquoi, craignant de manquer à la loi, le Sage royal douta d'avoir épousé Shakuntalâ. » (p. 191)

Chez Shakespeare, la figure de Thésée est tout aussi ambivalente. Le couple qu'il forme avec Hippolyta est fondé sur la violence (cf. I, 1, p. 49) ; on pourrait bien sûr penser que cette violence appartient au passé, mais on peut observer que :

- la violence n'est pas seulement un symptôme du désordre (dans le monde vert) ; elle est aussi, plus fondamentalement, fondatrice de l'ordre ;
- l'harmonie qui règne *a priori* entre Thésée et Hippolyta repose en réalité sur l'effacement de cette dernière :
  - Hippolyta est une amazone domptée ;
  - Thésée tend à considérer Hippolyta comme un bien matériel, ce que suggère la comparaison avec l'héritage dans sa première réplique, à l'acte I scène 1.
  - Dans leurs échanges, Thésée ne laisse guère de place à une éventuelle désapprobation d'Hippolyta, qui semble pourtant prendre ses distances avec l'attitude de Thésée vis-à-vis d'Hermia (cf. p. 57 : « Venez, mon Hippolyta ; qu'avez-vous mon amour ? »)

=> Thésée incarne ainsi une autorité patriarcale, reposant sur l'assujettissement de l'autre (à cet égard, il n'est peut-être pas le représentant de la sagesse qu'on a parfois voulu voir en lui). Cette autorité patriarcale, dont il est la voix prédominante, essaime d'ailleurs dans les relations qui unissent les personnages masculins et les personnages féminins, qu'il s'agisse :

- D'une relation père/fille : en I, 1, rappelant à Hermia l'obéissance qu'elle doit à son père Egée, Thésée esquisse le modèle d'un amour paternel en clair-obscur, où génération et destruction sont potentiellement les deux faces d'une même pièce : « Pour vous, votre père doit être comme un dieu : / C'est lui qui a modelé votre beauté, oui, et / Pour lui vous n'êtes qu'une effigie de cire / Où il a marqué son empreinte, et il est en son pouvoir / D'en maintenir ou d'en détruire la forme. » (p. 51). Cette menace à peine voilée, en plus d'assombrir durablement la bonhomie apparente de Thésée, dévoile la perpétuation d'un régime patriarcal violent et répressif dont il se fait le garant... N'appelle-t-il d'ailleurs pas au lit les couples nouvellement unis en V, 1, promesse de la reproduction de ce modèle de communauté ? « Au lit, les amoureux, c'est presque l'heure des fées. / [...] Chers amis, au lit. » (p. 263)... Un appel

redoublé par Obéron (p. 267), dont la promesse de bénédiction des descendance à venir n'est pas moins ambivalente.

- D'une relation amant/amante : tout comme Thésée presse Hippolyta de consommer leur union (p. 47), c'est Lysandre qui prend l'initiative de la fuite hors d'Athènes avec Hermia lorsque les autorités de la cité s'opposent à leur amour (p. 61). Si la promesse d'amour d'Hermia ne vacillera pas de toute la pièce, l'amour de Lysandre, quant à lui, se teintera régulièrement de violence(s), dont il est permis de penser qu'il hérite de ses aînés athéniens :
  - Violence sexuelle : en II, 2, lorsque les deux amants se couchent dans la forêt, Hermia doit s'y prendre à deux fois pour le convaincre de se coucher plus loin et de ne pas attenter à sa vertu (p. 111-113) : « En me serrant près de vous, Hermia, je ne romps pas mon serment. » Le serpent qui rampe sur la poitrine d'Hermia dans son cauchemar pourrait revêtir une dimension phallique (p. 121)...
  - Trahison : plus loin, en II, 2, lorsqu'Hermia se réveille de son cauchemar, elle est seule ; Lysandre a failli à sa promesse de rester près d'elle et de la protéger : « Que je meure si je ne vous trouve pas immédiatement. » (p. 123) ;
  - Violence verbale, voire physique en III, 2, lorsqu'Hermia est confrontée au rejet de Lysandre qu'elle ne comprend pas : « Ne sais-tu pas encore / Que c'est la haine que je te porte qui m'a fait te quitter? » (p. 167) ; « Quoi ? Devrais-je la blesser, la frapper, la tuer ? » (p. 175)

Hermia - comme Héléna, au demeurant, avec Démétrius, qui place leur relation sous le signe de la consommation, voire de la dévoration (« comme une maladie, j'abhorrais cette nourriture; / Mais avec la santé, retrouvant mon goût naturel, / Maintenant je la veux, je l'aime, je la désire, / Et lui serai à jamais fidèle. » p. 215) - Hermia, donc, est soumise à l'arbitraire complet de Lysandre, de son amour comme de son désamour, de sa colère comme de ses faveurs. Dans les mondes du *Songe*, athénien comme sylvestre, il n'y a pas d'autre loi que celle du désir masculin et de ses intermittences. En effet, le double de Thésée dans le monde des fées, Obéron, est tout aussi problématique : cf. sa réconciliation avec Titania, qui repose sur une manipulation (et le rapt de l'enfant indien qu'il s'approprie sans son consentement).

Chez Pirandello, les personnages masculins, dont les désirs (certes motivés de diverses manières) se portent sur l'Inconnue, sont les tenants d'un ordre arbitraire qu'ils fondent et perpétuent par diverses formes de violence. L'itinéraire - ou, l'un des itinéraires possibles - de l'Inconnue à travers la pièce est la fuite face à cette violence masculine. Sa fuite, doublée de la quête d'un amour véritable, donateur de sens, la jette par conséquent dans les bras d'autres hommes, dont la violence, pour être plus insidieuse, n'en est pas moins réelle.

- Le premier homme dont l'Inconnue se prémunit est évidemment Salter.
  - Salter apparaît dès l'orée de la pièce comme un homme mu par ses pulsions et ses désirs : son revolver (p. 18) qui doit lui permettre d'« en finir » (p. 18) vise d'abord le cortège des hommes avinés qui accompagnent l'Inconnue (« Messieurs, je vais vous chasser à coups de revolver! » p. 21), attire l'attention de Mop et de l'Inconnue sur son arme (p. 35), la seconde le mettant au défi de l'utiliser sur elle (p. 37 ; p. 45), avant de résumer ainsi leur relation : « je demande un bout de pain, on m'offre un revolver » (p. 37). Le geste désespéré de Salter, qui retourne le revolver sur lui-même (p. 52), au moment où l'Inconnue s'apprête à fuir avec Boffi (et Bruno, qu'il s'agit d'appeler),

peut être interprété autant comme un geste de dépit amoureux que comme une ultime tentative de captation de l'Inconnue : se tuer soi, pour la tuer elle.

- Il est aussi, notamment, pour les femmes qui l'entourent, un homme de la censure : il rejette Mop (« Fous-moi la paix ! », p. 19), ordonne et interdit, à Mop comme à l'Inconnue (« Je t'interdis de rester avec eux », p. 18 ; « Il suffirait que tu n'ailles plus avec eux », p. 22 ; « Si, je t'en empêche! » p. 38, etc.), les enjoint au silence (« - arrête! » p. 30 ; « Arrête! Tu n'as pas honte? » p. 33, etc.), quand il ne nie pas purement et simplement leur identité et leur parole (« Je te connais mieux que tu ne te connais toi-même », à l'Inconnue, p. 27), les méprise (« Toi ? » p. 42) et les soumet à du chantage affectif (« J'ai détruit ma vie pour toi ! » p. 43). On commentera aussi les didascalies décrivant les gestes souvent brutaux de Salter à l'acte I.
- Boffi est beaucoup plus ambivalent : l'image qu'en donne l'Inconnue à l'acte I est à l'avenant : « Depuis plusieurs soirs, il n'arrête pas de me suivre. Un vrai garde du corps. [...] Oui - comme ça - sur tous les tons - [...] - en me suivant, en me passant à côté – » (p. 23) ; Boffi se situe entre le protecteur... et ce que l'on qualifierait volontiers de harceleur de rue, de nos jours. L'acte I place l'Inconnue au sommet d'un triangle amoureux qui la met en relation avec Salter et Boffi ; elle joue habilement de la proposition de Boffi - la fuite auprès d'un époux qui lui promet une vie nouvelle - pour pousser Salter dans ses retranchements, mais ni la position ni l'attitude de Boffi ne sont exemptes d'ambiguïté, là encore. Qu'a-t-il à gagner à retrouver la Lucia de Bruno (et les actes suivants révéleront le caractère confus et indécidable des motifs qui meuvent aussi bien Boffi que Bruno) et est-il sincèrement certain d'avoir retrouvé cette Lucia ?... Ne manipule-t-il pas l'Inconnue ? Sans même entrer dans la question des motifs de Boffi, son attitude est également celle d'un manipulateur : il se pose en allié de l'Inconnue, la soutenant face à Salter (p. 27), s'adressant à elle avec le respect que ne lui accorde pas Salter (« Madame », d'abord interpellée à la 3e personne du singulier, puis vouvoyée) et lui disant ce qu'elle veut entendre (p. 33), comblant les vides de sa mémoire (p. 41). Le spectateur-lecteur ne saurait dès lors décider si Boffi est un libérateur ou un nouvel abuseur, et ce même si l'Inconnue tire apparemment profit de sa présence dans l'appartement de Salter. Qui domine qui, au fond ?

On le voit, les trois pièces mettent en scène, à des degrés différents, une vision particulièrement sombre et pessimiste des relations hommes-femmes, où l'établissement de l'ordre - un ordre dont la légitimité est dès lors éminemment discutable - repose sur une vision masculine et patriarcale du monde, qui cantonnent les femmes soit au silence et à l'acceptation, soit à la ruse.

### **III. “*Concordia discors*” : la question du sens face aux jeux de l'amour et de la mémoire**

Au terme des deux premiers temps de notre réflexion, étroitement liés l'un à l'autre par une logique dialectique, un constat s'impose : ordre et désordre sont le plus souvent les deux faces d'une même réalité dans les trois pièces au programme. Sur un plan structurel comme sur un plan dramatique, le principe de symétrie qui caractérise le système des espaces dramatiques, mais aussi celui des personnages, dans les trois pièces, est à la fois ce qui esquisse la possibilité - réalisée ou non - d'un univers organisé et ce qui met à mal l'organisation de cet univers. Ce principe de symétrie, nous l'avons vu, contribue à démultiplier les univers dramatiques, voire à les inscrire les uns par rapport aux autres dans un rapport de réversibilité réciproque. Les figures d'autorité, démultipliées dans les trois pièces,



brouillent dès lors l'univocité apparente de l'ordre et compliquent la lecture que le spectateur-lecteur peut en faire.

Cependant, les jeux de structure à l'oeuvre dans les trois pièces ne sont pas les seuls éléments susceptibles de brouiller les principes d'organisation respectifs de ces pièces : l'on osera ici une lecture reposant sur les deux postulats suivants :

- Le désordre ne jaillirait pas uniquement de la pluralité désaccordée des ordres : il serait aussi l'oeuvre de dynamiques authentiquement subversives dans chaque pièce ;
- Ces dynamiques subversives trouveraient leur origine dans un jeu, au triple sens de :
  - Activité divertissante, soumise ou non à des règles ;
  - Manière de jouer propre à un comédien ; gestes, mine, mise... déterminé par des indications scéniques ;
  - Aisance (parfois excessive et en mauvaise part) et irruption du hasard dans le fonctionnement de divers éléments entre eux.

Un triple sens que l'on trouve tout particulièrement exprimé dans la dimension métathéâtrale des trois pièces, qui place plus ou moins subtilement chacune de ces pièces dans l'univers d'une fiction, d'une illusion théâtrale aux contours plus ou moins délimités et qui teinte d'un soupçon d'artifice aussi bien les identités respectives des personnages que les relations qui les lient les uns aux autres.

#### A. Jeux du théâtre : emplois et contre-emplois ou la mémoire comme force de subversion

Nb : ces remarques s'intègrent dans la continuité des analyses ponctuellement menées dans l'axe II de la présente réflexion sur les personnages à contre-emploi dans les trois pièces au programme. Ces personnages à contre-emploi sont bien entendu plus régulièrement représentés chez Shakespeare et chez Pirandello que chez Kalidasa ; pour n'en citer que quelques exemples, l'on mentionnera :

- Chez Pirandello : Salter, à la fois père sévère, roi noble, *senex iratus* de comédie, amoureux romantique outragé à la Werther (dont il esquisse le destin, avec son pistolet à l'acte I, sans pour autant assumer jusqu'au bout ce que l'on appela dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle « l'effet Werther » !) ... Boffi, à la fois confident (mais de qui ? de Bruno ou de l'Inconnue) et rival amoureux de Salter auprès de l'Inconnue, etc.
- Chez Shakespeare : Thésée (mêmes analyses que Salter !) ; Bottom, à la fois bouffon, figure d'autorité des *mechanicals* et... amant, par la vertu de Puck...
- Même chez Kalidasa, le roi Dushyanta, en raison de son ambivalence morale et de son lien fraternel avec son bouffon, est un personnage fondamentalement menacé par le contre-emploi : dès l'acte I, lors de la chasse à la gazelle, il est sur le point de faillir à son rôle de roi et de protecteur du *dharma*, de héros de *nataka*. Le contre-emploi théâtral est donc une force de subversion récurrente dans les pièces au programme, qui s'exerce à des degrés variables en fonction des pièces.

On pourra s'intéresser ici plus précisément à une dynamique récurrente du contre-emploi : la subversion des rôles théâtraux établis par la dissémination de traits comiques propres au bouffon dans les 3 pièces. Les figures de bouffon se présentent-elles comme des vecteurs de désordre ou de (re)mise en ordre ?

- Chez Kalidasa, le bouffon Mathavya est un être nocturne : première survenue à l'acte II, entre la rencontre avec Shakuntala (acte I) et sa séduction (acte III). Sa présence permet à la parole

et au désir de Dushyanta de s'énoncer. Il est aussi le révélateur des ambitions contradictoires et non dites qui poussent le prince à rester à l'ermitage et énonce une parole de vérité ("bois de plaisance") qui peine encore à s'édicter. Frère de Dushyanta, il en est le double révélateur : révélateur de ses mobiles quand il le remplace sur le trône. Plus loin, à l'acte VI, il accompagne le processus de ressouvenir du roi, tel un maïeuticien qui amènerait son interlocuteur à entrevoir la vérité (p. 187-190). Mais il est ensuite la proie du cocher Matali (p. 199-201) ; il apparaît alors comme une victime expiatoire du désordre amoureux de Dushyanta, mais aussi comme l'extension par laquelle Indra accède à Dushyanta. Indirectement, il conduit à la révélation de la légitimité du couple gandharva et à son retour à la lumière à l'acte VII.

- Chez Shakespeare, Puck sème le désordre dans un ordre amoureux établi en brouillant les relations des quatre jeunes Athéniens dont l'ordre naturel est symétrique (appartenance sentimentale réglée entre Hermia et Lysandre ; Helena et Demetrius) et en contraignant Titania à des amours animales ; néanmoins il est aussi l'émissaire d'un *nightrule*, loi de la nuit, révélateur carnavalesque des pulsions à l'œuvre (violences) sous-jacente entre les personnages : la camaraderie de vieux amants entre Titania et Obéron est marquée par un principe de domination qu'il ne fait pas bon contredire ; les promesses d'amour du jeune premier Lysandre masquent une violence patriarcale et la scène de fuite romantique des amants prend une tournure violente. Puck révèle les désordres d'un ordre patriarcal, dont la forêt ne sera pas la contrepartie libre, mais le versant arbitraire ;
- Chez Pirandello, la figure du bouffon est diffuse, multiple, diffractée (tout comme, peut-être, l'est la vérité cachée des êtres que cette figure polycéphale visera à révéler !) :
  - Par analogie sonore et par mascarade, Boffi (Bouffon ? On pense à l'adjectif italien « *buffo* », drôle ou bizarre) est une première figure, une sorte de Puck pirandellien. Sa première apparition fait de lui une figure nocturne (=> sortie de cabaret berlinois dans le temps de la pièce + au sens symbolique du terme, il partage avec l'Inconnue une place centrale dans un cortège dionysiaque mu par l'alcool et la violence) ; cette figure nocturne catalyse les tensions sous-jacentes et les révèle en introduisant la figure de Bruno : révélation de la violence de Salter (qui culmine en un coup de revolver) et de sa puissance illégitime ; révélation du trouble identitaire de l'Inconnue et de son vide existentiel ;
  - Salter est un triste bouffon qui échoue à son emploi (=> L'Inconnue le renvoie : « Je t'avais pris seulement comme bouffon ; et tu es devenu insupportable, insupportable ! » p. 44) et qui n'est pas tant libérateur que censeur (il faut dire qu'il est aussi un avatar de père terrible, tenant d'une loi terrible en son foyer, faite d'abus et de domination sur Mop et l'Inconnue => conflit entre les emplois théâtraux ?) ; mais il est aussi révélateur de l'imposture sincère ou non de l'Inconnue à la fin de la pièce où sa survenue prend des allures de Commandeur !
  - À cela s'ajoutent deux figures de folles, indissolublement liées l'une à l'autre par la structure de la pièce, par leur assimilation conjointe à la figure spectrale de Lucia, qui restera quant à elle l'Introuvable (jamais son nom ne s'appliquera à l'Inconnue ou à la Folle dans les didascalies) et par leur impossible coexistence (l'arrivée de la Folle chasse l'Inconnue de son identité précaire) : c'est la Folle et l'Inconnue, dont la rencontre place l'Inconnue face à un miroir (p. 131, elle prend son visage pour le contempler ; p. 146, elle s'adresse à elle « Tu restes suspendue à un moment lointain...

bienheureux... de ta vie, c'est de là-bas que tu appelles... » (un « tu » et un présent qui sont narratifs autant que performatifs, dans une espèce de maïeutique de la mémoire, où le « tu » pourrait autant désigner la Folle qu'elle-même, l'Inconnue !) => l'Inconnue se revendique comme folle par destin (folle : ils me rendent folle dans cette maison de fous) avant d'en faire un choix assumé et une identité utile qui la met en position de maîtrise (p. 49: « le privilège des folles » !) : elle se revendique alors comme le révélateur assumé (et non plus révélateur malgré lui en tant que cible et victime des désirs violents des autres) des désordres amoureux qui régissent le monde. Mais la vérité et la liberté à laquelle elle prétend se trouvent confrontées à la parole cryptique et hésitante de la Folle, dont on ne sait exactement qualifier le cri « Lena », identité par la filiation (une filiation qu'assumera symboliquement la tante Lena, restant seule en scène avec la Folle) ; elle fait exploser l'ordre artificiel de la famille que l'Inconnue s'est créée. Elle détruit la reconnaissance et l'ordre final pour rester seule en scène : signe-t-elle l'échec de l'Inconnue qu'elle renvoie dans ses limbes identitaires en révélant une supercherie voulue ou non ? Son apparition conjointe à celle de Salter en fait-elle une bouffonne pervertie, qui réinstalle l'ordre injuste de l'homme qui l'a convoquée pour son propre profit ? Ou finit-elle l'œuvre de libération de l'Inconnue en la renvoyant à un itinéraire de recherche de soi plus authentique : embrasser sa pluralité d'êtres, réapprendre la vie berlinoise en être autonome ? Auquel cas sa fin solitaire sur scène après la défection familiale des Pieri, le départ de Salter, persuadé (à tort), d'avoir regagné son pouvoir sur l'Inconnue et la fuite en avant de l'Inconnue peuvent être interprétés comme le don de soi à la scène et à son inauthenticité pour permettre à son double Elma de gagner l'authenticité ? Mais cette présence finale sur scène conclut également à l'indécision du sens et de l'ordre, qui est comme on le veut !

Faut-il dès lors conclure à une multiplicité de libérations d'ordres injustes ou à un désordre final multisystémique ?...

B. “I never heard / So musical a discord, such sweet thunder<sup>3</sup>”

Les propos d'Hippolyta nous invitent à réfléchir sur le sens des dénouements dans les différentes pièces : signifient-ils l'annulation des désordres et le retour à un ordre antérieur (ou supérieur) ? Ou, au contraire, des traces des désordres persistent-elles dans les dénouements ? La réflexion d'Hippolyta nous invite donc à penser :

- la coexistence de l'ordre et du désordre ;
- l'existence d'une possible harmonie avec / dans la discorde.

Chez Shakespeare, c'est l'expérience que font les amants athéniens, qui sortent métamorphosés des bois, comme le relève Hippolyta (“*all their minds transfigur'd so together*”). L'adverbe “together” suggère ici une coïncidence temporelle, comme l'indique le choix du traducteur (“transfigurés en

---

<sup>3</sup> Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, éd. Gisèle Venet, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Folio Gallimard, p. 208.

même temps”) ; il souligne aussi que les amants athéniens ont évolué et grandi ensemble, au point de parvenir à une forme d’« accord » à la fin de la pièce... Cependant :

- Si Hippolyta accorde du crédit à l’histoire des amants, ce n’est pas le cas de Thésée : « Jamais je ne croirai / Ces vieilles fables grotesques, et ces contes de fées » (V, 1, p. 227). La fin du *Songe* est donc moins placée sous le signe de l’harmonie des contraires que marquée - une nouvelle fois - par l’autorité de Thésée, qui fait taire toute forme d’opposition : la discussion avec Hippolyta ne sera pas prolongée ; de la même façon, Thésée neutralise toute forme d’opposition à la fin de l’acte IV, en faisant « prévaloir » sa volonté sur celle d’Égée (p. 215). On peut certes y voir la garantie d’un dénouement heureux (le fâcheux étant réduit au silence) mais on ne peut s’empêcher de constater que, dès l’acte IV, le dénouement repose sur l’exclusion de toute voix qui pourrait s’opposer à celle du duc (significativement, Égée sort définitivement de scène à la fin de l’acte IV).
- A l’acte V, le spectacle - dont le sujet est, une nouvelle fois, le fruit de la décision exclusive de Thésée - apparaît certes comme le lieu d’une réconciliation générale, entre les sexes et entre les générations : cf. les répliques en écho de Thésée et de Lysandre (Lysandre, perpétuateur de l’ordre de Thésée ?... Hermia demeurera aussi silencieuse que l’est Hippolyta) :

THESEE

Voici venir les amoureux, pleins de joie et de gaieté.

Joie, tendres amis, que la joie et de fraîches journées d’amour

Accompagnent vos coeurs.

LYSANDRE

Plus encore qu’à nous-mêmes

Qu’elles vous servent d’escorte dans vos promenades royales, à votre table,  
dans votre lit. (Acte V, scène 1, p. 229)

Mais ce spectacle, dans lequel le spectateur-lecteur est incité à voir une mise en abyme porteuse de sens, ne semble porteur d’ordre ni dans les relations amoureuses des personnages, ni dans l’interprétation possible de la pièce.

- Les personnages spectateurs moquent et raillent la qualité médiocre du spectacle, disqualifiant les efforts maladroits des comédiens, qui, de leur côté, assument totalement leur maladresse comme un parti pris esthétique : « Si nous vous déplaisons, c’est intentionnellement. » (p. 237) Les comédiens anticipent-ils subtilement la déception à venir de leur public ?... Ou les invitent-ils à accepter une expérience esthétique et épistémologique inédite ? Thésée semble en prendre acte : « Son discours était comme une chaîne enchevêtrée ; rien n’y manquait, mais quel désordre. » (p. 239).
- La tragédie de Pyrame et de Thisbé, reflet tragique des amours sylvestres des quatre jeunes Athéniens, pourrait faire subsister dans le *Songe* l’image d’un amour idéal et éternel (amour que les personnages semblent incapables de s’offrir les uns aux autres), mais, portée sur scène de manière désordonnée et dérisoire par les comédiens, elle est également conclue de manière dérisoire par Thésée : « Pardi, si celui qui l’a écrite avait joué Pyrame, et s’était pendu avec la jarretière de Thisbé, cela aurait été une tragédie magnifique » (p. 263). Jarretière qui, on le rappellera, quand elle se trouve en possession de l’époux, symbolise la défloration de l’épousée.

*Pyrame et Thisbé* et, par extension, le *Songe* nous proposent dès lors une expérience esthétique ouverte, où tragédie et comédie coexistent, sont les deux faces d’une même réalité, et où l’on laisse

le soin aux spectateurs-lecteurs - comme aux vivants ? - d'interpréter et d'infléchir comme ils le souhaitent le monde complexe dans lequel ils évoluent.

Chez Pirandello, la pièce se clôture également sur un désordre assumé, porté par la fuite finale de l'Inconnue, spectacle dont la famille Pieri est le public plus ou moins complaisant et dont les interprétations sont inépuisables :

- L'Inconnue fuit-elle face à l'échec d'une manipulation (qu'elle ait été l'artisan et/ou la victime de cette manipulation, d'ailleurs !) ? Face à la Folle qui prononce le nom de Lena et revendique ainsi, bien à son insu, le nom de Lucia, l'Inconnue ne peut plus tenir ce rôle où elle avait cru trouver le sens de sa vie et elle est renvoyée au vide de son identité.
- L'Inconnue signe-t-elle ainsi l'échec de sa fuite, de l'Allemagne à l'Italie ? Est-ce la chronique d'une libération avortée ? C'est en effet la venue de Salter qui met en échec l'identification de l'Inconnue à Lucia, et c'est une manigance que Salter a menée pour s'assurer le contrôle sur l'Inconnue. De ce point de vue, il semble conscient de sa victoire :

*À Salter:*

Votre voiture est dehors ? Je pars comme ça !

*Et elle court vers la porte.*

SALTER : Comme ça, oui, comme ça ! Allons-y, allons-y.

*Ils se précipitent tous les deux vers la voiture dans le jardin. (p. 153)*

- L'Inconnue marque-t-elle le refus plus global d'un ordre bourgeois dont elle s'est retrouvée bien malgré elle la prisonnière ? Elle a suivi Boffi sur la base d'une promesse : l'amour donateur de sens et d'identité d'un époux perdu, Bruno. L'acte II lui a dessillé les yeux : Bruno est un bourgeois en quête d'une Lucia, n'importe laquelle, pour s'assurer la possession de ses terres. L'Inconnue est donc la prisonnière d'intérêts bourgeois (et masculins) qu'elle se refuse à défendre et, comme elle a contré Salter par Boffi à l'acte I, elle saisit par opportunisme la porte de sortie que lui ouvre Salter, pour quitter la villa bourgeoise où elle perfectionnait dans la douleur son rôle de fille de bonne famille.
- Ou, enfin, l'Inconnue choisit-elle, avec le retour à Berlin, la vie d'actrice, de femme aux identités multiples ? Sa quête d'une histoire et d'un nom univoque ne l'ayant pas satisfaite, choisit-elle d'embrasser son vide identitaire et d'en faire une page blanche pour la création artistique ?...

Pirandello ne donnera à son spectateur-lecteur pas le moindre indice qui lui permettrait de trancher en faveur des unes ou des autres de ces hypothèses d'interprétation. La fin de *Comme tu me veux* peut être autant interprétée comme une ligne de fuite et d'évolution que comme un éternel retour, un cycle qui fera osciller l'Inconnue entre Italie et Allemagne tant qu'elle vivra (// même dimension de cycle dans le *Songe* de Shakespeare, d'ailleurs, avec le retour de la nuit à la fin de l'acte V, scène 1, et l'irruption des fées dans le monde athénien, promesse de désordres reconduits au fil des générations à venir). En cela, Pirandello est parfaitement fidèle à sa pensée humoriste, qui tient, elle aussi, les contraires ensemble : « le « sentimento del contrario », le sentiment, la perception, la hantise d'une duplicité de la vie même, que l'humoriste s'efforce toujours de saisir et de restituer »<sup>4</sup>.

Chez Kâlidâsa, l'esthétique et l'orientation philosophique du *nataka* semblent plutôt plaider pour la lecture suivante du dénouement : un désordre, dont la maladresse de Shakuntalâ et l'oubli temporaire

---

<sup>4</sup> Pierre Lepori, *Le théâtre de Luigi Pirandello*, Genève, Ides et Calendes, 2020, p. 49.

de Dushyanta ont été responsables, et qui est finalement surmonté par la toute-puissance de l'amour, au service du *dharma*.

Le pardon de Shakuntalâ et l'amour sont dès lors les garants de l'ordre cosmique.

- cf. strophes 29 et 30 p. 219: « Marica. — Ô joie! Shakuntala, l'épouse vertueuse, / Ce noble enfant et vous, / C'est la Foi, la Fortune et le Rite / Réunis en triade. »
- cf. le commentaire du Roi, ensuite : « D'abord jaillit la fleur, puis se montre le fruit. / Paraissent les nuées, leur succède la pluie. / Quand s'ordonnent ainsi et la cause et l'effet, / Mon bonheur cependant précède ta faveur. »

=> Un retour à l'ordre qui s'effectue à tous les niveaux (personnel, bien sûr, mais surtout politique, avec la promesse d'une lignée, et cosmique).

Pourtant, si le pardon - très rapide et complet ! - de Shakuntalâ s'explique par la trame dramatique obligée du *nataka* ainsi que, psychologiquement, par le fait que Dushyanta ait été une victime innocente de la malédiction de Durvasas et ait, lui aussi, souffert de la mélancolie induite par l'amour-séparation, le spectateur-lecteur, notamment occidental, pourra être déconcerté par la facilité avec laquelle les personnages de la pièce choisissent - encore ! - d'oublier le passé. Ici, peut-être est-ce la mémoire du spectateur-lecteur qui introduit subtilement un désordre dans ce dénouement si complètement heureux :

- Mémoire du spectateur-lecteur qui se souvient de l'outrage dont Shakuntalâ a été la victime à l'acte V, ainsi que de la souffrance qu'elle a exprimée : « je suis tombée aux mains d'un homme qui a du miel aux lèvres et du poison au cœur » (acte V, p. 173). En effet, si le spectateur-lecteur a accepté l'oubli momentané de son quotidien pour goûter au *rasa* comme l'y exhortaient l'actrice et le directeur dans le prologue<sup>5</sup>, sa mémoire aura été la garante de la cohérence de la pièce, que la mémoire en clair-obscur des personnages leur a rendu incohérente. Le pardon de Shakuntalâ est-il dès lors la condition *sine qua non* pour que puisse s'accomplir le *dharma*, ou un nouvel oubli malencontreux ?...
- Mémoire du lecteur du *Mahâbhârata*, où Shakuntalâ ne se donne à Dushyanta qu'après la promesse que leur fils à naître sera le prince héritier de son royaume : la Shakuntalâ épique est victime d'un Dushyanta qui se dédit et qui fait semblant - la précision, de taille, est donnée deux fois dans le texte épique - d'ignorer l'existence de leur mariage *gandharva*. Le double épique du Dushyanta de Kâlidâsa jette donc une ombre supplémentaire sur ce personnage non exempt d'ambiguïtés...

### C. La métathéâtralité, grille de lecture ambivalente : l'envers ou l'endroit du sens ?

Le terme de « mascarade » est présent chez Shakespeare pour traduire l'anglais « masques » (p. 228-229 acte V scène 1) ; il l'est aussi chez Pirandello, dans les paroles de Salter, qui essaye de repousser Boffi hors de chez lui (« Écoutez, monsieur, ce n'est le moment ni pour moi ni pour elle [...] de prolonger cette mascarade. » p. 26) :

- La mascarade pirandellienne est le fil rouge de l'acte I, sinon de la pièce dans son ensemble : cf. Boffi (à la fois Méphistophélès et bouffon par affinité sonore), Salter qualifié de bouffon par l'Inconnue... L'acte III repose d'ailleurs sur une dynamique de mise en scène, substituant à la bacchanale de l'acte I la préparation concertée d'une scène de reconnaissance (NB :

---

<sup>5</sup> «Sa pensée mobile enchaînée par la mélodie, le public, tout autour, ressemble à un tableau. A présent, quelle pièce choisirons-nous pour le divertir ?» (p. 98).

l'arrivée graduelle de la famille Pieri n'est pas sans évoquer les pièces du théâtre dans le théâtre de Pirandello, qui créent le microcosme des spectateurs, concurrent du microcosme des acteurs/personnages) ;

- Si le terme anglais de « masques » ne semble guère porter une connotation péjorative, la traduction française de “mascarade” constitue une clé de lecture intéressante : la mise en abyme de *Pyrame et Thisbé*, comédie lamentable, dans le *Songe*, est une mascarade dans les deux sens du terme : 1/ « Divertissement dont les participants sont déguisés et masqués » ; 2/ « Situation dérisoire, mise en scène fallacieuse » (TLFi).

Tant la pièce de Shakespeare que celle de Pirandello insistent sur la référence théâtrale, qui constitue dans chacune d'elle un moment de suspens dramatique paradoxal, qu'il nous est donné d'interpréter en un double sens, sans pouvoir décider entre 2 hypothèses.

Chez Pirandello, la référence théâtrale est une constante, mais elle est avant tout métaphorique et non littérale (NB : *Comme tu me veux* est bien sûr tributaire de la trilogie du théâtre dans le théâtre, et elle s'en rappelle à travers le personnage principal de comédienne de cabaret ! Mais le cadre n'est pas celui d'un hors-scène). Le jeu théâtral, par sa facticité subtile (soit il est dit et assumé : hommes masqués, identités diverses et dissimulées ; soit on déduit sa présence, généralement à travers les personnages à contre-emploi que Pirandello introduit dans sa pièce !) peut situer, par extension, les relations violentes de l'Inconnue avec son entourage dans le domaine de la scène et non du réel, tout comme cette ombre portée du jeu théâtral peut aussi jeter le soupçon sur la vérité des relations et rôles de pouvoir ; la superposition de l'acte I et de l'acte III, notamment sous le rapport de l'entrée sur scène de l'Inconnue peut faire penser à l'évolution positive du désordre intime et collectif à l'ordre, sinon à un ordre ; mais c'est aussi l'évolution de l'Inconnue de danseuse de cabaret enivrée à comédienne attendue et potentiellement manipulatrice ; quand ce jeu dérape, par l'irruption de personnages qui ne se trouve pas dans la distribution (Salter et la Folle), la mise en scène est rompue et met au jour les ficelles le sous-tendant ;

Chez Shakespeare, les ficelles du jeu théâtral, quant à elles, n'ont jamais eu vocation à être cachées, puisque les *mechanicals* précèdent de beaucoup sur scène la pièce qu'ils doivent mettre en scène, et que leurs intrigues de troupes éclipsent, en terme de volume textuel des répliques, la pièce jouée. De la même manière, l'acte V va construire le microcosme du théâtre par le mélange des répliques des acteurs et des commentaires affligés du public qui fait société. Comment interpréter la référence théâtrale, qui est ici littérale ? La pièce est annoncée dès l'acte I scène 2 (p. 71) comme un "intermède", soit un divertissement prévu entre 2 actes pour délasser le spectateur, mais aussi comme une "très lamentable comédie" (parodie de tragédie), soit une pièce de théâtre à part entière ; caractérisée par deux discordances :

- Discordance entre cette catégorisation générique (que double le comique intrinsèque des *mechanicals* : Bottom l'égoцентриque, par ex acte II scène 1, puis l'âne qui court-circuite la répétition acte III, scène 1 p. 137) et le sujet de la pièce (amants tragiques d'Ovide) => conjuration de l'ombre tragique qui règne sur la pièce (ombre de Roméo et Juliette ; ombre de la loi mortifère de Thésée !) ; en même temps, cette pièce est pensée par Thésée comme une célébration de son union et le miroir de son ordre royal ; théâtre et pouvoir se jouxtent (menace de la pendaison acte I, scène 2, p. 79 + esquisse d'un portrait de Thésée en roi sans

divertissement, en attente d'un jeu p. 231) ; cet oxymore séduira Thésée (« drôlerie très tragique » p. 233)

- Par effet de lecture, l'on sera tenté effectivement d'assimiler toutes les scènes relatives aux *mechanicals* comme des intermèdes (pb ! Bottom s'invite par erreur dans l'intrigue globale de la pièce et « Pyrame et Thisbé » intervient en fin de pièce comme une clé d'interprétation offerte au dénouement !) Ou est-ce un fil secondaire de l'intrigue qui éclaire d'une lumière nouvelle la complexité générique du Songe ?

Ce que l'on gardera en en-tête, c'est que la pièce concourt à démultiplier les identités et à faire essaimer ce principe constitutif dans la pièce enchâssante : par ex, Bottom s'appellera Pyrame lors de la répétition/représentation et le rustre à l'acte IV scène 1 dans les bras de Titania p. 205, avant d'amorcer sa re-métamorphose en fin de scène, sous l'effet de désenvoûtement de Titania p. 219. De la même manière, l'on trouvera à la présence de cette mauvaise pièce (condamnée par Philostrate et Hippolyta avant même sa représentation) le sens que l'on voudra, peut-être celui d'un désordre sans fin.

Mais cela nous invite à appliquer sur Shakuntalâ, en retour, notre propre regard de comparatiste (et nous finirons là-dessus, peut-être !) : le prologue de la pièce, qui définit l'esthétique de celle-ci (le *rasa*) et constitue un élément proleptique (l'oubli du directeur corrigé par l'actrice => // l'oubli de Dushyanta), ce prologue introduit des personnages qui ne réapparaîtront jamais et fait de l'ensemble des 7 actes suivants la pièce enchâssée d'une mise en abyme dont la parenthèse ne s'est jamais refermée. Si la pièce dharmique et le monde des spectateurs sont conjoints dans la célébration finale des retrouvailles du couple royale, l'oeil occidental pourra y voir la perpétuation de la *maya*, de l'illusion théâtrale ?

L'amour et sa proximité, sinon son identité avec une débauche parenthétique dans l'ordre du monde, sont une clé de lecture évidente pour les pièces de Shakespeare et de Pirandello... Et si c'était également le cas chez Kâlidâsa, en dépit des apparences ? Anashuya, au début de l'acte IV, s'inquiète en effet : « Aujourd'hui, le Sage royal, après avoir célébré le sacrifice et reçu le congé des ermites, est rentré en sa capitale. À son retour dans le gynécée, se souviendra-t-il, loin d'ici, de ce qui s'est passé ? » (p. 144) :

- Certes, prolepse supplémentaire qui s'ajoute à l'oubli initial du Directeur (prologue), à la figure des oiseaux cakravaka séparés dans leur amour et qui préfigure, quelques répliques plus bas, la malédiction de Durvasas, par une voix dans la coulisse (« Lui pour qui tu languis, occupée de nul autre, / Ignorant ma présence et mes austérités, / Perdra ton souvenir, quand on l'éveillerait, / Comme un homme enivré qui oublie ses propos. » p. 145) ;
- Certes aussi, rappel d'un univers organisé, parcouru de frontières qu'il ne fait pas bon franchir sans rituels ou accord : opposition espace des ermitages / espaces du palais (qui présage aussi le partage complexe d'autorité entre le brahmane et le kshatriya que sont respectivement Kanva/Kashyapa et Dushyanta) ;
- Mais le rapprochement avec la pièce de Shakespeare (débauche d'amour(s) et de sensualité dans le monde vert, qui sont ensuite reniés, notamment par Titania, qui renvoie Bottom à un rêve : « Quelles visions j'ai eues », s'exclame-t-elle en p. 205, acte IV scène 1) et celle de Pirandello (l'amour passé ou réinventé Lucia / Bruno, à travers le récit des retrouvailles à Berlin, acte II, auquel s'ajoute la nostalgie d'un passé que l'on n'a pas connu => un récit qui enclot cet amour dans une parenthèse qui échappe au mouvement dramatique de la pièce),



nous conduit à interroger cette union gandharva, « ce qui s'est passé » (périphrase d'Anashuya, pudique ou honteuse ?) => l'ermitage, un « bois de plaisance » où le roi s'est momentanément défait de ses obligations (les tournant en ridicule en envoyant un bouffon faire figure à sa place !). Questionnement sur le sens de cette union, dont l'oubli inéluctable et tant annoncé ne constituerait pas tant une atteinte que la révélation de sa vraie nature (cf. acte V, où il est suggéré que le mariage s'apparente à un rapt) ?

D'ailleurs, ce qui appuie l'idée d'un amour parenthétique, c'est la multiplicité des espaces dramatiques dans la pièce de Kâlidâsa, que l'on a pu entendre en première analyse comme la marque d'un univers ordonné et hiérarchisé, mais que l'on pourra également entendre comme l'indice d'un morcellement, d'une dissémination de l'identité, de ce qui la fait (notamment, persistance dans le temps et dans le souvenir d'autrui). Dans *Shakuntalâ au signe de reconnaissance*, quitter un espace signifie potentiellement quitter la mémoire qui s'y attache et oblige les personnages les uns par rapport aux autres. Anashuya craint ainsi au début de l'acte IV que le passage de l'ermitage au palais ne figure le passage de la fidélité à l'oubli et à l'indifférence ; elle se rassure : « le Sage royal, au moment de partir, a passé lui-même au doigt de Shakuntala l'anneau gravé à son nom en lui disant : "Pour que l'on se souvienne." » (p. 147). L'ordre spatial dans la pièce de Kalidasa peut alors être entendu comme l'inverse d'une mnémotechnique médiévale (lien entre lieu et souvenir dans le Moyen Âge occidental), une mnémotechnique pervertie : du jardin de mémoires au jardin d'oubli ! L'anneau est l'agent de liaison des espaces, mais aussi l'indice d'une mnémotechnique défailante, d'un espace morcelé, d'un amour diffracté qui ne survit pas à la diversité des espaces et des temps traversés. Cet anneau, qui plus est, est constamment perdu (acte V, p. 171, lorsque Shakuntalâ veut le mobiliser face à la déroboade de Dushyanta).

## **Conclusion**

La/les conclusion(s) vous revien(nen)t, chères agrégatives et chers agrégatifs !