

Avant-propos

Maurice Abiteboul

Dans *As You Like It*, comme dans l'ensemble de son théâtre, Shakespeare nous offre un large choix de points de vue et de perspectives d'étude qui nous permettent d'aborder cette pièce en explorant des centres d'intérêt variés.

En quoi, par exemple, *As You Like It* peut-elle être qualifiée de comédie romanesque et quel rôle le « rire pastoral » y joue-t-il ? Dans quelle mesure peut-on parler, à propos de cette pièce, d'une « pastorale dévoyée », si vraiment « la pastorale se place sous le signe du paradoxe » ? Quels en sont les thèmes majeurs, outre celui de l'amour ? Quelle est l'importance des « liens du sang » dans la dialectique du Même et de l'Autre ? Que nous apprennent les structures symboliques et linguistiques qui sous-tendent cette pièce ? Comment peut-on concevoir la relation prendre / donner au sein d'une « idéologie de l'échange » ? Comment peut-on percevoir la temporalité dans cette pièce et dans quelle mesure se développe-t-elle comme un art de vivre ou une sagesse ? Quel rôle le langage joue-t-il dans cette comédie des illusions, lieu dialogique marqué par le relativisme et l'ambiguïté, et où, dans la quête du bonheur, « des voies diverses se croisent » ? Quelle valeur attribuer à la notion d'infini eu égard à l'importance et à la fréquence des références cosmiques dans la pièce ? Que peut-on dire de la pluralité des perspectives et des formes de discours qu'elle offre ? En quoi le style binaire reflète-t-il la structure spéculaire de la pièce et quel rôle y joue « la musique de l'amour » ? Comment, pour finir, résoudre les problèmes que pose une mise en scène de *As You Like It* aujourd'hui ?

Telles sont quelques-unes des questions qui se poseront ici et auxquelles tâcheront de répondre les études qui suivent.

Avant d'examiner dans le détail certains points spécifiques de *As You Like It*, il semble nécessaire de s'attarder quelque peu sur le genre même auquel appartient cette pièce et, singulièrement, sur l'une des propriétés premières de la comédie : le rire.

D'où, pour commencer, une interrogation sur la nature et la fonction du « rire pastoral dans la comédie romanesque de Shakespeare » (R. Gardette) et sur ses rapports avec la notion de sagesse. Après avoir observé que la comédie romanesque shakespearienne a pour trame, fondamentalement, « la lutte entre les partisans de Nature [...] et les esclaves de Fortune » et qu'elle est essentiellement une « comédie des méprises et de l'illusion », on peut noter que « les pièges de l'artifice sont le prétexte d'une quête de la sagesse au cœur de la trame comique ». On constate en

effet qu'elle développe prioritairement « le thème de la régénération par la connaissance de soi » – dans la mesure où « il faut à la joie et au rire la garantie de l'expérience ».

Mais surtout la comédie romanesque « se déroule sous le signe de la liberté ». C'est dans ce contexte, en particulier, qu'intervient le rôle essentiel du rire, « la folie apparente du fou » étant aussi « la folie des sages » : il apparaît, en effet, que « le fou shakespearien prend à son tour la voix, le ton et la méthode homilétique de Folie » et c'est en ce sens qu'on peut dire que « le rire pastoral est rire de sage humaniste ». En particulier, dans *As You Like It*, « la rencontre du fou et du philosophe au sein de la forêt d'Arden apparaît comme l'expression graphique de l'éloge érasmien de la folie ». Rire, liberté, illusion, sagesse : « le paradoxe de la comédie romanesque, c'est que la vraie sagesse ne s'exprime que dans un monde d'illusion, sous le couvert du déguisement et du faux-semblant ».

Par ailleurs, on peut noter que « la pastorale porte en elle sa propre contradiction » et constater qu'« il n'y a pas de pastorale mais des pastorales » (J.-P. Villquin). D'où la nécessité, en priorité, de « faire l'inventaire de l'héritage » et des sources et d'ainsi examiner « l'appropriation de la matière pastorale » (thème de la nature, thème de l'amour, mais aussi mise en question de la convention et surtout de la folie de l'amour) : si le dramaturge suit fidèlement le récit romanesque de Thomas Lodge, on remarque que la « pastorale est moins un genre qu'une atmosphère et un style. » Mais l'on note également que « la forêt d'Arden ressemble parfois à une jungle », présentée qu'elle est dans une double perspective : « d'un côté c'est le lieu de tous les dangers et d'un autre côté c'est un espace de liberté, un paradis retrouvé » (image illusoire en vérité, source d'ambiguïté).

Il convient alors de souligner que « la dimension métaphysique de la forêt et la tradition chevaleresque font aussi partie de la pastorale, mais sont perverties dans la comédie » (« jeu fondé sur la dialectique de l'erreur et de la connaissance » et qui fait que « l'aveuglement des victimes est à la mesure de la lucidité des bourreaux », mais la complexité de ce jeu « désacralise l'amour, démythifie les héros et annihile une part du merveilleux »). Shakespeare, toutefois, dans son imitation de la pastorale de Lodge, « se laisse souvent aller aux plaisirs de la parodie », remettant le genre lui-même en question car « l'esprit, le sens et les perspectives de la tradition pastorale ont été changés » (cf. par exemple « le traitement du thème de l'amour, sous les éclairages frisants de l'humour, de l'ironie et de la satire ») et, finalement, « la forêt est un lieu de transgression des lois naturelles ». La pastorale peut être ainsi aussi bien politique que morale et, en définitive, avec *As You Like It*, « Shakespeare à la fois utilise, exploite et se moque de la convention pastorale : il s'en approprie la matière pour en faire une joyeuse comédie ».

Parmi les thèmes que développe *As You Like It*, il en est un que cette comédie semble privilégier : celui des relations familiales, et particulièrement les relations entre frères, avec peut-être à la clé « la peinture des problèmes liés à la primogéniture dans la société élisabéthaine » (A. Crunelle-Vanrigh).

Mais surtout, dans le cadre d'un réseau de « dépossessions » (celle du cadet dépossédé par son père – où se traduisent « les enjeux de pouvoir entre générations » –, celle de l'aîné dépouillé par son cadet – qui correspond à un schéma d'usurpation et de noirceur) et de bannissements, il semble que ce thème soit plutôt ici à prendre comme la métaphore d'un « Désir qui va vers l'abolition des binarités hiérarchiques en vigueur à la Cour » et comme la dramatisation de « différences qui s'abolissent en Arden dans la célébration du Même ». Quant à la figure de la mère, représentée ici par la Fortune, elle est associée aux notions de frustration et de perte alors que les deux cousines « posent les bases d'une arithmétique généreuse ». C'est dans la forêt d'Arden que les dépossessions trouvent leurs compensations : par exemple, Adam reconstituant avec Orlando le réseau perdu, l'on assiste à « une émouvante figuration de la réciprocité du lien père-fils ». Par ailleurs, c'est dans la forêt d'Arden que se révèle la figure de la mère, même s'il ne s'agit pas d'une mère nourricière mais plutôt d'une « mère dévorante », même si « la forêt maternelle est paradoxalement un espace patriarcal » et si finalement « le père est ainsi recomposé en figure nourricière ». D'autre part, avec l'intrigue qui met en scène les deux cousines, on prend conscience du « double mouvement vers l'Autre et vers le Même » dont la dialectique aboutit à une sorte de « rupture dans la continuité », comme le soulignent admirablement les structures symboliques et linguistiques de la pièce.

L'un des thèmes majeurs de *As You Like It*, qui met en jeu la relation prendre / donner, est celui de « l'idéologie de l'échange » (J. Poitevin).

Se met en œuvre chaque fois, en effet, « un schéma de compensation et d'échange » (Celia / Rosalind ; Adam / Orlando ; Rosalind / Orlando, etc.). Mais « ce qui se joue entre les êtres sur le plan des relations individuelles fonctionne aussi comme principe actif dans le concert social et son inscription dans la loi » : l'héritage (testament, transmission du patrimoine, spoliation et gestion des biens), le mariage (indépendance, éducation matrimoniale, don réciproque), le marché (spéculation, valeurs fluctuantes, valorisation affective), toutes ces activités sociales « procèdent de l'échange ». D'autre part, interviennent aussi, dans le cadre de « l'échange inégal », le refus de donner et le désir de prendre (Oliver / Orlando ; Duc Frederick / Duc Senior ; Phoebe / Silvius ; Audrey / William) ou, au contraire, plus généreusement, le refus de prendre (Corin, Audrey, Silvius) qui souligne l'esprit du monde idéal de la pastorale.

Mais les personnages et les situations comiques ne viennent-ils pas « instaurer une distance qui vient casser l'agencement de la progression idéale » vers la sagesse qu'avait favorisé l'échange ? « Ces jeux de distanciation et de cassure satirique se marquent d'abord dans l'agressivité de l'échange » et notamment dans les manifestations de l'animosité verbale (Oliver / Orlando), de la franche hostilité (Orlando / Charles) ou du mépris (Jaques et Touchstone / Corin et Martext ; Touchstone / Audrey). L'ironie, par ailleurs, est un « dissolvant » de l'échange (Jaques). Toute la comédie est imprégnée de cet esprit d'échange qui mène les personnages vers « le Masque final dont la célébration a des allures de cérémonie initiatique où le naturel de la générosité semble chasser les artifices des accapareurs ».

Un autre thème important de *As You Like It*, « pièce construite à partir de repères temporels [...] disposés comme des jalons sur les chemins d'une certaine forme de sagesse », est celui de « la perception du temps » (M. Abiteboul).

Entre le bon vieux temps, âge d'or idéalisé, temps béni de l'innocence et du plaisir, et les rigueurs du temps présent – où, selon « la façon de notre temps », règnent l'injustice, la violence et l'ingratitude (en dépit de la permanence des valeurs du « monde antique ») –, s'établit un contraste que la structure binaire de toute la pièce ne fait que confirmer. Entre la tyrannie du « temps compté », d'une part, celui du monde de la Cour (Frederick), où l'obsession de la durée, avec ses mesquins calculs et ses obligations maussades, prend le pas sur l'instant vécu intensément (Touchstone et, par contamination, Jaques) et, d'autre part, cette « temporalité plus libre, plus souple », qui consiste à « perdre son temps » (« *fleet the time carelessly* ») au cœur de la forêt d'Arden (c'est-à-dire à « prendre son temps », à « se livrer aux jeux et fantaisies de la fête et des loisirs, ici et maintenant »), il y a un fossé impossible à combler. Si certains n'entrent pas dans la ronde de l'amour et dansent « à contretemps » (Jaques), c'est, pour d'autres, au contraire la recherche de l'harmonie, d'une certaine forme de sagesse qui fait le prix de toute temporalité. C'est en effet seulement au moment où « le temps s'écoule librement et où l'on peut laisser libre cours à son humeur vagabonde » (« a holiday humour », comme dit Rosalind), que l'amour peut naître, « en un instant fulgurant » (Rosalind et Orlando, Celia et Oliver), instant qui pourrait se prolonger « pour toujours plus un jour »...

Malgré les apparences, *As You Like It* est la pièce de la vision brouillée et du relativisme philosophique (Corin), nous présentant à tout instant des « voi(es)x mêlées » (G. Mathis). Relativisme et ambiguïté y font bon ménage et le langage ne manque pas d'y jouer bien sûr un rôle de premier plan. La forêt d'Arden est et n'est pas l'Éden arcadien, pour ses résidents permanents comme pour ses hôtes provisoires. Le labour y a sa place,

et plus discrètement le négoce (*otium* vs. *negotium*) puisque l'or, absent de l'âge d'or, y est un instant introduit. Arden, « analogue sylvestre du marché urbain », est un lieu de passage où se rencontrent les contraires (rustiques et aristocrates, monde pastoral et monde citadin). C'est le « lieu dialogique par excellence ». Des voix multiples s'y font entendre et, dans la quête du bonheur, des voies diverses s'y croisent. Si le thème central de *As You Like It* est l'amour, sous ses formes diverses (fraternel, paternel, romantique, charitable), le lieu hypothétique de la forêt (« remplie d'*ifs* ») remet en questions (nombreuses) les thèses connues car « le miroir brisé d'Arden ne reflète qu'une vérité fragmentée ». Le langage, comme toujours chez Shakespeare, joue un rôle déterminant dans cette comédie des illusions (lexique, jeux de mots, antanaclases, onomastique, symbolisme).

Cette étude propose ainsi « une promenade, une errance, dans ce temple de verdure qu'est le *green world*, dans le clair obscur d'Arden, théâtre d'ombres et de lumières, et dans la forêt touffue du langage shakespearien » pour tenter de rendre compte de la philosophie relativiste qui est « au cœur de cette comédie sérieuse ».

Par ailleurs, il semble que le texte de Walter Benjamin donné ici dans sa traduction anglaise permette de favoriser « de nouvelles lectures de la pièce » (M. Hollington).

Le concept d'« infinité », privilégié par le philosophe et critique allemand, peut, tout d'abord, orienter vers un examen des « dimensions spatiales et temporelles de la pièce ». Ce concept peut aussi « référer au langage » et le texte lui-même semble induire, à partir d'une méditation sur le titre de la pièce, « cette infinité et indétermination de sens qu'elle semble mettre en œuvre ». Les références cosmiques, par exemple, sont nombreuses dans *As You Like It*, et les personnages en forêt d'Arden « témoignent d'une sensibilité aux forces *macrocosmiques* qui contraste avec la relative indifférence par rapport aux questions soulevées dans le monde humain *microcosmique* de la cour du duc Frederick » (attitude vis-à-vis de la nature, par exemple dans la chanson d'Amiens, dans les comparaisons hyperboliques d'Orlando ou son hymne à la lune). La perception d'un infini spatial et temporel se retrouve, par exemple, dans certaines répliques de Rosalind (« My affection hath an unknown bottom, like the Bay of Portugal »), de Celia (« You must borrow me Gargantua's mouth first ») ou d'Orlando (« There's no clock in the forest »). Mais surtout, ce que la pièce semble ainsi souligner avec force, c'est l'évocation d'un « langage différent où temps et espace infinis ont leur place », une sorte de « langage d'avant Babel [...] au pouvoir magique », dans un cadre qui fait parfois penser à un conte de fées. La pièce pourrait bien ainsi « incarner une sorte d'indétermination, une constellation de sens qui est toujours

sur le point de se dissoudre en quelque chose d'autre », répondant comme en écho à l'appel de l'infini.

Dans un article qui s'intéresse essentiellement à « la pluralité des points de vue et des formes de discours que nous offre la pièce » (M. Bitot), l'on « aborde l'étude du regard et de la perspective, puis celle de la fonction du langage en société ».

Mise en perspective, tout d'abord : par exemple, le conflit de la haine d'Oliver pour son frère dans la scène du combat qui oppose Orlando à Charles (« combat-spectacle »). Il convient de noter, d'autre part, que « l'invisibilité est au centre de la thématique du regard » (rôle du déguisement, du *pageant*). Et ainsi, l'amour est objet de spectacle (par exemple, Celia assistant à l'amour naissant de Rosalind pour Orlando, Jaques assistant « à la cérémonie parodique » où Touchstone convoque Martext). On touche ainsi au thème de la vision oblique où fonctionne à plein le piège des apparences (par exemple encore, Rosalind et Celia épiant la scène où Jaques reproche à Orlando de « gâter » les arbres). Autre exemple, la danse finale, moment du dévoilement : « D'oblique, la perspective dans *As You Like It* devient directe et unique à la conclusion : la résolution de la pièce est comme la métaphore du regard unifié, enfin purifié des aberrations optiques ». Telles sont, notamment, quelques-unes des vertus des « variations de la perspective à des fins spectaculaires ».

Par ailleurs, l'analyse de la mise en perspective se trouve prolongée « sur le plan du discours de la pièce ». C'est ainsi que Jaques et Touchstone, « escrimeurs du langage [...] possèdent cette faculté de contrepoint critique ». Ainsi sont mis au jour ces éléments subtils qui, dans la pièce, « procèdent de la mise en spectacle et de la nature du langage ». On peut alors étudier « la matérialisation de la parole écrite ou parlée, la théâtralisation du discours, sa fonction ludique et narrative » et son intégration à une stratégie bien comprise. Il faut aussi noter que « la mise en spectacle du discours poétique est propre à la plupart des hôtes de la forêt » et, d'autre part, que le fou « emporte dans la forêt d'Arden [...] son bagage rhétorique [lui qui] manie syllogisme, paradoxe et sentence équivoque » et sait si bien discourir sur l'art de mentir et de pratiquer l'esquive.

Le style de Shakespeare dans *As You Like It* se fonde, semble-t-il, sur une structure binaire, « créant ainsi la musique caractéristique du texte » (J. Coulardeau).

Répétitions, accentuées par des contrastes, structures complexes s'appuyant sur des parallélismes, antithèses et chiasmes, échos et oppositions syntaxiques, rythmes renouvelant l'équilibre des structures, relations sémantiques binaires, tous ces procédés – et bien d'autres – contribuent à créer cette « musique de l'amour » qui accompagne les couples qui se forment tout au long de la pièce. Mais on peut noter aussi que « les motivations de ce style attestent une vision binaire de la société » – et de la

langue : il y a la Cour et il y a la campagne (voir, par exemple, la « leçon » de Touchstone sur les deux langues, V.1.45-56). Dans le texte des chansons se retrouvent encore rythmes iambiques et structures binaires, mais on observe que rimes et allitérations participent aussi de cette binarité. Pour autant, l'on remarque des exceptions à ce schéma tant de fois réitéré dans la pièce (il s'agira alors surtout du nombre *sept* – qui apparaît notamment dans l'évocation des sept âges de l'homme faite par Jaques, et, comme en écho ironique, dans les sept conditions permettant d'éviter une querelle selon Touchstone – ou du nombre *trois* – la lune et ses trois identités). Mais l'effet général que produit la notion de binarité, notamment dans le passage de l'impair au pair, est celui d'un mouvement qui conduit du désordre à l'ordre, de la confusion à l'harmonie recouvrée : la « musique de l'amour », qui réunit les couples dans la célébration de quatre mariages, est ainsi en accord avec cette forme en honneur au temps d'Élisabeth, le madrigal, mais pour Shakespeare, plus encore que d'avoir recours à une musique « décorative », il s'agit ici de « développer la musique en l'intégrant dans le texte, dans la langue et dans la situation dramatique même ».

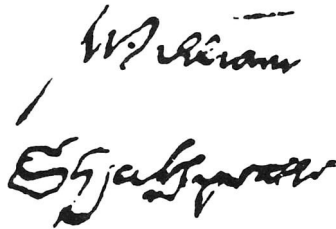
Pour finir, il semble que, passant « du texte à la scène », le tour d'horizon proposé à nos lecteurs ne puisse se terminer sans une interrogation mettant en parallèle ce que pourrait être une mise en scène de *As You Like It* aujourd'hui et ce qu'elle pouvait être au temps de Shakespeare : comment, en effet, « monter *As You Like It* ? » (J. Poitevin).

Il convient bien sûr, en premier lieu, de déterminer les rôles respectifs du décorateur, du costumier, du metteur en scène. Pour ce qui est du décor, comment évoquer – ou représenter ? – les arbres et la forêt d'Arden, ce « lieu de la méditation et de la décision » ? Comment choisir un espace qui permette d'exprimer ce symbolisme central du « monde vert » ? Comment rendre « ce lieu de convivialité » qu'est « la restauration des hors-la-loi » ? Pour ce qui est de la distribution, à qui confier, par exemple, le rôle de Jaques ? (« à un acteur comique ou à un grand acteur de tragédie ? »). Autre problème de distribution : se souvenir que les rôles féminins étaient, au temps de Shakespeare, tenus par des adolescents imberbes peut-il aider au XX^e siècle un metteur en scène à choisir sa propre distribution ? (déguisement, travestissement, illusion, simulation...). Pour ce qui est de la « mise en place » et de la direction d'acteurs, le régisseur d'aujourd'hui peut-il se comparer à ce qu'était alors le *prompter* ?

En outre, pourrait-on oublier, dans une mise en scène d'aujourd'hui, le généreux déploiement d'effets spectaculaires dont raffolaient les Élisabéthains et qui mettaient à contribution « décorateurs, costumiers, musiciens, acteurs, chanteurs, danseurs, pyrotechniciens, dompteurs », etc. ? Enfin – et c'est le premier travail – quel choix de mise en scène, quelle « lecture » de la pièce faut-il privilégier ? Par exemple, faut-il voir

dans *As You Like It* « une simple tentative de divertissement gratuit [...] ou, au-delà de cet objectif, une autre intention morale ou idéologique ? » Comment résoudre, d'autre part, les problèmes de diction ? Toutes ces questions confirment, à l'évidence, que « la préparation d'un spectacle est un passage de la linguistique à la sémiologie ». Ce qui explique qu'entre le texte et le « post-texte » qu'est la réalisation théâtrale existe toute la place – et toute la mesure – de l'interprétation.

Ces « lectures » de *As You Like It* auront-elles permis d'aller au cœur du sens de l'œuvre ? (Mais va-t-on jamais plus loin que son propre désir ?) Du moins auront-elles contribué, nous l'espérons, à cerner certains aspects importants de la comédie shakespearienne. Pour le reste, chacun conservera toujours son propre point de vue – et c'est tant mieux. À tout lecteur ou spectateur de cette pièce, on ne pourra donc que dire (et répéter) : « C'est ainsi et c'est autrement. C'est comme il vous plaira. »



William
Shakespeare