

## PEINTURE ET MUSIQUE, PARADIGMES D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA MÉMOIRE

Les images tracées dans notre esprit sont peintes avec des couleurs légères : si on ne les rafraîchit quelquefois, elles passent et disparaissent entièrement<sup>1</sup>.

Au chapitre 16 de *La Poétique*, Aristote classe les six modalités de la reconnaissance dramatique (*anagnorisis*) par ordre de mérite croissant. Les deux premières sont la reconnaissance par signes et par déclaration, purement adventices ; les trois dernières font intervenir le raisonnement. Entre les deux, Aristote place la reconnaissance par le souvenir (*mnèmè*) qu'évoque la vue de quelque chose, car la mémoire est intermédiaire entre les sens et le raisonnement ; à partir d'une multitude de sensations, la mémoire permet à l'expérience de s'élever du particulier au général, processus à l'origine de la création artistique<sup>2</sup>. Le Stagirite donne deux exemples de reconnaissance par la mémoire, et tous deux sont artistiques :

Vient en troisième place la reconnaissance amenée par le souvenir : la vue d'un objet provoque chez le personnage une prise de conscience, comme dans *Les Cypriens* de Dicéogénès, où le personnage se met à pleurer en contemplant un tableau ; de même lors du récit chez Alcinoos : il entend le cithariste, il se souvient et fond en larmes ; c'est ainsi que sont reconnus les personnages<sup>3</sup>.

Aristote convoque deux exemples : dans la pièce perdue de Dicéogénès, Teucer, rentré dans l'île de Salamine après la mort de son père, fondait en larmes en voyant le portrait du défunt. Le second exemple se réfère au chant VIII de *L'Odyssee*, après le naufrage d'Ulysse sur l'île des Phéaciens. Pour honorer son hôte anonyme, le roi Alcinoos envoie chercher l'aède Démodocos, qui chante les histoires de la guerre de Troie, notamment l'épisode du cheval de Troie. Submergé par l'émotion, Ulysse pleure comme une femme pleure son époux. Alcinoos, s'en apercevant, ordonne que Démodocos cesse de chanter et intime à Ulysse de dévoiler son identité. Selon Aristote, Ulysse se fait ici reconnaître par la mémoire, car cette mémoire déclenche une réaction esthétique et se manifeste par des larmes qui trahissent le héros. Ulysse pleure en entendant le chant de l'aède aveugle, qui lui remémore les épisodes de la guerre de Troie, en une mise en abyme des poèmes homériques. De même, Teucer pleure en voyant le tableau de son père. Dans ces deux reconnaissances, la mémoire s'appuie respectivement sur la vue et sur l'ouïe, c'est-à-dire sur les sensations (*aisthesis*). Aristote décrit ici l'opération de la mémoire comme le passage de la vue à la prise de conscience (*aisthestai*), opération permise par la représentation artistique. L'émotion d'Ulysse est indissociablement liée au rappel de son émotion passée et à la beauté du chant ; elle est esthétique au sens antique du terme (renvoyant à la sensation) comme au sens moderne (lié à la perception du beau). Parce que le souvenir réélabore la sensation, il occupe une place intermédiaire entre la sensation et le raisonnement dans le processus de connaissance.

---

<sup>1</sup> John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, II, 10, 5, trad. Pierre Coste, Paris, Pierre Mortier, 1735. Cet article est issu d'une communication à la journée d'études organisée par Claudine Le Blanc autour du programme d'agrégation 2022-2024 « Théâtres de l'amour et de la mémoire ». Je la remercie d'avoir autorisé sa publication.

<sup>2</sup> *Métaphysique*, A, 1, 180.

<sup>3</sup> Aristote, *Poétique*, ch. 16, 54b37-55a4, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, p. 130.

Aristote met en lumière le rôle de la mémoire dans la représentation dramatique à travers une double analogie, picturale et musicale. Or cette analogie est aussi présente dans les trois pièces du programme d'agrégation 2023, « Théâtres de l'amour et de la mémoire » : *Sakuntala au signe de reconnaissance* de Kalidasa (IV<sup>e</sup> siècle), *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (v. 1596) et *Comme tu me veux* de Pirandello (1930). En quoi la peinture et la musique offrent-ils aux personnages et au spectateur une émotion, une connaissance et un plaisir liés à la mémoire ? Et en quoi, dans cette mesure, constituent-ils des paradigmes esthétiques ? Dans un premier temps, nous verrons comment la peinture et la musique servent un discours sur l'illusion mimétique ; puis comment, au-delà de la mimésis, le ravissement esthétique est présenté comme un tissu de mémoire et d'oubli.

## L'illusion mimétique

### *Dusyanta pris au piège de l'image*



1. Grottes d'Ajanta (II<sup>e</sup> siècle av. JC-V<sup>e</sup> siècle après JC) : Bodhisattva.



1. Grottes d'Ajanta (II<sup>e</sup> siècle av. JC-V<sup>e</sup> siècle après JC) : le roi Janaka et sa femme.

Kalidasa vécut très probablement à la cour des Gupta, où fleurirent des arts raffinés, en particulier la peinture – les grottes d'Ajanta (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-V<sup>e</sup> siècle après J.-C., **fig. 1**) donnent une idée de ce raffinement. Cela explique la fréquence des références à la peinture dans la pièce : au prologue, le Directeur décrit le public figé comme un tableau<sup>4</sup>; Dusyanta compare ensuite Sakuntala à un tableau peint par Brahma le Créateur<sup>5</sup> ; les amies de Sakuntala, la voyant « le visage dans le creux de sa main gauche », s'écrient « On dirait un tableau », puis, ne sachant comment la parer, elles proposent de s'inspirer des peintures<sup>6</sup> ; Dusyanta voit ses exploits gravés sur la voûte céleste, comme sur le corps d'une femme peint par son amant<sup>7</sup>. En particulier, Kalidasa reprend dans ses pièces et ses épopées le thème du portrait comme substitut (*pratikrti*) de la femme aimée. Le portrait était alors largement pratiqué en Inde, sur bois et sur toile, mais aucun n'a résisté au climat tropical ; on peut penser que les grottes d'Ajanta en contiennent<sup>8</sup>. En revanche, les attestations littéraires sont nombreuses. Dans le *Raghuvamsa* de Kalidasa, Aja dit adieu à sa femme et tente de se consoler en regardant un portrait-substitut, *pratikrti*. À l'acte I de *Malavika et Agnimitra*, le roi Agnimitra tombe amoureux de Malavika en voyant son portrait dans le hall du palais<sup>9</sup>. À l'acte II de *Urvashi conquise par la vaillance*, le bouffon console le roi et lui suggère deux possibilités pour contempler Urvashi absente : « Cultive le sommeil qui fait s'unir en songe ou bien demeure à

<sup>4</sup> Kalidasa, *Sakuntala au signe de reconnaissance*, dans *Le Théâtre de Kalidasa*, traduction Line Bansat-Boudon, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1996, p. 98.

<sup>5</sup> Acte II, p. 123 : « Que l'eût douée de vie le Créateur/ Quand il l'eût peinte, ou qu'il l'eût faite en son esprit/ La somme des beautés... ». Selon Goodwin (« Aesthetic and Erotic Entrancement in the *Sakuntala* », *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 43, n° 1, 1989, p. 99-123), si nous prenons cette métaphore comme une lecture du texte, elle suggère que le Créateur *rasika* a porté son objet idéal à la vie par le médium esthétique, et de même, l'aspiration du *rasika* humain à porter à la vie sa femme idéale revêt la dimension d'un acte cosmogonique.

<sup>6</sup> *Ibid.*, acte IV, p. 147 et 152.

<sup>7</sup> *Ibid.*, acte VII, p. 205.

<sup>8</sup> Sur ce point, voir Vincent Lefèvre, *Portraiture in Early India. Between Transience and Eternity*, Leyde, Brill, 2011.

<sup>9</sup> *Le Théâtre de Kalidasa*, éd. cit., p. 314.

contempler la divine Urvasi dont tu auras peint l'image<sup>10</sup> ». Dans tous ces textes, l'important n'est pas la ressemblance, mais le pouvoir d'évocation de l'image qui lui permet de compenser l'absence de l'aimé. Un passage du *Kamasutra* confirme cette fonction :

Quand quelqu'un embrasse un enfant ou une peinture ou une image, on appelle cela un « baiser transféré »<sup>11</sup>.

Selon un commentaire médiéval de ce passage, ce genre d'image-substitut peut posséder une « ressemblance imaginaire » ; et de fait l'art indien est beaucoup plus stéréotypé que l'art occidental et ignore la notion de réalisme<sup>12</sup>.

La fonction de substitut culmine à l'acte VI de *Sakuntala* : désespéré d'avoir perdu sa femme, le roi peint de mémoire la scène de leur rencontre dans le jardin de l'ermitage, au moment où elle est poursuivie par une abeille (acte I). Kalidasa utilise deux termes : le mot *pratikrti* pour souligner la fonction de substitut et le mot *citra* pour souligner la matérialité du tableau. L'essentiel n'est pas ici la ressemblance du portrait, mais sa valeur mémorielle. Le roi dit en contemplant son tableau : « J'ai repoussé l'aimée/Et l'adore à présent qu'elle n'est qu'une image<sup>13</sup> ». Par cette tournure restrictive, le roi se montre bien conscient de la différence ontologique entre Sakuntala et le tableau. Mais l'instant d'après, il succombe à l'illusion et revit la scène de l'acte I : il veut chasser l'abeille du tableau comme il l'a chassée du visage de la jeune femme. Le tableau remplit alors trop bien sa fonction mémorielle de substitut, puisqu'il ramène la mémoire hallucinée de la scène et la fait revivre au roi dans un accès de folie. Le simulacre mimétique suscite chez lui une adhésion trop forte, comme celle que les artisans du *Songe d'une nuit d'été* redoutent chez leurs spectateurs, en craignant que les dames ne prennent l'acteur pour un vrai lion<sup>14</sup>. Quand il entend le bouffon s'écrier : « Mais il est fou ! ce n'est qu'un tableau<sup>15</sup> ! », le roi retombe dans sa douleur et fond en larmes. Pendant quelques instants, le portrait lui a permis de se plonger dans une mémoire heureuse en oubliant le présent. Par ailleurs, ce passage sollicite aussi la mémoire du spectateur en lui rappelant la première rencontre des héros, moment unique de conscience sensorielle et émotionnelle, et le fait participer à leur émotion. Le théâtre rejoint ici une autre fonction de l'image, évoquée dans un traité du XII<sup>e</sup> siècle, le *Manasollasa*, qui distingue trois types d'images : l'image ressemblante (*viddha*), l'image peinte au hasard (*aviddha*) et l'image qui provoque les émotions (*bhavacitra*), en particulier le *sringara rasa*.

Une image peinte d'une manière ressemblante, comme si elle se reflétait dans un miroir, est appelée *viddha* par les sages comme Visvakarma, etc. ; ce qui est peint avec en tête la phrase « Je dessine au hasard », de sorte que l'image évoque seulement la forme et les mesures du modèle, est appelée *aviddha* ; et quand l'observation produit le *rasa*, comme le *sringara* etc., alors l'image est appelée *bhavacitra*, parce qu'elle suscite l'émerveillement de l'esprit<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>11</sup> *Kamasutra*, 2, 3, 28-29, cité par Vincent Lefèvre, *Portraiture in Early India*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>12</sup> Pour un aperçu de la théorie occidentale du portrait, voir Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

<sup>13</sup> Kalidasa au signe de reconnaissance, éd. cit., p. 193.

<sup>14</sup> Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* [v. 1596], III, 1, trad. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, Folio, 2003, p. 129.

<sup>15</sup> *Sakuntala*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>16</sup> *Manasollasa*, 3, 1, cité par V. Lefèvre, *Portraiture in Early India*, *op. cit.*, p. 60.

Or le *sringara rasa*, ou émotion amoureuse, est précisément l'émotion que le spectateur est censé éprouver devant un *nataka*, un drame héroïque comme *Sakuntala*. Ce texte confirme donc la fonction méta-théâtrale du tableau de Dusyanta, qui met en abyme de l'émotion du spectateur face à l'illusion dramatique.

### ***Pirandello ou la mimésis impossible***

Dans *Comme tu me veux*, l'Inconnue, victime d'une amnésie suite à un viol durant la Première Guerre mondiale, n'est pas à la recherche de son identité ni de son passé<sup>17</sup>, mais d'une forme où fixer sa vie<sup>18</sup>. C'est pourquoi, quand Bruno Pieri prétend la reconnaître comme sa femme, violente par un soldat dans sa villa d'Udine dix ans plus tôt, puis disparue, elle saisit l'occasion de devenir cette Lucia. Comme l'Inconnue, l'artiste crée des formes qui épousent le mouvement de la vie sans la trahir, et la pièce nous propose deux paradigmes d'art mimétique : la photographie et la peinture. Boffi, l'ami de Bruno, est l'inventeur du portrait stéréoscopique<sup>19</sup>, en réalité inventé juste avant le daguerréotype, qui permet de voir en relief une image formée de deux vues juxtaposées, avec des lunettes spéciales, pour créer une ressemblance illusionniste. Pirandello lui-même avait une activité de peintre (son fils Fausto est devenu un peintre reconnu) et peignait des paysages et des portraits, notamment le sien et celui de sa femme, Antonietta, devenue folle suite à un traumatisme en 1903, et l'un des modèles de la Folle et de l'Inconnue (**fig. 2**).

---

<sup>17</sup> Lena, la tante de Lucia Pieri, le dit explicitement à l'Inconnue : « j'ai senti [...] qu'en toi il n'y avait plus rien, que c'était voulu, et que si je t'avais rappelé... même la chose la plus vive de ta vie d'avant... tu serais restée comme ça, à ne plus vouloir te rappeler » (Pirandello, *Comme tu me veux* [1931], trad. Stéphane Braunschweig, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2021, p. 84).

<sup>18</sup> Pirandello a souvent repris à son compte l'opposition entre la Vie et la Forme forgée par le critique Adriano Tilgher à propos de son théâtre : « Ainsi se définit un dualisme fondamental : d'un côté, le flux de la Vie aveugle, muette, obscure, éternellement instable et inquiète, éternellement renouvelée à chaque instant ; de l'autre, un monde de Formes cristallisées, un système de constructions qui tentent d'endiguer et de comprimer en elles ce flux et cet éternel tourbillon » (*Si determina così un dualismo fondamentale : da una parte, il flusso della Vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequiera, eternamente rinnovantesi di momento in momento ; dall'altra, un mondo di Forme cristallizzate, un sistema di costruzioni, che tentano di arginare e di comprimere in sé quel flusso in eterno gorgogliante.*) « Dualisme de la Vie et de la Forme, ou de la Construction ; nécessité pour la Vie de se mouler dans une Forme et impossibilité de s'y épuiser ; voilà le motif fondamental qui sous-tend le théâtre de Pirandello et lui confère une solide unité et une vision organique » (*Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione ; necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvi : ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le conferisce una ferrea e organicità di visione*). Je traduis d'après Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo* [1922], 2<sup>e</sup> éd., Rome, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, p. 160 et 162.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 39.



2. Pirandello, *Portrait de sa femme Antonietta*, 1910, collection privée.

Le goût de Pirandello pour la peinture va de pair avec son souci de la mise en scène, décors et tableaux scéniques, comme celui que décrit la didascalie initiale de l'acte III, « *Cette attente prolongée doit faire tableau*<sup>20</sup> ». Au cœur de ce tableau scénique est placé, telle une mise en abyme, le portrait de Lucia, comme le mettait en valeur la scénographie de Stéphane Braunschweig (**fig. 3**).

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 109.



3. *Comme tu me veux*, mise en scène de Stéphane Braunschweig à l'Odéon, septembre-octobre 2021, ouverture de l'acte III.

Les actes II et III confèrent au portrait de Lucia une place centrale, non seulement dans le décor mais comme un personnage à part entière : le personnage de Lucia Pieri, à la fois absent et présent, modèle et rival de L'Inconnue et de la Folle – rival victorieux, puisque les deux autres femmes ne parviendront pas à prendre sa place dans le cœur de Bruno ni dans sa famille. Ce portrait pourrait être une photographie, il pourrait occuper une place modeste ; mais c'est un grand portrait peint, probablement en pied et grandeur nature, à laquelle L'Inconnue se compare et se confronte, donc une œuvre d'art vue à travers les yeux et la subjectivité d'un peintre : « Le peintre s'y sera mis aussi » dit-elle à propos de la couleur des yeux<sup>21</sup>. Dans *Diane et Tuda* (1926), première pièce écrite pour Marta Abba, Pirandello mettait en concurrence une femme et une statue, mais aussi la peinture et la sculpture. Le protagoniste, Sirio Dossi, veut réaliser un chef-d'œuvre en sculptant une statue de Diane ; il fait poser Tuda, son modèle qu'il a épousée pour l'avoir à sa disposition. Celle-ci accepte de n'être pour son mari qu'une statue, un corps inerte. Mais découvrant que Sirio a une maîtresse, Tuda se venge en prenant un amant peintre. Devenue jalouse de la statue pour laquelle elle a posé, Tuda tente de la briser ; Sirio se jette sur elle pour sauver son œuvre, mais l'amant peintre, pour défendre sa maîtresse, bondit à son tour sur Sirio et l'étrangle. Dans cette pièce, la sculpture représente la Forme et la peinture la Vie. Le peintre étrangle le sculpteur, la Vie détruit la Forme pour exister. Dans *Comme tu me veux*, en revanche, L'Inconnue incarne la Vie et le tableau de Lucia représente la Forme où elle ne parvient pas à se couler, et qui l'empêche d'accéder à la vie. L'Inconnue éclate de rire en regardant le portrait<sup>22</sup> et sa distance humoristique traduit l'impossibilité qu'elle accueille en elle la vie de Lucia. Le portrait est ovale, précise une didascalie<sup>23</sup>, comme dans la célèbre nouvelle de Poe, « Le portrait ovale » (*The Oval Portrait*, 1842), où un peintre tue sa jeune femme pour transférer toute sa vie dans le portrait. Ici en revanche, L'Inconnue ne parvient pas à transférer en elle la vie du portrait.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>23</sup> Pirandello, *Comme tu me veux*, éd. cit. p. 65.

C'est pourquoi il suscite la curiosité des membres de la famille, qui ne résistent pas à la tentation de comparer en détail le tableau et la femme qu'il est censé représenter, notamment pour la couleur des yeux<sup>24</sup>. Ici, Pirandello fait peut-être allusion à la critique d'art attributionniste développée par Giovanni Morelli (1816-1891), qui cherchait à attribuer les tableaux en se fondant sur la représentation des parties du corps (nez, yeux, bouche), ces détails trahissant la manière de chaque peintre<sup>25</sup>. Cependant, Pirandello s'intéresse plus encore au motif du redoublement mimétique, qui fait vaciller la frontière ontologique entre le modèle et la copie : l'Inconnue est « le portrait en chair et en os », « Tu as l'air sortie de la toile<sup>26</sup> ». Mais le motif de la ressemblance mimétique est inversé : au lieu que le peintre ait rendu sa copie ressemblante au modèle, c'est la femme qui s'est faite ressemblante à la peinture, la vie copie l'art. L'Inconnue dit aux autres : « Me faire – me faire – jusqu'à avoir l'air purement sortie de cette toile [...] copie conforme jusqu'au vêtement<sup>27</sup> ». Dans l'histoire, la vraie artiste n'est ni Salter ni Boffi, mais L'Inconnue ; mieux que Boffi et le peintre, parce qu'elle rend la vie au portrait, qu'il soit pictural ou photographique ; et mieux que Salter, elle sait tirer vengeance de la vie, en tirant de ses tourments la matière d'une œuvre bouleversante. Quand elle lance à Salter, écrivain mondain et superficiel qui n'a pas touché le fond de la souffrance humaine : « Jamais un vrai tourment, un vrai désespoir, n'ont sans doute fait naître en vous le besoin de vous venger de la vie [...] en en créant une autre, meilleure, plus belle, celle que vous auriez voulu avoir<sup>28</sup> », l'Inconnue fait entendre le cri de Pirandello lui-même :

Mon œuvre d'art [...] est une image, souvent une image de la vie des plus vivantes, qui, en se nourrissant des tourments de mon esprit, acquiert par elle-même, par sa seule et légitime cohérence artistique, une valeur universelle<sup>29</sup>.

Pour Pirandello, l'art est un triomphe de la vie sur la mort ; la lutte de l'Inconnue pour revivre et se reconstruire, sur les décombres de son moi lacéré, figure le travail de l'artiste.

### ***Shakespeare : le chant de la sirène***

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, il n'est pas question de peinture, mais la musique est présente dans la bouche de Thésée et d'Obéron, deux substituts du dramaturge en ce qu'ils sont maîtres des divertissements, respectivement à la cour et dans la forêt. Quand il rencontre les amants au petit matin, au cours d'une partie de chasse, Thésée compare successivement la clameur de la meute à une « musique confuse » (*musical confusion*) et à une « discorde musicale » (*musical discord*<sup>30</sup>). L'harmonie paradoxale de « la meute et de l'écho mêlés » sont le paradigme de l'esthétique maniériste de la *concordia discors* qui régit la pièce.

Quant à Obéron, il brosse devant Puck un tableau onirique, une hypotypose (**fig. 4**) :

Te souviens-tu  
D'un jour où j'étais assis sur un promontoire  
Et où j'entendis une sirène portée sur le dos d'un dauphin

<sup>24</sup> Lena compare longuement la couleur des yeux de l'Inconnue à celle de la femme du tableau, *ibid*, p. 67-68.

<sup>25</sup> Je remercie Louis Watier pour cette référence. Sur le rapport entre Pirandello et l'attributionnisme, voir Antonella Sbrilli, « Dipinti che cambiano nome : Pirandello e la cultura dell'attributionismo », communication prononcée dans le cadre du colloque *Legami e corrispondenze fra la Letteratura e le Arti*, Museo di Roma - Palazzo Braschi, février 2014 ; [https://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1602#ringraziamenti](https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1602#ringraziamenti).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 65 et 67.

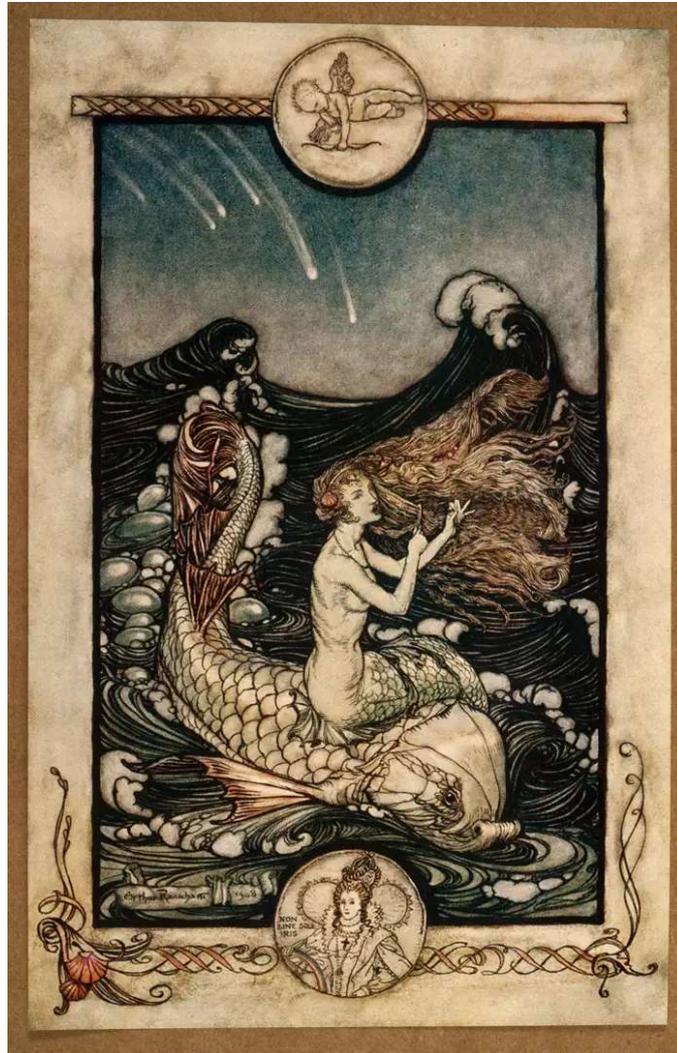
<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>29</sup> Traduit et cité par Norbert Jonard, *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, Paris, PUF, 1997, ch. 8.

<sup>30</sup> Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, IV, 1, éd. cit., p. 209.

Exhaler un souffle si doux et si harmonieux  
Que la mer déchaînée s'apaisa à l'écoute de sa chanson  
Et que certaines étoiles jaillirent éperdues hors de leur sphère  
Pour écouter la musique de cette fille des mers<sup>31</sup> ?



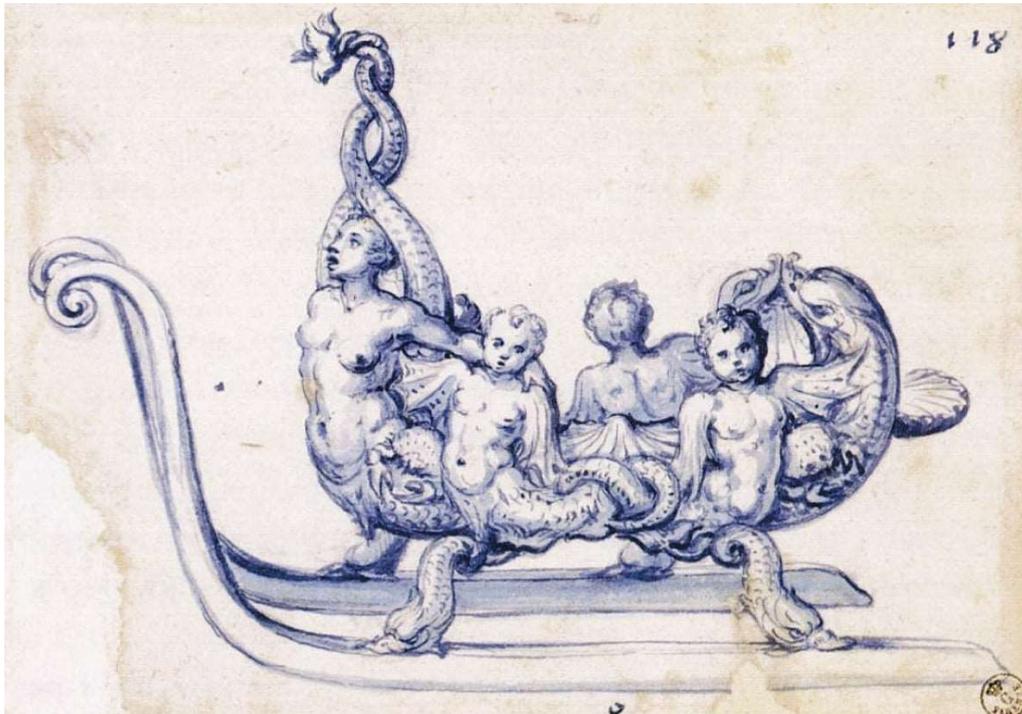
4. Arthur Rackham, illustration pour *A Midsummer Night's Dream*, Londres, William Heinemann, 1908.

La sirène, créature mi-femme mi-poisson, est fréquente dans l'iconographie maniériste, en particulier dans les motifs fantaisistes, inspirés des grotesques romains, qui envahissent le décor des palais et les arts décoratifs (fig. 5). Bien qu'elles ne soient plus des oiseaux comme chez Homère – parce que les Muses rivales leur auraient arraché les ailes –, les sirènes continuent à séduire les hommes par leur chant. Ici, tel Orphée apaisant les animaux, la sirène charme la mer et les étoiles, image de la puissance poétique qui ravit le cosmos tout entier. Selon Michael Edwards, la musique suggère un monde harmonieux, au-delà du monde de la pièce<sup>32</sup>. La musique est si pure que le chant des sirènes devient inoffensif ; l'harmonie des

<sup>31</sup> *Ibid*, II, 1, 148-150, p. 95.

<sup>32</sup> Michael Edwards, *Shakespeare et la comédie de l'émerveillement*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

sphères si puissante qu'elle ne souffre pas de la chute de quelques étoiles. Cette poésie nous transporte dans un univers merveilleux, auquel le spectateur ne peut adhérer que par l'imagination.



5. Giuseppe Arcimboldo, *Croquis pour un traîneau avec une sirène*, 1585, Florence, Musée des Offices, Cabinet des dessins et des estampes.

Obéron proclame les droits de l'imagination contre une conception étroite de l'illusionnisme défendue par les humanistes aristotéliens, comme Philip Sidney dans sa *Defence of Poesie*<sup>33</sup>. Au début de son *Art poétique*, que tous les Anglais étudiaient à l'école, Horace cite la sirène, créature hybride et chimérique, comme un exemple d'incohérence et d'in vraisemblance, incarnant tout ce que le poète ne doit pas faire<sup>34</sup>. En réponse à Horace et à Sidney, la sirène d'Obéron défend la fantaisie du dramaturge et vient redoubler la leçon donnée a contrario par l'échec des artisans, prisonniers d'une conception trop mimétique de l'illusion.

### **Le ravissement esthétique, tissu de mémoire et d'oubli**

Dans la Grèce antique, la mémoire n'est pas seulement une faculté, c'est une déesse : Mnémosyne qui, après s'être unie à Zeus neuf fois, « enfanta neuf filles, aux cœurs pareils, qui n'ont en leur poitrine souci que de chant et gardent leur âme libre de chagrin, près de la plus

<sup>33</sup> Rédigé en 1581 et publiée en 1595 de manière posthume, ce traité mène deux combats parallèles : Sidney défend la poésie face aux puritains, et se montre fervent partisan d'Aristote et Horace face aux irrégularités de la scène élisabéthaine.

<sup>34</sup> Horace, *Art poétique*, v. 1-5 : « *Humano capiti ceruicem pictor equinam/iungere si uelit et uarias inducere plumas/undique collatis membris, ut turpiter atrum/desinat in piscem mulier formosa superne/,spectatum admissi, risum teneatis, amici ?* », trad. F. Richard, Paris, Garnier, 1944 : « Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes ; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ? »

haute cime de l'Olympe neigeux<sup>35</sup> ». La poésie est un présent des Muses, qui procurent l'inspiration à la fois par la mémoire du passé et par l'oubli de tout souci<sup>36</sup>. En entendant l'aède inspiré par les Muses, l'auditeur oublie tous ses chagrins et plonge dans la mémoire des exploits du passé. Comment la peinture et la musique suggèrent-elles cette dialectique de la mémoire et de l'oubli ?

### ***Kalidasa : ravissement esthétique et ravissement amoureux***

La mémoire chez Kalidasa est liée à la beauté autant qu'à l'amour. Elle « n'est pas une recollection discursive d'événements passés, mais plutôt une intuition du passé qui transcende l'expérience personnelle et nous fait entrer dans l'univers d'imagination que la beauté évoque », dit Charles Malamoud. L'émotion esthétique est à la fois souvenir (du passé) et oubli (du présent), et permet ainsi au spectateur de s'échapper hors du temps et hors de lui-même.

La mémoire n'est pas la capacité de saisir le passé comme passé, mais ce qui vient surimposer à la perception du présent la vision du passé, c'est-à-dire la mémoire, ou l'oubli du présent. Le spectacle de l'homme qui se souvient de l'amour et qui vit l'amour comme un perpétuel passé dans lequel se dissolvent les cadres temporels de son être – ce spectacle est beau ; il crée, chez ceux qui le contemplant, une émotion<sup>37</sup>.

Chez Homère, Ulysse fondait en larmes en entendant l'aède chanter l'histoire du cheval de Troie. De la même manière, le roi est ému par la chanson d'Hamsapadika au début de l'acte V ; contrairement à Ulysse, il a oublié son passé, mais la musique provoque une émotion profonde et un souvenir diffus, première étape vers le recouvrement de la mémoire. Ce chant définit le plaisir, à la fois amoureux et esthétique, comme le souvenir d'émotions antérieures :

Quand, à la vue d'objets charmants,  
À l'écoute de sons suaves,  
Un être, pourtant heureux, est saisi de tristesse,  
Il faut qu'à son insu son esprit se souvienne,  
Arrêtées en son cœur, des tendres passions de ses vies antérieures<sup>38</sup>.

Ainsi la mémoire, avec le désir, forme le cœur de l'expérience esthétique de la pièce. Les souvenirs gisent révolus, sous forme de traces ; ils sont réveillés au contact d'un bel objet : c'est cette expérience que le roi invite le spectateur à partager. Cette mémoire n'est pas spéculative, mais constitue une expérience émotionnelle. Le roi éprouve l'expérience esthétique comme un état extraordinaire où le spectateur accède après s'être affranchi de son ego pour rejoindre une vie antérieure. Il reconnaît dans son état de plénitude un présent éternel, une réalité cachée derrière l'oublieuse monotonie quotidienne. Le roi inverse les termes : la réalité quotidienne est oubli, et le ravissement esthétique un réveil. Le chant suscite une émotion décantée de toute subjectivité ; en l'entendant, le roi est touché du souvenir de l'amour sans se rappeler Sakuntala, qui a suscité cet amour. Toute la pièce illustre cette théorie esthétique : elle définit le *rasa* comme l'oubli d'un présent labile, tributaire de la finitude de

<sup>35</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 65-67, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, Classiques en Poche, 2018.

<sup>36</sup> Hésiode, *Théogonie*, *op. cit.* « Qu'un chanteur, servant des Muses, célèbre les hauts faits des hommes d'autrefois ou les dieux bienheureux, habitants de l'Olympe : vite, il oublie ses déplaisirs, de ses chagrins il ne se souvient plus ; le présent des déesses l'en a tôt détourné. »

<sup>37</sup> Charles Malamoud, « Note sur le jeu de l'amour et de la mémoire », dans *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989, p. 304.

<sup>38</sup> Kalidasa, *Sakuntala au signe de reconnaissance*, éd. cit., V, p. 163.

l'ego, et comme le souvenir immédiat, intuitif, d'un passé émotionnel inscrit au cœur de chaque homme par la succession de ses vies antérieures. De même, au prologue, le chant de l'actrice fait oublier aux spectateurs le monde extérieur et les transporte dans un état d'amnésie agréable. Immobiles « comme un tableau<sup>39</sup> », ils pénètrent dans le royaume extraordinaire de l'imagination. Le plaisir esthétique, comme le plaisir amoureux, est fondé sur une dialectique entre le souvenir de la beauté et l'oubli du présent.

Dans la pièce, le roi recouvre la mémoire à travers une double médiation artistique : le chant d'Hamsapadika à l'acte V, puis le portrait à l'acte VI. Or le motif de l'abeille fait le lien entre les trois passages réflexifs et la scène de rencontre amoureuse : au prologue, le chant de l'actrice évoque les abeilles caressant les étamines des fleurs et crée chez le Directeur un ravissement esthétique<sup>40</sup>. Cette image annonce la rencontre des amants à l'acte I : le roi s'y compare à l'abeille qui poursuit Sakuntala de ses assiduités et se décide à entrer en scène pour prendre la place de l'insecte<sup>41</sup>. Plus clairement encore, le chant d'Hamsapadika évoque le baiser du bourdon à la fleur du manguier<sup>42</sup>. Enfin, à l'acte VI, Dusyanta décide de peindre Sakuntala poursuivie par une abeille, comme dans leur rencontre initiale – et comme dans la chanson d'Hamsapadika, premier relais mnémonique et esthétique de cet amour. La mémoire du spectateur articule ces quatre passages en un discours cohérent, qui présente l'expérience esthétique comme une expérience mnémonique, fondée sur le rappel des vies antérieures et l'accès à une forme d'éternité.

La musique et la peinture illustrent deux traits contradictoires de la mémoire : la peinture illustre sa capacité de tromper et le chant sa capacité de saisir une vérité invisible, et les deux arts tirent leur attrait de la séduction féminine. Dans *Malavika et Agnimira*, autre pièce de Kalidasa, le roi Agnimitra tombe amoureux d'un portrait de Malavika avant de la voir, puis, quand il la voit danser et chanter, la trouve encore plus belle<sup>43</sup>. Cette gradation entre la peinture et les arts vivants (chant, danse, théâtre) rejoint l'idée indienne qui considère le théâtre comme la forme la plus achevée de la poésie et l'instrument privilégié de la jouissance esthétique<sup>44</sup>.

Dans *Sakuntala*, la dialectique de la mémoire et de l'oubli caractérise aussi bien le ravissement amoureux que le ravissement esthétique<sup>45</sup>. Le ravissement du directeur, subjugué par le chant de l'actrice, annonce le ravissement du roi par la vue de Sakuntala. Dans les trois premiers actes, le roi, totalement enchanté par cette beauté, devient indifférent au monde extérieur, ce qui souligne la nature esthétique de cette rencontre érotique. A l'acte V, le ravissement amoureux de Sakuntala, qui lui fait oublier ses devoirs, a pour résultat l'amnésie du roi, ensorcellement pénible diamétralement opposé au ravissement érotico-esthétique. Prototype de l'esthète sensible, ou *rasika*, le roi approche l'œuvre d'art avec un plaisir mélancolique, laissant place à une langueur indéfinissable, et cette tristesse est ressentie comme l'obscur souvenir d'une vie antérieure. L'art est la promesse de retrouver le souvenir de ce que

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, Prologue, p. 98.

<sup>40</sup> *Ibid.*, Prologue, p. 98.

<sup>41</sup> *Ibid.*, I, p. 108 : « Je suis défait, abeille, où tu triomphes ». Ce passage même n'est pas sans posséder une dimension métathéâtrale, puisque le roi se cache derrière un arbre pour observer Sakuntala, redoublant le spectacle.

<sup>42</sup> *Ibid.*, V, 1, p. 162.

<sup>43</sup> Kalidasa, *Malavika et Agnimitra*, dans *Le Théâtre de Kalidasa*, op. cit.. Au prologue de l'acte I, le roi est saisi par la beauté du portrait (p. 314-315) ; au début de l'acte II, il rencontre Malavika et s'écrie : « Mon âme s'inquiétait/ Que sa beauté ne pût répondre à son portrait./ Mais je pense à présent/ Qu'à la peinture le peintre a mis quelque distraction. » (p. 331).

<sup>44</sup> Voir Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits, 2004.

<sup>45</sup> Voir Goodwin, « Aesthetic and Erotic Entrancement in the *Sakuntala* », art. cit.

nous étions réellement et d'une douceur antérieure, perdue dans le cours de la vie. Le spectateur, s'identifiant au *rasika*, rejoint à travers l'art un niveau d'expérience idéal, dans lequel le sentiment possède un pouvoir salvateur, car il est plus vrai que la réalité extérieure.

### ***Pirandello : le portrait, signe de la discontinuité du temps***

Dans *Comme tu me veux*, le portrait de Lucia est un signe de reconnaissance à double tranchant, puisqu'il sert tantôt à souligner la ressemblance du modèle avec L'Inconnue, tantôt à la mettre en doute. Salesio s'écrie : « Le portrait en chair et en os ! », « Tu as l'air sortie de la toile », « La même exactement<sup>46</sup> ! », mais Lena émet un doute sur la couleur des yeux et introduit un troisième terme dans la comparaison : l'image de Lucia qu'elle a gardé en mémoire, et qui diffère non seulement du portrait, mais de l'image que Salesio en a gardée. Quand elle dit : « Toi, tu es le portrait de ta mère<sup>47</sup> », Lena utilise le mot *portrait* au sens de ressemblance, ressemblance évaluée à l'aune de l'image conservée dans la mémoire. Elle fait comme Aristote qui, pour définir le statut de l'objet dans la mémoire, à la fois présent et absent, le compare à une image de l'objet :

Ainsi, l'animal peint sur le tableau est à la fois un animal et une copie (*eikon*) ; et tout en étant un et le même, il est pourtant ces deux choses à la fois. L'être de l'animal et celui de l'image ne sont pas cependant identiques ; et on peut se représenter cette peinture (*graphê*), soit comme animal, soit comme copie d'un animal. Il faut supposer aussi que l'image qui se peint en nous (*phantasma*), y est absolument de cette même façon, et que la notion que l'âme contemple est quelque chose par elle-même, bien qu'elle soit aussi l'image d'une autre chose<sup>48</sup>.

Aristote définit donc la mémoire comme la présence dans l'esprit d'une image, copie de l'objet dont elle est l'image, et lui donne précisément le statut épistémologique d'une représentation. Or, ajoute-t-il, c'est l'émotion qui fait ressurgir l'image du passé, la rend présente à la mémoire.

Rendant tangible cette analogie, Pirandello met en concurrence l'image peinte et l'image mnémorique, comme il l'avait fait dans *Henri IV* (1922). Au centre du décor de cette pièce, deux portraits grandeur nature représentent deux jeunes gens déguisés respectivement en Henri IV et en Mathilde de Toscane. Ces portraits ont été peints lors du bal costumé donné vingt ans plus tôt par le protagoniste et au cours duquel il a perdu la mémoire. À l'acte II, « Henri IV » – le protagoniste n'a pas d'autre nom – voit avec horreur l'effigie de Mathilde s'animer et Frida, sa fille, le « portrait vivant » de sa mère au même âge, s'en détacher et parler, selon la mise en scène imaginée par le médecin pour lui rendre la mémoire<sup>49</sup>. L'Inconnue est souvent présentée comme le pendant féminin d'Henri IV : tous deux sont amnésiques à la suite d'un événement traumatique survenu des années plus tôt, et tous deux luttent pour se libérer du portrait qui les a figés dans un personnage. Le temps écoulé rend impossible l'adhésion à des images figées ; cette adhésion est signe de stagnation, de non-être et de mort. En dix ans, Lucia ne peut être restée la même, de sorte que la ressemblance de l'Inconnue avec le portrait

---

<sup>46</sup> Pirandello, *Comme tu me veux*, op. cit., II, p. 65 et 67.

<sup>47</sup> *Ibid.*, II, p. 69.

<sup>48</sup> Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, trad. Barthélémy Saint-Hilaire, dans *Psychologie d'Aristote. Opuscules*, Paris, Dumont, 1847, I, 7, 450b.

<sup>49</sup> Pirandello, *Henri IV* [1922], trad. Michel Arnaud [1977], éd. Robert Abirached, Paris, Gallimard, Folio, 1998, p. 87 et 115.

prouve que ce n'est pas elle<sup>50</sup>. En outre, « Henri IV » a choisi son personnage, mais L'Inconnue n'a pas choisi le rôle de Cia, que d'autres ont préparé pour elle comme un costume mal ajusté.

Pour Pirandello comme pour Proust, la réalité ne se forme dans l'esprit de l'écrivain que par la mémoire. Tous deux ne s'intéressent pas à la mémoire ordinaire, volontaire ou rationnelle, mais à une mémoire involontaire et poétique, qui passe par les sens et nous aide à vivre, guérit la peur du temps et de la mort. Mais contrairement à Proust, Pirandello ne croit pas en la possibilité de retrouver le temps perdu. Sur la scène, les personnages sont arrachés au passé, détachés de leur temps et de leur lieu d'origine ; a fortiori, l'amnésie nous fait assister à l'avènement sur scène du « présent absolu en tant que tel<sup>51</sup> ». L'amnésie met en abyme non seulement la conscience éclatée du sujet moderne, mais aussi la condition du théâtre, fondée sur la négation de la continuité.

### *Shakespeare : le souvenir de la fête*

Pour finir, il nous faut revenir sur l'évocation de la sirène, que Shakespeare introduit comme un tableau apparemment gratuit, sans lien avec l'intrigue. Le passage est d'autant plus important pour notre propos qu'il s'agit d'une des rares occurrences explicites du lexique de la mémoire dans la pièce. Obéron convoque le souvenir d'une fête aristocratique remontant à l'été 1575, soit que Shakespeare y ait assisté personnellement, soit qu'il en ait lu des comptes rendus, tel celui de George Gascoigne, grand héraut du culte de la reine Élisabeth<sup>52</sup>. Le souvenir de ce divertissement de cour fait le lien entre l'intrigue du *Songe* et la figure d'Élisabeth I<sup>e</sup>. À preuve, juste après ce passage, Obéron utilise les expressions « belle Vestale qui trône à l'Occident » (*fair Vestal throned by the West*, v. 158) et « prêtresse impériale » (*imperial votress*, v. 163) qui renvoient sans ambiguïté à la Reine Vierge, que les portraits officiels montrent arborant une broche en forme de lune (**fig. 6**), et qui se faisait appeler Diane ou Cynthia.

---

<sup>50</sup> Pirandello, *Comme tu me veux*, éd. cit., p. 137-138.

<sup>51</sup> Pour reprendre l'expression de Gérard Genot à propos de *À chacun sa vérité*, dans *Pirandello, Un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

<sup>52</sup> George Gascoigne, *The Princely Pleasures at the Court at Kenilworth*, Londres, 1576. Sur le lien entre cette fête et la pièce, voir l'introduction de Peter Holland à son édition (Oxford University Press, 1994) et l'ouvrage de François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, PUF, 1988.



6. Attribué à Isaac Olivier, *Portrait d'Elizabeth I<sup>e</sup> dit Rainbow Portrait*, huile sur toile, 127x99cm, vers 1600-1602, Collection de la marquise de Salisbury, Hatfield House, Hatfield, Hertfordshire.

La fête de Kenilworth fut donnée en son honneur par Robert Dudley, duc de Leicester, dans l'espoir de conquérir sa main. Du 9 au 27 juillet, ce furent presque trois semaines de festivités somptueuses mêlant feux d'artifice, spectacles nautiques, masques, parties de chasse et jeux rustiques. Parmi les divertissements, la reine se vit offrir des tableaux vivants mêlant éléments mythologiques, folklore anglais et romans médiévaux, joués dans un théâtre de verdure incluant labyrinthes et bosquets – *mazes* et *bowers*, termes récurrents dans *Le Songe*. La fête mêlait des éléments aristocratiques et populaires et fut conclue par une *Morris Dance* avec six danseurs et un fou, sur le thème des changements amoureux (**fig. 7**)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> La tirade de Titania fait allusion à cette danse populaire : « *the nine men's morris is fill'd up with mud* » (« Le jeu de marelle est recouvert de boue », II, 1, 98, éd. cit. p. 90-91). Cette danse était la spécialité de Will Kemp, le clown de la troupe qui jouait Bottom. Après avoir quitté les Chamberlain's Men, Kemp publia le récit de sa performance, consistant à relier Londres et Norwich en neuf jours, sans cesser de danser la *morris dance* (*Kemps Nine Days Wonder, Performed in a Danse from London to Norwich*, Londres, Nicholas Ling, 1600).



7. John Keyse Sherwin (1751-1790), *Le vitrail de Betley représentant une Morris dance*, gravure, The William Salt Library, Staffford (Angleterre).

Mais le clou du spectacle fut la représentation nautique : on vit apparaître une sirène chevauchant un Triton ; puis un dauphin mécanique sortit de l'eau et s'ouvrit pour découvrir des musiciens et un chanteur. De tels spectacles nautiques étaient courants, comme le montre la Tenture des Valois, représentant une fête organisée en 1565 par Catherine de Médicis à Bayonne (**fig. 8**). Le souvenir de cette fête met en abyme celui du *Songe* : mêlant éléments populaires et aristocratiques, musique et poésie, Shakespeare renonce à la vraisemblance illusionniste au nom d'une vérité plus large, d'une croyance dans la capacité d'extension de l'imagination, qui rejoint le dialogue entre Thésée et Hippolyta au début de l'acte V. Il construit une illusion invraisemblable, le monde onirique et magique du conte de fées.



8. *Les Sirènes et le monstre marin, ou Fête de cour à Bayonne*, tapisserie de Bruxelles d'après un dessin d'Antoine Caron, tapisserie en laine, soie, or, argent, 355 x 394 cm, 1582-1585, Florence, Musée des Offices.

Loin d'être de simples ornements dans les trois pièces, la peinture et la musique offrent autant de miroirs de la représentation théâtrale : la peinture renvoie à l'illusion de présence, la musique au plaisir d'une émotion non mimétique. Le drame a la faculté d'arracher le spectateur à la temporalité ordinaire pour le connecter à une mémoire profonde, qu'elle soit collective (la mémoire des fêtes de cour), individuelle (la mémoire fissurée de l'individu moderne) ou qu'elle transcende la finitude du moi (la mémoire des vies antérieures). La muse et la sirène pourraient être les figures tutélaires de cette esthétique de la mémoire : par leurs chants mélodieux, ces deux déesses cousines promènent continuellement le spectateur de l'enchantement du souvenir au ravissement de l'oubli.

Emmanuelle HENIN  
Sorbonne Université