



HAL
open science

**Prologue: Les paradoxes de la séduction dans Love's
Labour's Lost**
Christian Gutleben

► **To cite this version:**

Christian Gutleben. Prologue: Les paradoxes de la séduction dans Love's Labour's Lost. Cycnos, 2015. hal-03126896

HAL Id: hal-03126896

<https://hal.science/hal-03126896v1>

Submitted on 1 Feb 2021

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.

Prologue : Les paradoxes de la séduction dans *Love's Labour's Lost*

Christian Gutleben

Université de Nice Sophia Antipolis

« We are wise girls to mock our lovers » so ironise la Princesse de France (5.2.59) dans un pentamètre iambique tout à fait classique et tout à fait approprié à l'expression d'une sorte d'aphorisme qui, en associant « wise » et « mock », rend compte de l'esprit particulièrement de *Love's Labour's Lost* où la sagesse est assimilée à la raillerie. Et, bien entendu, si les amants sont brocardés par leur dulcinée, c'est que leur séduction a échoué. Or, l'entreprise de séduction constitue le cœur de la pièce et si cette entreprise échoue, elle soulève d'emblée un paradoxe qui s'apparente à une interrogation problématique : comment une comédie de divertissement, une célèbre « festive comedy » selon C. L. Barber, peut-elle révéler sa séduction ? L'art de la séduction peut-il paradoxalement se nourrir d'une critique de la séduction ? Ou alors l'art de la séduction n'est-il pas le propos, ou du moins de propos principal, de la pièce ?

Pour tenter de répondre à ces questions nous commencerons par envisager la pièce comme une tentative de séduction par les artifices, la pièce, tant sur le plan diégétique que dramatique, suivant ce cela les préceptes d'Ovide dans *L'Art d'aimer*. « [L]a femme vaincue, rendra les armes à votre éloquence », « il te faut jouer l'amant et, dans tes paroles, te donner les apparences d'être blessé d'amour », « si tu as de la voix, chante, si tes bras sont gracieux en leurs mouvements, danse » », voilà quelques conseils prodigués par le poète des Tristes, qui insiste encore sur l'importance de « connaître les poésies élégiaques » et de « pratiquer la danse et les jeux » (Ovide 40,46,47,104,105 ; c'est nous qui soulignons).¹ Ces conseils, source majeure des comédies shakespeariennes, semblent appliqués à la lettre par les amants de *Love's*

¹ Pour d'autres éclairages sur les multiples façons dont Shakespeare s'approprie Ovide, voir Forlet 2009.

labour's Lost : éloquence, chants, danses, poésies, jeux sont autant d'artifices utilisés par les quatre amoureux pour tenter de ravir leur belle. Cette véritable « pyrotechnie verbale », pour reprendre les termes de François Laroque dans ce volume, se retrouve avant tout dans les poésies qui circulent, nombreuses, dans une pièce qui n'est pourtant pas lyrique. Tour à tour, en effet, chacun des poursuivants pourrait s'exclamer, à l'instar d'Armado : « I shall turn sonnet » (1.2.149). La formule d'apparence légère et cocasse renferme pourtant l'un des postulats cruciaux de cette comédie ; dans un processus de réduction métonymique, l'amoureux n'est plus que son langage, l'homme est tout entier contenu dans ses mots : c'est l'avènement de l'homme-langue ou de l'amant rhétorique. Ces poèmes et sonnets, comment sont-ils présentés dans la pièce ? La lettre d'Armado et le sonnet de Berowne sont interchangeables et lus par les mauvais destinataires. Par conséquent, la princesse qui prend connaissance de la lettre d'Armado s'écrie : « What plume of feathers is he that indited this letter » (4.1.87) dans une formule tautologique (« plume of feathers ») qui entend montrer du doigt la vanité du locuteur, proche de celle d'un paon,² tandis que Holofernes, à qui Nathaniel lit le poème de Berowne, constate, jaloux : « for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy, caret » (4.2.109-110). Les poèmes du roi, de Longaville et de Dumaine, eux, sont déclamés non pas devant l'allocutrice naturelle, mais devant les compagnons de serment, ravis d'entendre la preuve qu'ils ne sont pas seuls à avoir parjuré leurs promesses. Berowne résume parfaitement la situation en constatant : « All hid, all hid – an old infant play » (4.3.70). On voit bien là la transformation, voire la subversion, du poème en objet de ridicule, le passage du lyrique au ludique. Dans toutes ces exhibitions de poésie, la stratégie de Shakespeare consiste à modifier la situation d'énonciation pour introduire du divertissement à la place du sentiment : en effet, en rendant public un écrit qui était censé rester privé, la pièce change un objet de confiance en un objet de performance, un support d'éloquence en un support de spectacle, un texte sérieux en un événement léger. Et c'est en orchestrant l'échec de ces artifices de séduction que Shakespeare met en place et en scène des occasions de divertissement, c'est-à-dire la séduction du spectateur.

² Ce rapprochement devient explicite dans la nouvelle traduction de Jean-Michel Déprats : « Quel est le paon qui a rédigé cette lettre ? » (4.2.87).

Aux poèmes qui circulent, il convient d'ajouter les lettres qui, elles aussi, participent de ce détournement du sens, cette insistance non pas sur la poéticité mais sur la matérialité, comme le souligne François Laroque, ou sur l'artificialité que Christine Sukic associe à la théâtralisation du discours, à une esthétique maniériste de l'auto-représentation et à une étonnante poétique de l'échec. Le jeu sur la débâcle est également exploité dans les autres formes de divertissement organisés par les séducteurs, en particulier le travestissement des Moscovites et le spectacle des neuf preux. Là aussi, c'est la déroute, la défaillance, le dysfonctionnement de la séduction ou du divertissement (des acteurs) qui produit la séduction ou le divertissement des spectateurs. Dans le premier cas, l'attention privilégiée accordée au public est manifeste dans la situation dramatique puisque le subterfuge est révélé avant le défilé des Russes de façon à ce que le public puisse pleinement savourer le jeu des fausses confidences et de l'illusion comique. Dans le second cas, les faux preux et le public sur scène outrepassent tellement leurs rôles respectifs, les premiers parlant tantôt en tant que personnages mythologiques et tantôt en tant qu'acteurs amateurs créant ainsi une confusion ontologique et historique tout à fait incongrue et les seconds se mêlant au spectacle pour faire naître un texte hybride et improbable, que le divertissement bascule dans la parodie de divertissement et que les artifices de représentation sont élevés au carré dans un spectacle totalement hétérodoxe et hétérogène dont le destinataire ne peut être que le spectateur hors scène.

Cette logique de l'exploitation jubilatoire de l'échec s'étend à l'ensemble des artifices utilisés par les amoureux et, en particulier, à l'éloquence prônée par Ovide. Dans sa toute première réplique, la princesse rejette avec détermination « the painted flourish of [your] praise » (2.1.14), l'artificialité des effets de rhétorique étant soulignée par l'utilisation de l'adjectif métaphorique « painted » qui associe le langage au maquillage et peut-être l'affectation à la prostitution. Les effets superlatifs de rhétorique sont ainsi bannis d'emblée et la cour des amants qui repose sur les jeux d'esprit et de mots est donc condamnée à l'insuccès. Là encore, pourtant, la pièce regorge de « fleurs peintes de [...] louanges » pour former ce que Moth appelle « a great feast of languages » (5.1.32), une fête linguistique qui tourne court sur le plan de la diégèse mais qui brille de mille feux pour le spectateur ou le lecteur hors diégèse. Comme le note Laetitia Coussement-Boillot, « il y a une jouissance certaine, tant pour l'écrivain de théâtre que pour l'acteur et le

spectateur, à déployer sur scène les possibilités de l'abondance verbale ou *copia* » (Coussement-Boillot 10).

A ce festin de mots participent tous les personnages, bien évidemment les amoureux qui rivalisent d'esprit et les amateurs de « congruent epithaton[s] » (1.2.11), mais aussi, parfois involontairement, les matraiteurs de la langue que sont Costard et Dull. Ainsi, quand Armado donne à Custard une pièce en parlant de « remuneration » (3.1.114), le rustre confond le mot et la chose et s'exclame : « 'Remuneration' ! O, that's the Latin word for three-faethings [...] why it's a fairer name than French crown » (3.1.119-123). Comme le montrent les termes métalinguistiques « word » et « name », et comme le montre l'utilisation ultérieure de ce mot que Custard croit latin et qui est systématiquement brandi comme une curiosité linguistique, c'est la singularité du signifiant qui est mise en avant et le signifiant étant la partie visible ou audible du signe, c'est l'apparence, on pourrait même dire l'apparat, du langage qui fait l'objet d'une monstration ostensible. Pascale Drouet, elle, prend l'exemple de « l'envoy », cette antanaclase déclinée avec jubilation, pour signaler ces jeux littéraires qui relèvent simultanément de la frivolité des personnages et de la festivité du théâtre. A ces cas particuliers, il faudrait ajouter les nombreux néologismes, rares au point de s'apparenter à des hapax (« annothanise » 4.1.64, « a phantasime » 4.1.92 « infamonise » 5.2.659) ou encore le recours aux mots étrangers (dont l'immanquable « honorificabilitudinitatibus » 5.1.36) qui captent l'attention par leur altérité même pour montrer que Shakespeare orchestre une fastueuse fête formelle, une singulière célébration du signifiant, un luxueux ludisme linguistique qui ne permet jamais aux personnages de séduire leur interlocuteur, mais qui sont entièrement destinés et livrés au public – et cela d'autant plus que cette plasticité de l'anglais correspond à une prise de conscience de « the extraordinary excitement of the historical moment when English in the hands of its great masters, suddenly could do anything » (Barber 97). Cette poétique de la séduction, analysée en détail par Jean-Louis Claret, passe donc par un retournement, un détournement ou un renversement de la rhétorique de la conquête, elle aboutit à cette stratégie paradoxale selon laquelle, comme le note fort pertinemment Laetitia Sansonetti, « Shakespeare transforme un échec rhétorique en réussite dramatique ».

Si le dramaturge s'efforce de ravir son public par un florilège de jeux verbaux et une démonstration de la fabuleuse richesse de l'anglais, dont Jean-Marie Maguin rend compte à la fin de cet ouvrage, il soigne

tout autant l'organisation de la pièce, associant ainsi le fignolement des détails et la construction de l'ensemble pour produire un divertissement cohérent où la partie s'harmonise avec le tout. Ainsi, la structure de la pièce semble calquée sur les mouvements d'une danse ou d'un ballet, comme les critiques l'ont souvent remarqué³ et comme le démontre méticuleusement Samuel Cuisinier-Delorme dans sa contribution à ce volume. Pour schématiser, on pourrait dire que pendant l'acte premier les hommes s'avancent puis pendant le deuxième acte les dames s'avancent avant les hommes ne se présentent les uns après les autres devant leur partenaire respective. Après l'intermède ludique de l'acte trois, le quatrième acte montre de quelle manière les cavaliers envoient à leur cavalière lettres et cadeaux pour prendre date en vue d'une danse ultérieure. Pendant le dernier acte, le ballet reprend mais les hommes se trompent de partenaires ; le reste de l'acte est consacré aux tentatives de rachat de cette erreur et la pièce s'achève avec les femmes qui quittent la scène d'un côté et les hommes de l'autre. Là encore, par conséquent, la danse finit par échouer pour les personnages, mais la comédie-ballet, par sa forme même, se présente comme un spectacle, un spectacle offert au public qui est donc traité comme une cour royale puisque la représentation reprend spéculairement le genre de divertissement proposé aux membres de la cour dans *Love's Labour's Lost*. Spectacle dans la pièce et spectacle de la pièce se conjuguent donc pour constituer ce feu d'artifices destiné au plaisir du public.

Pourtant, comme le montre l'entrée en scène de Marcadé et sa funeste nouvelle, le divertissement ne saurait figurer l'unique dessein de la pièce et la séduction du spectateur, comme celle des personnages sur scène, ne pas passer uniquement par l'artifice et le ludisme. Pour suggérer une autre piste herméneutique, on pourrait se demander si la séduction, puisqu'elle n'est pas garantie par l'artifice, ne pourrait pas se trouver dans la nature. Quand Boyet, au sujet du roi épris, évoque « the heart's still rhetoric » (2.1.225), il utilise un oxymore pour exprimer la nature paradoxale de l'amour et de l'amoureux. Cette « rhétorique silencieuse », selon la traduction de Jean-Michel Déprats, ce langage sans mot, cette rhétorique sans fard, s'oppose ainsi aux artifices utilisés par les poursuivants – et il faut rappeler que Shakespeare est friand de ce genre d'oxymore, notamment pour décrire la beauté naturelle, celle qui se passe de mots ou qui constitue un langage à elle seule, comme celle qui fait

³ Voir Lefebvre 11-12, Daniel 108 et Legatt 63.

d'Isabelle dans *Measure for Measure* « a speechless dialect » (1.2.173). Il y a donc des attraits ou des attributs qui ne sont pas de l'ordre de la culture mais de la nature et il se pourrait que ce soient les seuls opérants dans le processus de séduction. Pour quelles raisons les nobles sont-ils séduits par les viviteuses de France ? Dans le sonnet de Berowne, c'est « beauty » et surtout « thine eyes » qui sont invoqués, loués, adorés, des yeux noirs qui donnent lieu au panégyrique suivant : « Where is a book, / That I may swear that beauty does beauty lack / If that she learn not of her eye to look ? / No face is fair that is not full so black » (4.3.241-244). Cette beauté devient aux yeux de l'amoureux universelle, une allégorie de la beauté ; ces yeux noirs, eux, deviennent un miroir ou un tableau où se reflète une sorte de tautologique parangon de perfection, qui pousse le prétendant séduit à brouiller la logique pour aboutir à ce principe paradoxal selon lequel « Fair is black and black is fair ». Cette beauté et ces yeux noirs ne sont pas de culture mais bien de nature, la séduction qu'a exercée Rosaline involontairement est spontanée et non pas travaillée.

Qu'en est-il du roi ? Pour lui, ce qui a conquis son cœur, ce sont « thy eye-beams [and] their fresh rays » ainsi que « thy face » (4.3.21 et 4.3.25) qui brillent plus intensément que les astres. A nouveau, donc, c'est une beauté métonymique du cosmos, partie de l'univers, élément de la nature, qui déclenche l'opération de séduction. Pour Dumaine, sa belle est « a blossom passing fair » (4.3.95) , une métaphore florale filée tout au long de sa déclaration poétique et qui fait de la séduction féminine un don inné. Longaville, enfin, reprend l'idée d'une « rhétorique silencieuse » pour faire l'éloge de « the heavenly rhetoic of thine eye » (4.3.52). Gardons à l'esprit que « heavenly » renvoie aux cieus du cosmos, à un fragment de la création, pour comprendre que cette « céleste éloquence » (toujours selon la traduction de Déprats) n'a rien à voir avec un quelconque art verbal, mais qu'elle représente le lien entre microcosme et macrocosme, entre la partie et le tout de la nature. Cette séduction n'est pas un artifice ludique, elle est processus naturel.

Si la séduction, quand elle est opératoire, ressortit au naturel plutôt qu'à l'artificiel, cette louange implicite de la nature, ou cette critique en creux de l'artifice, se retrouve également dans la structure de la pièce. L'ouverture consiste essentiellement en un serment pour une vie spirituelle parfaitement résumé par Longaville : « The mind shall banquet, though the body pine » (1.1.25). Le rejet du corps, donc du naturel, « that war against your own affections » (1.1.9), toute la pièce en

démontre l'impossibilité ou l'absurdité. La clôture, elle, se compose de deux chansons qui célèbrent les plaisirs propres à chaque saison : le foisonnement de la vie pour le printemps avec une énumération de fleurs et d'oiseaux assortie d'une série de triples allitérations (5.2.860, 5.2.868, 5.2.870) quireflète et enrichit ce foisonnement de couleurs et de « delight » (5.2.862) ; la vie au foyer, pour l'hiver, avec la chaleur du bois (« logs » 5.2.879), le réconfort gastronomique de la cuisine (« roasted crab hiss[ing] in the bowl » 5.2.890), la persistance de la vie (« owl » 5.2.882, « birds » 5.2.888) et surtout la joie (« a merry note » 5.2.893). Si Shakespeare choisit de refermer sa pièce en chantant (littéralement) les simples joies naturelles, c'est bien qu'il entend convaincre, voire séduire, son public par cette opposition entre plaisirs naturels et poursuite artificielle, entre la simplicité de la nature et le maniérisme de la cour.

La chanson finale comorte un autre message crucial pour notre propos. En effet, le cri du hibou « Tu-Whit » (5.2.884 et 5.2.893) peut aussi s'entendre comme une injonction répétée, « To it », une injonction au passage à l'acte, y compris à l'acte sexuel. Dans cette incitation à l'action, on peut voir une autre possibilité de séduction, une possibilité qui rejoint les recommandations des dames de France. En effet, quel est le verdict des dames ? L'entreprise de séduction des poursuivants a échoué à cause d'un excès de légèreté (« pleasant jest » 5.2.754) et d'emphase c'est-à-dire de « bombast » (5.2.755). Or, le terme « bombast » est particulièrement éloquent en ce qu'il suggère une sorte de prothèse vestimentaire, un artifice mystificateur et donc une duperie. De même, l'esprit que Rosaline reproche à Berowne se caractérise par « a gibing spirit » (5.2.826) « full of comparisons and wounding flouts » (5.2.811), autrement dit, une surabondance de figures de rhétorique. A la place de cette vaine éloquence (« sweet smoke of rhetoric » 3.1.52), les dames avancent les encouragements suivants : « do with speed » (5.2.768), « stay » (5.2.771), « change not your offer » (5.2.774), « Come challenge me » (5.2.779), « visit the speechless » (5.2.819), « continue then » (5.2.833), « throw away thy spirit » (5.2.835), autant de formes impératives et autant de verbes d'actions qui soulignent bien que pour séduire il faut faire et non dire, bien agir et non bien parler.

Bien entendu, dès lors qu'elles s'inscrivent dans le cadre du théâtre, du genre dramatique et donc du genre de l'action, ces incitations à l'action prennent un tour métadramatique et la séduction par l'action devient également de message d'une pièce où l'on se cache, se déguise,

où l'on joue la comédie, on intercepte des lettres, on chante, on en vient presque au duel, et tout cela à l'envi puisque les situations sont le plus souvent multipliées par quatre et les personnages, nombreux sur scène, s'affairent en aparté pendant que les autres parlent. Par l'agencement même de ses personnages disposés en séries, *Love's Labour's Lost* est une pièce de la démultiplication de l'action ou de la gesticulation, une pièce doublement ou quadruplement dramatique qui joue de cette profusion d'actions pour émerveiller le public.

Pourtant, sur le plan de l'intrigue du moins, la séduction par l'action est projetée ou refetée dans une temporalité future qui ne peut que signifier l'échec des entreprises présentes. Or, si la pièce met en scène l'échec d'une vaste entreprise de séduction, c'est peut-être que sa finalité ne se limite pas à la séduction ou alors que la séduction du public passe par la démonstration ou la dérision de ce qui cause l'échec de la séduction des personnages. Que la séduction n'est pas l'objectif principal de cette comédie qui n'en est pas une voilà qui se distingue dans son évolution structurelle. Comme cela a déjà été évoqué, la dynamique dramaturgique de cette pièce est celle d'une comédie festive jusqu'à l'entrée de Marcadé. Il faut insister avec vigueur sur le fait que cette dynamique festive, cette logique du divertissement concernent aussi bien les personnages que le public, aussi bien le plan diégétique que dramatique. La quadruple tentative de conquête donne lieu à une profusion de déclarations, de poèmes, de traits d'esprit, de parades amoureuses et ce festival de stratagèmes galants, à son tour, engendre une succession de jeux de scène, d'erreurs d'approche et, par conséquent, le règne de l'ironie dramatique et de la légèreté entièrement au service de l'agrément du spectateur. Tout est mis en œuvre pour que cette pièce de la conquête conduise à la conquête du public ; autrement dit, que la séduction du théâtre coïncide avec le théâtre de la séduction. Or, l'arrivée de Marcadé et l'annonce de la mort du roi de France, le père de l'héroïne, élément de tragédie donc, déstabilise délibérément cette atmosphère festive. C'est un élément qui brise brutalement la logique de la comédie. C'est le fait marquant de la pièce qui prend dès lors la forme d'une anacoluthie générique. En effet, si l'anacoluthie équivaut à une rupture de syntaxe, *Love's Labour's Lost* équivaut à une rupture de genre – ainsi que, pourrait-on ajouter, à une rupture de tonalité puisqu'on passe de la légèreté au sérieux, du comique au tragique, du ludique à ce qui s'apparente à une visée moral. Là encore, cette cassure générique et

tonale affecte les personnages autant que les spectateurs puisqu'elle signifie la frustration de la séduction pour les uns comme pour les autres.

Avançons une première hypothèse pour tenter d'interpréter ce brusque revirement de stratégie : séduire, selon Shakespeare, ce n'est pas seulement divertir, c'est aussi de surprendre. En planifiant cette bifurcation générique, c'est précisément ce que fait le Barde : il suscite les attentes d'une comédie puis il frustre ces attentes et ouvre une voie nouvelle. Tout se passe comme si le dramaturge retournait à l'étymologie de séduire et qu'il menait son spectateur hors du chemin balisé, hors du parcours de la comédie. Ce serait donc en proposant une comédie qui sort du droit chemin, une comédie dont l'épilogue échappe à la comédie, bref, une comédie qui ne vient pas à son terme que Shakespeare entreprendrait cette tentative risque de séduction par la frustration et la bifurcation.

Bien entendu, cette rupture de genre est délibérée, elle est même signalée métatextuellement à plusieurs reprises. Quand Berowne juste après la nouvelle tragique, s'écrie : « Worties away ! The scene begins to cloud » (5.2.696), il indique par la polysémie du terme « scene », à la fois environnement, scène de la pièce dans la pièce et scène de la pièce elle-même, le changement qui affecte le déroulement, l'atmosphère et la nature elle-même de la pièce, changement signifié métaphoriquement par ce nuage dont la présence déplacée dans la conclusion d'une comédie dit à elle seule l'incongruité générique d'une comédie sombre. Par ailleurs, le même Berowne semble délivrer le verdict de la pièce quand il remarque : « Our wooing does end like an old play : / Jack hath not Jill. These ladies' courtesy / May well have made our sport a comedy ». Voilà donc une comédie qui proclame spéculativement qu'elle n'est pas une comédie – et la différence avec *A Misummer Night's Dream* où « Jack shall have Jill / Nought shall go ill » (2.2.461) est évidemment immanquable – et qui brandit cette identité paradoxale, ce dérèglement générique, comme un outil de séduction, une singularité fascinante.

Une autre hypothèse pour expliquer le délaissement de la séduction consisterait à lire ce moment de fracture avec son annonce nécrologique comme un *memento mori* et donc comme un rappel de la vanité humaine. Si la pièce introduit *in fine* la mort dans la comédie, c'est sans doute qu'elle entend aussi déranger. Or, une comédie qui dérange s'apparente aussitôt à la satire dont les homophones créatures mythologiques qui l'ont inspirée rappellent nécessairement que ce qui est déagréable fait

toujours partie de l'esprit satirique.⁴ A la séduction se substituerait donc l'édification morale,⁵ comme celle recherchée par les filles de France qui, en infligeant des épreuves à leur prétendant, aspirent à « to choke a gibing spirit » (5.2.826). Quand Rosaline demande à Berowne « to throw away that spirit » (5.2.835), elle pourrait bien résumer le propos moral de la conclusion qui rejette l'esprit de badinage et de moquerie. On voit bien que dans *Love's Labour's Lost*, il s'agit aussi de critiquer, voire de corriger, la frivolité et l'artificialité, c'est-à-dire justement la façon de séduire employée par les hommes de la cour. Corriger plutôt que séduire (*castigat ridendo mores*), cela passe avant tout par une remise en cause de l'affectation et de la pédanterie. Et peut-être aussi des diverses formes de pouvoir si richement analysées dans ce volume.

Sophie Chiari formule l'hypothèse stimulante que dans le royaume de Navarre, contre toute apparence, ce sont les dames de France qui établissent leurs propres lois et déterminent les modes de châtement, subvertissant ainsi le pouvoir arbitraire mis en place par les hommes de la cour et accentuant l'échec des gentilshommes non seulement en tant que prétendants mais aussi en tant que dirigeants. Aurélie Griffin insite également sur l'inversion des rôles dans cette guerre des sexes qui réduit l'amour à une joute rhétorique, remet en cause l'ensemble des codes genrés et fait de l'identité sexuelle un objet de performance dramatique, démontrant ainsi l'inanité des préjugés misogynes.⁶ De même, Muriel Cunin, en exploitant avec profit la polysémie de la notion de conception, relève la tension entre le masculin et le féminin, tension qui se résout, selon elle, dans « la féminisation du corps masculin ». Par conséquent, ce sont bien la princesse et ses suivantes, que Jean-Louis Claret appelle joliment « les belles dames sans merci », qui semblent tout désignées pour dénoncer les excès et les carences qui sévissent dans la cour de Navarre. Pourtant, à bien observer leur méthode, « And mock for mock is only my intent » (5.2.140), « There's no such sport as sport by sport o'erthrwn » (5.2.153), on voit bien que dans les redondances lexicales que les détractrices imitent leur cible, l'antidote se calque sur le mal à

⁴ Pour une autre étude de l'aspect satirique de la pièce, voir Holbrook 73.

⁵ « Tout naturellement la comédie est investie d'une fonction morale » précise Gisèle Venet (Venet xviii).

⁶ A propos de ce pouvoir corrosif des femmes, Gisèle Venet remarque : « Les mots en sortiront déxapés de siècles de métaphores sentimentales et misogynes où seul l'homme savait ce que pleurer veut dire, la femme ne pouvant que changer ses larmes en quelque pièce narcissique pour l'homme qui s'aime vulnérable » (Venet 1317).

éradiquer et, par conséquent, les dames participent autant qu'elles s'opposent) la frivolité verbale et au culte de la rhétorique.

En définitive, les porte-parole de la veine critique de la pièce pourraient bien être les personnages apparemment secondaires – qui cessent dès lors d'être secondaires. Voilà une des conclusions que l'on peut tirer des arguments de Laetitia Coussement-Boillot qui met en avant la dimension salutaire du concept de décentrement. Même si, pour elle, la mise en exergue des marges concerne avant tout l'espace dramatique, le champ thématique, linguistique et structurel, il paraît manifeste que dans *Love's Labour's Lost* il se joue également un recentrement d'ordre social dans la mesure où l'acuité critique des rustres prend le devant de la scène. Moth et Costard rendent bien compte de la mise à mal de ceux que Henri Suhamy appelle « les précieux ridicules » (Suhamy 2007) :

Moth (to Costard) : They have been at a great feast of languages
and stolen the scraps

Costard (to Moth): O, they have lived long on the alms-basket of
words. (5.1.32-34)

Ce qui est subtilement fustigé ici c'est l'usage du langage comme objet de consommation (« scraps », « alms-basket »), autrement dit, c'est le délit d'une rhétorique de l'excès ou d'un langage précieux qui ne sont que résiduels, empruntés ou détournés à des fins futilement festives. De même, Dulln après avoir insisté à un échange truffé de ce que Berowne désigne comme « three-piled hyperboles, spruce affectation, / Figures pedantical » (5.2.407-408), émet une accusation toute implicite quand il répond à la remarque de Holoernes « Thou hast spoken no word all this while » (5.1.121) : « Nor understood none neither, sir » (5.1.122). La lourdeur de la syntaxe négative (« nor none neither ») contraste avec la finesse de la critique qui pointe l'usage d'un langage subverti puisque le langage ne remplit plus sa fonction de communication mais au contraire crée de l'incompréhension, donc du langage vide ou encore du bruit.⁷ Tout ce langage inefficace, à la fois en termes de séduction et en termes de communication, n'est donc que beaucoup de bruit pour rien.

⁷ Pour une brillante étude de la déconstruction de langage, voir Archer 320-337.

Pourtant, il paraît difficile de défendre l'idée que la séduction disparaît tout à fait dans ces tentatives réformatrices tant les attaques contre l'affectation restent cantonnées dans le cadre de jeux d'esprit et surtout de complicité avec le spectateur puisque la correction des fats et des pédants répond parfaitement aux espérances légitimes du public.

En fin de compte et pour conclure, il convient d'insister sur le paradoxe central de cette pièce dont l'entreprise de séduction (du public) passe par la dénonciation des entreprises de séduction (des personnages). La séduction passe par une logique du divertissement avec son enchaînement de jeux (de mots, d'actions et de scène), la dénonciation de la séduction, elle, passe par une stratégie du démasquement dont la visée est manifestement morale.⁸ L'association des deux entreprises antithétiques explique l'ambiguïté de *Love's Labour's Lost* qui illustre à sa façon l'oxymorique maxime *serio ludere*, principe fondamental de la culture renaissante. A la fois comédie festive et chatoyante et fable morale et édifiante, pièce de la séduction et pièce de l'instruction, *Love's Labour's Lost*, « comédie expérimentale » (Frye 70), se présente ainsi du point de vue générique comme cet « étrange monstre » dont parlait Corneille au seuil de *L'Illusion Comique*.

BIBLIOGRAPHIE

- ARCHER, John Michael, « *Loves's Labour's Lost* », in *A Companion to Shakespeare's Works. The Comedies*. Ed. Richard Duttons and Jean E. Howard. Oxford: Blackwell, 2003: 320-337.
- BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1959.
- COUSSEMENT-BOILLOT, Laetitia, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*. Berne : Peter Lang, 2008.
- DANIEL, David, « Shakespeare and the Traditions of Comedy », in *The Cambridge Companion to Shakespearan Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1986 : 101-121.
- FOLEST, Estelle, *Shakespeare et la voix*. Thèse Nouveau Régime, Paris 3, 2009.

⁸ Autre tension à l'œuvre dans la pièce, celle signalée par François Laroque entre « the forces of Lenten meditation and study, on the one hand, and those of Carnival, love-making, and marriage on the other » (Laroque 32).

- FRYE, Northrop, *Une perspective naturelle sur les comédies romanesques de Shakespeare*, trad. Simone Chambon et Anne Wicks. Paris : Belin, 2002.
- HOLBROOK, Peter, « Class X: Shakespeare, Class, and the Comedies », in *A Companion to Shakespeare's Works. The Comedies*. Ed. Richard Duttons and Jean E. Howard. Oxford: Blackwell, 2003: 67-89.
- LAROQUE, François, « Shakespeare's Festive Comedies », in *A Companion to Shakespeare's Works. The Comedies*. Ed. Richard Duttons and Jean E. Howard. Oxford: Blackwell, 2003: 23-46.
- LEFEBVRE, Paul, « Présentation de *Love's Labour's Lost* ». *Les Cahiers* n°38, 2000 : 7-17.
- LEGATT, Alexander, *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1974.
- OVIDE, *L'art d'aimer*, trad. Henri Bornecque. Paris : Gallimard, 1974.
- SHAKESPEARE, William, *Love's Labour's Lost*. Ed. William C. Carroll, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SUHAMY, Henri, « Art et Nature, quelques remarques sur la poétique de Shakespeare » [En ligne], 24/2007, mis en ligne le 31 mars 2010, Consulté le 16 décembre 2014. URL: <http://shakespeare.revues.org/1043>
- SHAKESPEARE, William, *Comédies*, ed. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2013.
- VENET, Gisèle, « Introduction » et « Notice ». William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Comédies I (Œuvres Complètes, V)*. Ed. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2013 : ix-xxxi et 1314-1335.

