



**HAL**  
open science

## LLL et autres jeux de lettres dans le théâtre de Shakespeare

François Laroque

► **To cite this version:**

François Laroque. LLL et autres jeux de lettres dans le théâtre de Shakespeare. *Cycnos*, 2015, *Love's Labour's Lost* de Shakespeare ou l'art de séduire, 31 (1), pp.23-33. hal-03131370

**HAL Id: hal-03131370**

**<https://hal.science/hal-03131370v1>**

Submitted on 22 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.

# **LLL et autres jeux de lettres dans le théâtre de Shakespeare**

**François Laroque**

*Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, PRISMES (EA 4398)*

« The letter, the litter »  
James Joyce, *Finnegans Wake* 93.24

« Monsieur, are you not lettered? »  
*LLL*, 5.1.39

De la part d'un dramaturge qui ne semble pas s'être occupé de la publication de ses pièces, l'extrême attention accordée dans les textes à la question et à la disposition des lettres de l'alphabet peut paraître surprenante. Il s'agit à la fois de la graphie et de la sonorité de ces lettres qui lui fournissent l'occasion de nombreux jeux de mots, d'interprétations visuelles, d'ambiguïtés acoustiques ou tout simplement d'énigmes destinées à orienter ou, au contraire, à égarer le destinataire. Dans *Finnegans Wake*, Joyce annonce d'entrée la couleur : « (Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop) in this allaphbed ! » (Joyce 18.17-18). C'est-à-dire, pour paraphraser, plus que pour tenter de rendre la langue intraduisible et polysémique du *Wake* : « Si l'ABC vous intéresse, arrêtez-vous et prosternez-vous devant ce livre d'argile, car que de curiosités sémantiques (s'il vous plaît, arrêtez-vous, prosternez-vous !) dans ce lit d'aleph, dans cet alphabet ! » Tout se passe donc comme si Shakespeare, en bon précurseur de l'auteur de *Ulysses*, entendait jouer constamment sur les deux tableaux de l'oralité et de l'écrit, donnant à entendre dans certaines de ses pièces des signes appartenant normalement à l'ordre du visuel. La lettre chez lui commence en effet par s'entendre. Ainsi, dans *Love's Labour's Lost*, la lettre « u » est entendue à la fois comme « you » et « ewe » (5.1.48) et le mot latin « quis, quis » (5.1.44) devient « kiss, kiss » en écho à « ba » le bruit fait par le baiser en anglais. On reste quelque peu dubitatif face à ces jeux en cascade, tous situés entre vertige et gratuité, entre parodie et sérieux. Ils relèvent plus ou moins de l'erreur, comme si *Love's Labour's Lost* était une autre « comédie des erreurs », où les malentendus nés de la gémellité physique étaient ici remplacés par

des doubles acoustiques multipliés comme autant de jeux de miroirs. Mais cette comédie, si elle est effectivement marquée par un recours fréquent, pour ne pas dire systématique, à cette forme de dissémination du sens, est loin d'être la seule où Shakespeare s'adonne avec, semble-t-il, une jubilation particulière, à des calembours en série où l'esprit de répartie et le brillant le disputent à l'obscène et au scatologique.

Partons de la question de l'alphabet, un terme dont la seule occurrence dans l'œuvre dramatique de Shakespeare se trouve dans sa première tragédie, *Titus Andronicus*, à l'occasion de la tentative désespérée de déchiffrement par un père (Titus) du langage de sa fille Lavinia, violée et mutilée par Chiron et Demetrius, les deux fils de l'impératrice des Goths, Tamora, qui lui ont coupé la langue et les deux mains :

Hark, Marcus, what she says  
 I can interpret all her martyred signs [...]  
 Thou shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven,  
 Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign,  
 But I of these will wrest an alphabet,  
 And by still practice learn to know thy meaning.  
 (Shakespeare 1997 : 3.3.35-45)

En s'exerçant à la lecture de cette langue des signes rudimentaires, Titus est un peu comme un écolier face à son abécédaire ou comme un néophyte face à une langue inconnue et qui décrypte peu à peu les sons et les signes dont le sens lui échappait au départ.

Dans *Twelfth Night* et dans *Hamlet*, ce qui est remis en question c'est l'authenticité de l'écriture puisque le billet amoureux « découvert » par l'intendant Malvolio dans le jardin d'Olivia est un faux, Maria ayant ici contrefait l'écriture de sa maîtresse, tandis que, dans *Hamlet*, la dépêche diplomatique rédigée par Claudius qui envoie le Prince à la mort en Angleterre est décachetée par Hamlet au cours de la traversée et remplacée par une autre quasi-identique écrite de sa main. Après y avoir apposé le sceau royal qu'il avait pris avec lui à bord, il remet en place la missive qui, cette fois, ordonne au roi d'Angleterre de mettre à mort ses deux amis félons, Rosencrantz et Guildenstern. Dans *Twelfth Night*, Malvolio, l'intendant puritain plein de morgue et de mépris pour ces parasites bons à rien que sont à ses yeux sire Toby, Andrew Aguecheek et le bouffon Feste, et secrètement amoureux de sa maîtresse Olivia, se

laisse prendre au piège d'une lettre en forme d'énigme habilement placée sur son chemin. Malvolio commence par regarder l'écriture et l'identifier comme le ferait un expert graphologue :

MALVOLIO [taking up the letter] By my life, this is my lady's hand. These be her very c's, her u's, and her t's, and thus makes she her great P's. It is in contempt of question her hand.  
(Shakespeare 1997 : 2.5.77-80)

Dans cette énumération à l'effet obscène (puisque les lettres "c", "u", "t" forment le mot "cut" ou "cunt", le « con ») qui se termine par une allusion scatologique (« thus makes she her great P's ») qui évoque Olivia en train d'uriner, la lettre, comme le montre l'emploi du mot « hand » au sens d'écriture, sert à figurer mimétiquement le corps de la femme secrètement aimée, comme si son image s'inscrivait dans l'encre du message. Simplement, cet « encrage » de la personne est ici parodique puisque l'idéal féminin postulé ou évoqué dans ce fétichisme de la lettre se voit défiguré en son contraire le plus grotesque et le plus obscène. Par ailleurs, elle se représente sous les auspices d'une énigmatique série de lettres invitant une action de décryptage ou de déchiffrement de la part du destinataire :

MALVOLIO [reads the letter]  
I may command where I adore;  
But silence, like a Lucrece knife  
With bloodless stroke my heart does gore.  
M.O.A.I. doth sway my life.  
(Shakespeare 1997 : 2.5.94-7)

Malvolio s'interroge alors sur le sens de cette charade dans laquelle il s'efforce de retrouver son nom afin de confirmer qu'il est bien le destinataire de ce message d'amour secret :

[...] What should that alphabetical position portend? If I could make that resemble something in me [...] 'M.' Malvolio — 'M'— why, that begins my name [...] 'M.' But then there is no consonancy in the sequel. That suffers under probation. 'A' should follow, but 'O' does.  
(Shakespeare 1997 : 2.5.107-16)

Au sein de cette comédie des doubles, où l'on prend le frère pour la sœur, une femme pour un homme et où les noms de Viola et d'Olivia se

ressemblent à un « i » près, l'énigme que tente de résoudre Malvolio nous met en garde contre les fausses analogies et les conclusions trop rapides qui se paiera cher par la suite. Il est possible aussi que Shakespeare se moque à la fois de l'ésotérisme de la kabbale qui cherchait les secrets de l'univers dans les anagrammes formés à partir du nom de Jéhovah/Yahvé et de la surinterprétation fréquente que les Puritains faisaient alors de la Bible. Ce qui peut faire pencher la balance en faveur de la première interprétation, c'est le commentaire que fait Fabien à propos du dernier vers du poème cité plus haut quand il s'exclame : « A very fustian riddle » (« une énigme fort pompeuse »), car, dans le *Docteur Faust* de Marlowe, le magicien est appelé « Master Doctor Fustian » par le maquignon (Marlowe Texte B, 4.1.152) qui s'est fait gruger en lui achetant quarante dollars un cheval qui, en traversant une rivière, s'est transformé en botte de paille. Or, les formules magiques de celui qui est présenté comme un charlatan consistent à tracer dans un cercle « Jehovah's name/Forward and backward anagrammatized » (Marlowe 1.3.8-9). Shakespeare, qui doit beaucoup au théâtre de son contemporain Christopher Marlowe, s'est sans doute souvenu dans *Twelfth Night* de ce détail d'une pièce qui fut l'une des plus populaires de son temps et dont il fournira une ré-écriture optimiste dans *The Tempest* en rebaptisant Faust (étymologiquement le bienheureux, du latin *faustus*, le favori de la Fortune) Prospéro, nom qui, en italien, a exactement la même signification (Brown 20-44).

Dans *Romeo and Juliet*, la Nourrice illettrée pose à Roméo la question suivante : « Doth not rosemary and Romeo begin/Both with a letter ? » Et, ne comprenant pas la réponse de Roméo (« Ay, Nurse, what of that? Both with an 'R' »), la Nourrice s'indigne : « Ah, mocker – that's the dog's name. 'R' is for the – no, I know it begins with some other letter... (Shakespeare 1997 : 2.3.189-93). Sa réaction s'explique par le fait que la lettre « r », qui se prononce [a :] en anglais, évoque à la fois le grognement d'un chien (« Rrrr ») et le début du mot « arse », le cul, qui est ici simplement suggéré par un tiret dans le texte, sans doute pour contourner la censure.

À Marc Antoine qui remarque qu'il saigne abondamment, le soldat Scarus, dont le nom signifie « cicatrice », répond dans *Antony and Cleopatra*, qu'ayant reçu un nouveau coup pendant la bataille son ancienne blessure en forme de « T » est à présent devenue un « H » horizontal (Shakespeare 1997 : 4.8.4-5). Il y a ici un autre jeu de mots, ou jeu de lettres, intraduisible sur le mot « ache », la douleur, qui se prononçait alors « aitch » comme la lettre H. À travers ces divers

exemples et ce degré zéro du texte qu'est la lettre, on constate la complexité de ces acrobaties verbales et la difficulté de la tâche impartie au traducteur. Les nombreuses éditions comportent certes des notes explicatives mais, comme il n'y en a pas au théâtre, on mesure aussi les limites de ce qu'il est possible de faire passer sur scène et la perte inévitable de sens qui en résulte.

Dans *Love's labour's Lost*, ce sont des jeux d'esprit entre le pédant Holopherne (d'inspiration rabelaisienne) et le page Moth (prononcé « mot » ou « Motte » et dont le nom évoque encore un certain G. de la Mothe, auteur d'un *Alphabet français* publié en 1592) qui justifient cette intrusion de la lettre au sein du texte dramatique :

ARMADO (to Holophernes)  
 Monsieur, are you not lettered?  
 MOTH Yes, yes! He teaches boys the hornbook. What is  
 a,b, spelt backward with the horn on its head?  
 HOLPHERNES Ba, *pueritia*, with a horn added.  
 MOTH Ba, most silly sheep with a horn. You hear his  
 learning.  
 HOLPHERNES *Quis, quis*, thou consonant?  
 MOTH The last of the five vowels, if you repeat them; or  
 the fifth, if I.  
 HOLPHERNES I will repeat them: a, e, i—  
 MOTH The sheep. The other two concludes it: o, u.  
 (5.1.39-48).

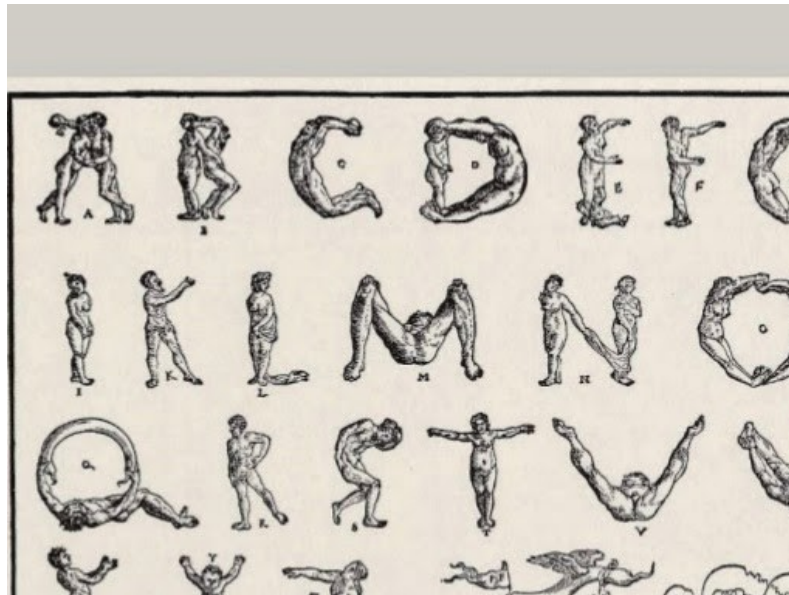
Ces échanges, intraduisibles en français, correspondent à des acrobaties verbales reposant sur la prononciation de « I » (moi) et de « U » (« you » et aussi « ewe », la brebis). Un peu plus loin, les dames de France ne sont pas en reste. Évoquant la lettre d'amour que lui a envoyée Berowne, Rosaline se moque de ce dernier :

ROSALINE I am compared to twenty thousand fairs.  
 O, he has drawn my picture in his letter!  
 PRINCESS Anything like?  
 ROSALINE Much in the letters, nothing in the praise.  
 PRINCESS Beauteous as ink: a good conclusion.  
 KATHERINE Fair as a text B in a copy-book.  
 ROSALINE 'Ware pencils, ho! Let me not die your debtor,  
 My red dominical, my golden letter.  
 O, that your face were not so full of O's! (5.2.37-45)

La réplique de Rosaline, « Much in the letters, nothing in the praise » (vers 40) indique qu'elle prend à la lettre le portrait qui est fait d'elle, c'est dire qu'elle s'intéresse à la forme même de l'écriture de Berowne et à la couleur de l'encre (noire) qu'il a utilisée pour la rédaction de son billet-doux. Ainsi l'encre noire sur papier blanc est comme le blason figurant la belle en miniature, peau blanche et cheveux de jais. C'est dans ce qui relève d'une véritable analyse graphologique, et non dans l'éloge de surface, que réside la vérité, de sorte que le mot « nothing », c'est à dire le vagin dans l'anglais élisabéthain, ne fait ici qu'anticiper sur les « O » du vers 45. Le texte est plein de trous et d'un vide qui révèle en creux l'obsession sexuelle du soupirant derrière les belles phrases et la prétendue noblesse du sentiment. Les dames font ainsi mine de lire dans les lettres une allusion à leur couleur de cheveux, noirs pour Rosaline, roux pour Catherine. La lettre B majuscule, fait sans doute allusion à l'auteur de la lettre, Berowne, tout en suggérant, du fait de la quantité d'encre noire nécessaire pour la former, une noirceur synonyme de laideur. La majuscule rouge fait quant à elle allusion à la lettre D de dimanche qui était imprimée en rouge sur les almanachs (on parlait alors couramment de « red letter day » pour désigner les jours fériés) pour qu'elle soit bien visible. Quant aux « O » qui font écho à l'exclamation initiale, outre le sexe féminin, ils désignent les cicatrices laissées par la petite vérole sur le visage de Catherine. Les dames de France qui font assaut d'esprit pour se moquer de leurs prétendants autant que d'elles-mêmes, recourent aux lettres de l'alphabet pour matérialiser l'identité dans un contexte marqué par les nombreux échanges épistolaires. Comme l'écrit justement H.R. Woudhuysen dans sa préface à l'édition Arden,

The play contains an extended series of jokes about letters (of the kind people write to each other) and about the letters of the alphabet, in other words about *epistolae* and *litterae* [...] 'O's' [...] are ciphers [...] noughts whose meaning is yet to be determined. By its very nature an O can signify all sorts of things [...] and tends to be a signifier in of something signified. In the context of the play's witty punning it is easy to associate the O with a vagina and so to join it with Holophernes' desire to 'affect the letter' in his poem which alliterates on P for pricket and perhaps penis. Here, the letter O represents an open system of thought interpretation.  
(Shakespeare 1998 : 21)

Outre des jeux grivois qui, il faut le reconnaître, demeurent passablement alambiqués, pour ne pas dire obscurs, ce qui est mis en question ici c'est la sincérité de la lettre de Berowne qui se trouve ainsi réduite à sa matérialité, à une simple surface, une forme vide comme le montre l'insistance sur la lettre « O » signalée par Woudhuysen (Chiari 73). L'importance comme le caractère récurrent de ces jeux de lettres dans *Love's Labour's Lost* trouve probablement sa source dans l'allusion aux alphabets anthropomorphes, comme celui de Peter Flötner,<sup>1</sup> à la fois prouesses caligraphiques et dérivés imprimés de l'art médiéval de l'enluminure. On voit ici que la lettre « O », où l'arrondi est constitué à partir du corps incurvé de deux femmes nues, pieds et mains jointes, figure bel et bien un sexe de femme :<sup>2</sup>



Dans *Love's Labour's Lost*, pièce dont le titre joue évidemment sur son triple L (*LLL*) (Elam 88 ; Chiari 73). les amoureux sont d'abord des amoureux du signe : « we/Following the signs, wooed but the sign of

<sup>1</sup> Peter Flötner (Canton de Thurgovie 1490-1546 Nuremberg) décorateur et illustrateur d'origine suisse, était aussi connu en tant que graveur et sculpteur. Son alphabet érotique, à base de figures humaines dénudées, date de 1543.

<sup>2</sup> Voir le site <http://www.art-wallpaper.com/8297/Flötner+Peter/The+Human+Alphabet>



she » (5.2.468-69). Ainsi le nom de Longaville se trouve décomposé et traduit par Catherine en « Long-a-veal », donnant ainsi lieu à des échanges sur la lettre du nom :

KATHERINE 'Veal', quoth the Dutchman. Is not a veal a calf?  
LONGAVILLE A calf, fair lady.  
KATHERINE No, a fair lord calf.  
LONGAVILLE Let's part the word.  
KATHERINE No, I'll not be your half.  
Take all, and wean it: it may prove an ox. (5.2.247-50)

En enlevant la lettre "c" du mot "calf", la facétieuse Katherine indique à Longaville qu'elle ne veut pas être sa femme. Quant à sa transformation du veau en bœuf, elle fait directement allusion à la castration masculine en se moquant de l'impuissance éventuelle ou supposée de son soupirant. Ces jeux de lettres ou d'onomastique permettent donc aux dames françaises de déconstruire habilement la rhétorique amoureuse et le pétrarquisme de nos quatre jeunes galants qui ont tous choisi l'écrit pour se lancer à l'assaut de leur belle.

Ce serait sans doute une erreur d'accorder trop d'importance à ces facéties graphiques et aux diverses acrobaties verbales d'une comédie comme *Love's Labour's Lost*. Cela étant, on peut tout de même y voir une volonté délibérée de se moquer des nombreuses théories contemporaines sur la magie des noms et l'efficiencia du langage, toutes dérivées du platonisme et de l'hermétisme. Comme l'écrit Nashe (peut-être représenté par le personnage de Moth dans cette comédie) dans *Summer's Last Will and Testament* :

WINTER Till Hermes, secretary to the gods,  
Or Hermes Trismegistus, as some will,  
Weary with graving in blind characters,  
And figures of familiar beasts and plants,  
Invented letters to write withal.  
In them he penn'd the fables of the gods,  
The giants' wars, and thousand tales besides.  
(Nashe 185)

En se moquant des prétentions académiques et poétiques de Navarre et de ses amis, elles-mêmes parodiées par les jeux de mots et de lettres des pédants ou les pataquès de clowns comme Costard, c'est toute cette magie prêtée au langage qui s'évapore et se dissout dans une série

de contorsions verbales où le mélange et le métissage des langues (« a great feast of languages » dit Moth) (Shakespeare 1998 : 5.1.35-6) ne volent guère plus haut que les lourdes plaisanteries des écoliers face à l'apprentissage de l'alphabet. Car l'encre noire des billets ou des sonnets envoyés aux dames n'a pas grand chose à voir avec les lettres de sang du pacte diabolique de Faust et de Méphistophélès. Elle ne donne accès à aucune magie, à nul pouvoir et elle se voit en outre ridiculisée par des belles qui trouvent là l'occasion de faire montre de leur scepticisme et de leur esprit de répartie. Nos galants sont donc des Faust au petit pied, dont les spectacles échouent les uns après les autres, sans autres disciples que des pédants ridicules et dont l'Hélène, loin de toute fusion érotique, ne fait que leur renvoyer une image aussi diminuée que dérisoire. Leur seul enfer et leur seule damnation est la frustration sexuelle, le sentiment d'avoir été floué par les dames de France et, au final, d'avoir gâché leurs talents rhétoriques et poétiques, ainsi que leur désir d'apprendre, au profit d'une cause qui n'en valait pas la peine :

BEROWNE Our wooing doth not end like an old play:  
 Jack hath not Jill. These ladies' courtesy  
 Might well have made our sport a comedy. (5.2.842-44).

Et, comme le déclare Armado qui a le dernier mot de la pièce, au terme des deux chansons de *Ver* et de *Hiems* directement inspirées du *Summer's Last Will and Testament* de Nashe, "the words of Mercury are harsh after the songs of Apollo" (Shakespeare 1998 : 5.2.918-19). Rien n'a été résolu ni obtenu dans cette comédie en trompe-l'œil qui se conclut sur une formule énigmatique qui n'est ni une morale ni une promesse, juste un constat mâtiné d'une pointe d'amertume.

Faut-il conclure de tout cela que *Love's Labour's Lost* repose sur des effets de langue, des jeux entièrement gratuits et une volonté délibérée de rester à la surface des choses ? Si être lettré se résume à des combinaisons de lettres, alors le formalisme domine et le savoir académique ne paraît guère aller beaucoup plus loin que de simples facéties d'écoliers. Quoi qu'il en soit, le fait que Shakespeare y attire si fortement notre attention sur les jeux de sonorités, la polysémie, voire la polyglossie, au sein d'une véritable pyrotechnie verbale, un banquet des langues, montre incontestablement un désir de remettre en cause ce qui serait une magie du verbe, un fétichisme de la signature. Aux antipodes de l'adage « nomina sunt numina » (les noms sont des divinités), il nous

montre le caractère arbitraire et facétieux du signe qui se refuse à toute fixité et vient piéger quiconque lui accorde la moindre confiance. Les ratés en série du spectacle montrent tout autant les limites de la représentation théâtrale dont les effets sont tout aussi incontrôlables que ceux du langage et qui, tels un boomerang, reviennent percuter le visage de ceux qui entendaient l'utiliser pour servir leurs fins. La lettre, le signe graphique finissent tôt ou tard par trahir leurs auteurs qui ne peuvent que déchanter là où ils espéraient bien que leur talent supposé les ferait triompher.

## Bibliographie

### Sources primaires

JOYCE, James *Finnegans Wake*, Londres : Faber and Faber, 1939

MARLOWE, Christopher, *Le Docteur Faust* (1592 ?), édition et traduction de François Laroque, Paris : GF Flammarion, 1997

NASHE, Thomas, *Summer's Last Will and Testament* (1592 ?) in *Thomas Nashe. The Unfortunate Traveller and Other Works*, ed. J. B. Steane, Harmondsworth : Penguin, 1972

SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, The Norton Shakespeare, ed. Walter Cohen, Stephen Greenblatt, New York : W.W. Norton & Company, 1997

\_\_\_\_\_. *Love's Labour's Lost*, ed. H.R. Woudhuysen, The Arden Shakespeare, Londres : Methuen, 1998

\_\_\_\_\_. *Love's Labour's Lost*, ed. William C. Carroll, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*, The Norton Shakespeare, ed. Stephen Greenblatt.

\_\_\_\_\_. *Titus Andronicus*, ed. Katharine Eisaman Maus in *The Norton Shakespeare*.

\_\_\_\_\_. *Twelfth Night*, ed. Stephen Greenblatt, The Norton Shakespeare.

### Sources secondaires

- BROWN, Eric C., « Shakespeare's Anxious Epistemology: *Love's Labor's Lost* and Marlowe's *Doctor Faustus* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 45, N° 1 (Spring 2003), pp. 20-44
- CHIARI, Sophie, *Love's Labour's Lost. Shakespeare's Anatomy of Wit*, Paris : Presses Universitaires de France, 2014
- ELAM, Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language Games in the Comedies*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984

