



**HAL**  
open science

## “ The l’envoy ” : Mésinterprétation, digression, inversion

Pascale Drouet

### ► To cite this version:

Pascale Drouet. “ The l’envoy ” : Mésinterprétation, digression, inversion. *Cycnos*, 2015, *Love’s Labour’s Lost* de Shakespeare ou l’art de séduire, 31 (1), pp.47-59. hal-03134153

**HAL Id: hal-03134153**

**<https://hal.science/hal-03134153v1>**

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.

## **« The *l'envoy* » : Mésinterprétation, digression, inversion**

**Pascale Drouet**

*Université de Poitiers*

La première scène de l'acte III semble s'inscrire dans la continuité de la deuxième scène de l'acte I : s'y retrouve Don Armado, désormais plus proche du personnage de l'*innamorato* que de celui du *capitano* de la *commedia dell'arte*<sup>1</sup>. La première scène de l'acte III s'ouvre sur la requête de Don Armado : « Warble, child, make passionate my sense of hearing » (3.1.1), laquelle vient faire écho à la précédente : « Sing, boy. My spirit grows heavy in love » (1.2.99). Or, juste avant cette première scène de l'acte III, Boyet a déchiffré la « rhétorique muette » (Déprat 675) du cœur de Navarre. Désormais « infected » (2.1.226), ce dernier a donné à Boyet l'impression que : « all his senses were locked in his eyes » (2.1.238). Que souhaite Don Armado sinon que ses sens se concentrent non plus dans le regard mais dans l'ouïe ? Comment réagir en proie à un sentiment amoureux dont la réciprocité n'a pas encore été prouvée, telle est la question qui relie l'intrigue secondaire à l'intrigue principale.

Moth entend la requête de son maître et s'exécute, entonnant « Concolinel » (3.1.2) et tentant ainsi d'apaiser l'humeur mélancolique de son maître. C'est, en fait, tout au long de la scène qu'il s'évertue à divertir Don Armado de son ressassement impuissant : il lui fait des réponses énigmatiques, manie le paradoxe dans ses commentaires et lui sert d'étonnantes devinettes. Si l'intellect est en éveil, l'action dramatique, elle, semble au point mort : elle pourrait se résumer à une série de digressions. Quel temps ne faut-il pas pour que Moth aille quérir Costard, puis pour que Don Armado envoie ce dernier porter sa lettre à Jaquenetta !

Alors qu'elle pourrait sembler à première vue superflue, cette scène digressive vise en réalité plusieurs objectifs. On verra, dans un premier temps, que ces digressions servent à divertir Don Armado de ce dont il

---

<sup>1</sup> Ainsi qu'il l'avait déclaré, avec l'emphase qui le caractérise : « Adieu, valour ; rust, rapier ; be still, drum ; for your manager is in love. Yea, he loveth » (1.2.147-148).

souffre, « Most rude melancholy » (3.1.57), tout en divertissant Moth qui, au passage, tourne le mélancolique en dérision et inverse le rapport maître/serviteur. Dans un deuxième temps, on montrera que ces digressions deviennent prétextes à l'expression des *low characters* (Moth que rejoint bientôt Costard) qui volent la vedette à Don Armado et déploient alors aussi bien des figures de style toute d'ingéniosité que des double ententes graveleuses, anticipant ainsi le grand banquet de langage dont il sera question plus tard<sup>2</sup>. Respectivement alerte et faussement niais, le page et le *clown* éclipsent Don Armado qui ne saisit pas toujours les glissements de sens à l'œuvre dans leurs répliques. On prêtera donc attention, dans un troisième temps, à l'équivocité interprétative et aux malentendus comiques qui résultent de ces digressions (à moins qu'ils n'en soient un effet collatéral) – impropriétés de langage, surenchère polysémique, entrechoc des registres de langue.

### **I. Digresser et divertir, ou parodier et renverser ?**

Moth ponctue la scène de ses questions ambiguës (« Master, will you win your love with a French brawl ? », 3.1.6), de ces commentaires énigmatiques (« A message well sympathised », 3.1.40), de ses proverbes paradoxaux (« As swift as lead », 3.1.46) et de ses énigmes anatomiques (« Here's a costard broken in a shin », 3.1.59). Ses digressions et ses invites à digresser ont certes pour but premier de détourner Don Armado de sa mélancolie, mais elles nous disent surtout l'habileté de Moth en matière de parodie et de renversement.

#### **« Like a rabbit on a spit » (3.1.14) : un miroir moqueur tendu au mélancolique**

Don Armado correspond au type de mélancolique appelé « forlorn lover » (Harrison 61). Or, quel que soit son type – « forlorn lover », « political or malcontent » ou « intellectual » (Harrison 61, 64, 67) –, le mélancolique est toujours un individu qui fait l'expérience du décalage : « At most period it is the isolated mood of an individual out of tune with his sphere » (Harrison 73). En effet, Don Armado n'est en adéquation ni avec son milieu professionnel – « it is base for a soldier to love » (1.2.48-49) – ni avec l'environnement immédiat de la cour de Navarre qui

---

<sup>2</sup> Moth dira à propos du curé et du pédant : « They have been at a great feast of languages and stolen the scraps » (5.1.32).

prohibe la fréquentation du sexe féminin – « I shall be forsworn (which is a great argument of falsehood) if I love » (1.2.138-139).

Moth aborde le sujet sous l'angle parodique. Il tend un miroir moqueur à son maître et à la posture (ou à l'imposture) mélancolique en général. De quoi s'agit-il sinon d'adopter une posture codifiée, de jouer avec des faux-semblants et de se mettre en scène selon des modèles préétablis et donc aisément reconnaissables ? Ainsi le page conseille-t-il à son maître d'entrer dans la danse de la sorte :

[...] humour it with turning up your eyelids, sigh a note and sing a note, sometime through the throat *as if* you swallowed love with singing love, sometime through the nose *as if* you snuffed up love by smelling love, with your hat penthouse-like o'er the shop of your eyes, with your arms crossed on your thin-belly doublet *like* a rabbit on a spit, or your hands in your pocked *like* a man after the old painting, and keep not too long in one tune, but a snip and away. (3.1.9-16)

Admiratif, Don Armado demande à son jeune page : « How hast thou purchased this expérience ? » (3.1.20). Ce faisant, il met malgré lui en relief le procédé d'inversion à l'œuvre. Quand Moth fait digression, il renverse dans le même temps le rapport traditionnel du maître et du serviteur.

#### ***Digression ou transgression ? L'inversion du rapport maître/serviteur***

Don Armado est dépeint par Navarre comme : « a refined traveller of Spain, / A man in all the world's new fashion planted » (1.1.161-162). C'est le portrait d'un homme de goût mais aussi d'expérience, s'y connaissant en termes de modes et de mondanités. Or le voici qui apprend de son jeune page. Moth lui enseigne comment gagner son amour non par la médiation de l'écrit, mais par le contact direct que favorise la danse, et il n'hésite pas à le réprimander : « Negligent student ! Learn her by heart » (3.1.28). Ainsi Moth se met-il à prodiguer des conseils et à prendre des initiatives, alors qu'il n'a qu'un statut de subordonné et ne devrait être qu'un simple exécutant. Digresser devient donc prétexte à mettre en place un jeu transgressif pour dépasser le maître et inverser l'ordre des choses. « Now will I begin your moral, and do you follow with my *l'envoy* » (3.1.80-81), intime-t-il à Don Armado. De même qu'il excelle stylistiquement dans l'art du chiasme et de l'antimétabole, il excelle théâtralement dans l'inversion des rôles.

Il ne s'agit, naturellement, que d'une parenthèse transgressive : l'ordre hiérarchique est rétabli à la fin de la scène. Don Armado ordonne à son page : « Moth, follow » (3.1.116), lequel répond, non sans humour et esprit : « Like the sequel, I » (117). L'emploi du comparatif « like » est intéressant : Moth nous dit ici sa double capacité à faire des comparaisons appropriées et à tenir son rang dans la comédie sociale. Il joue son rôle de page, mais toute la scène nous montre que, s'il le pouvait, il serait tout à fait à même d'endosser le rôle du maître et de mener le jeu. D'autant qu'il fait aussi preuve d'une capacité réflexive supérieure à celle de Don Armado, comme en témoigne son proverbe paradoxal : « As swift as lead » (3.1.46)

**« As swift as lead » (3.1.46) : quelle mise en application de l'adage *festina lente* ?**

L'étonnant proverbe qu'invente Moth pour divertir et mystifier son maître n'est pas sans évoquer l'adage latin rendu célèbre par Érasme<sup>3</sup> : *festina lente*, c'est-à-dire « hâte-toi lentement ». Cet adage avait de nombreuses représentations emblématiques : un dauphin s'enroulant autour d'une ancre, une tortue déployant une voile sur sa carapace, un papillon posé sur le dos d'un crabe, une colonne portant voilure. Edgar Wind précise : « these and innumerable other emblematic combinations were adopted to signify the rule of life that ripeness is achieved by growth of strength in which quickness and steadiness are equally developed » (Wind 90).

Dans la comédie de Shakespeare, aucun des personnages n'est en mesure de mettre en application cet adage. À partir du moment où ils se découvrent amoureux et le reconnaissent publiquement, les gentilshommes veulent un retour sur investissement immédiat, comme s'ils n'avaient de temps à consacrer ni à la maturité ni à la stabilité. Au terme de la pièce, Navarre se montre inopportun et fait preuve d'immaturité quand il dit à la princesse de France et à ses dames : « Now, at the latest minute of the hour, / Grant us your loves » (5.2.761-762). L'épreuve d'une durée de douze mois et un jour que lui impose la

---

<sup>3</sup> Érasme reprend cette maxime antique (entre autres, de Vespasien et d'Auguste) et la glose dans ses *Adages* (1500, première édition) qui, du vivant de l'auteur, furent réédités seize fois. Les auteurs de livres d'emblèmes l'utilisèrent aussi abondamment : Francesco Colonna (*Le Songe de Poliphile*, 1499), Alciato (*Emblematum Liber*, 1531), Paolo Giovio (*Dialogo dell' Imprese Militari et Amoroze*, 1555), puis Geoffrey Whitney (*A Choice of Emblemes*, 1586) et George Wither (*A Collection of Emblemes*, 1635) – que Jean-Jacques Chardin soit ici remercié pour ces précisions.

princesse en retour laisse justement le temps au temps : le temps de gagner en maturité, ou du moins de mûrir un projet, d'inscrire ce qui pouvait relever du caprice dans une perspective stable et réfléchie.

Dans la première scène de l'acte III, Moth, tout en détournant Don Armado de sa mélancolie, remet à plus tard le moment d'aller quérir Costard pour qu'il porte à Jaquenetta la lettre de Don Armado, comme si cette déclaration était hâtive, à contretemps. La scène s'ouvre avec l'ordre de Don Armado : « give enlargement to the swain, bring him *festinately* hither » (3.1.3-4)<sup>4</sup>. Moth répond par une série de digressions dont le proverbe paradoxal : « As swift as lead » (46),<sup>5</sup> comme si le procédé digressif n'avait pas pour seul but de divertir, mais participait d'une lente et nécessaire maturation. Mais l'adage instructif ne dépasse pas le registre rhétorique pour donner lieu à une réflexion en prise directe sur l'existence. Il se vide de sa substance et se réduit à : « sweet smoke of rhetoric ! » (3.1.52). « Is that lead slow which is fired from a gun ? » (51), demande l'ingénieux Moth. Et Don Armado d'explicitier la métaphore filée : « He reputes me a cannon, and the bullet, that's he » (53). « As swift as lead » n'est alors plus qu'une figure de style parmi tant d'autres dans la comédie.

Ainsi les digressions de Moth sont-elles à détente multiple. Tout à la fois, le page divertit son maître, se moque de la posture mélancolique, inverse le rapport maître/serviteur et convoque indirectement l'adage érasmien. Ce faisant, il déploie sa vivacité d'esprit et la propulse sur le devant de la scène, éclipsant Don Armado qui, pour sa part, n'a guère le sens de la repartie – ce qui peut laisser dubitatif quant à sa capacité d'entendement.

## II. L'esprit des *low characters* : figures de style élaborées et double entente grivoise

### *Moth et l'art de l'antimétabole*

Tout page qu'il est, Moth n'a rien à envier aux *high characters* en terme de vivacité d'esprit et de culture. Lui aussi sait user de vocables

---

<sup>4</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>5</sup> Le proverbe est paradoxal lorsque l'on prend, comme le fait implicitement Don Armado, « lead » dans son acception première : « The heaviest of the base metals, of a dull pale bluish-gray colour » (*OED*, 1.a.). Moth résoudra le paradoxe en explicitant l'acception différente à laquelle il pense : « The metal regarded as fashioned into some object, e.g. a seal, the plummet of a plumb-line, a pipe or conduit, a leaden coffin, a bullet, the leaden part of anything. (*cold*) *lead* , bullets » (*OED*, 4.a.).

étrangers, latins (« *minime* », 3.1.49) comme espagnols (« Signor », 117), et rassembler dans une rime implicite l'anglais et le français (« A good *l'envoy*, ending in the goose », 86). Il est attentif à l'onomastique et s'amuse du sens commun que peuvent recéler les noms propres (« Here's a costard broken in a shin », 59). Il manie le paradoxe et a une prédilection pour certaines figures de style. Il est, comme le souligne C.L. Barber, « a pert page in the manner of Lyly » (Barber 124).

Moth a l'art du renversement, hiérarchique et stylistique. Il n'est donc guère étonnant que sa prédilection aille au chiasme et à l'antimétabole<sup>6</sup>. Ainsi inverse-t-il sa moquerie initiale (la double métaphore animale qui fait de Costard un canasson et de son maître un âne) pour la rendre audible à Don Armado, c'est-à-dire politiquement correcte :

MOTH      A message well sympathised – a horse to be  
                  ambassador for an *ass*.  
ARMADO     Ha, ha, what sayest thou ?  
MOTH      Marry, sir, you must send the *ass* upon the horse,  
                  for he is very slow-gaited<sup>7</sup>. (3.1.40-44)

Avec cette antimétabole, Moth fait montre de son agilité rhétorique, mais il crée aussi en effet de miroir entre le matamore et le *clown*, comme pour suggérer, non sans effronterie, qu'il n'y a guère de différence entre Don Armado et Costard. Moth maîtrise aussi la forme plus élaborée du chiasme<sup>8</sup>, comme dans cette réponse à son maître : « *Minime*, honest *master*, or rather, *master*, no » (49). Sa prédilection pour la disposition en forme de « khi », « x » dans notre alphabet, culmine lors de l'illustration de *l'envoy* (3.1.72-85). Don Armado énonce la fablette puis Moth la complète par *l'envoy*, puis c'est au tour de Moth de commencer avec la fablette et c'est Don Armado qui ajoute alors

<sup>6</sup> « Avec la réversion ou antimétabole, on revient à une forme plus primitive du chiasme, celle qui consiste à opposer *les mêmes termes* en ordre inverse » (Suhamy 75).

<sup>7</sup> C'est moi qui souligne. Il en sera de même dans l'ensemble des citations où un chiasme ou une antimétabole, ou encore une autre figure comme l'antanaclase, peut être mise en évidence.

<sup>8</sup> Comme pour l'antimétabole, deux procédés sont à l'œuvre dans cette figure de construction, la répétition et l'inversion : « Il y a répétition dans la mesure où deux éléments linguistiques, *quelle que soit leur nature*, sont répétés ; il y a inversion dans la mesure où, alors que le parallélisme réitérerait le même ordre (A B / A B), un effet de symétrie le renverse (A B / B A) » (Aquié 82). Le chiasme, à la différence de l'antimétabole, peut donc être phonétique, rythmique, sémantique ou grammatical.

*l'envoy*. Les rôles sont inversés, toujours avec cette idée implicite que le page pourrait prendre la place du maître et *vice versa*.

Sans conteste, Moth éclipse Don Armado dans sa vivacité d'esprit et son art du renversement. Il s'impose également en matière de glissements sémantiques et c'est alors que Costard s'invite lui aussi dans la fête polysémique.

### ***Antanaclases et double entente***

L'antanaclase n'a plus de secret pour les gentilshommes de Navarre et les dames de France<sup>9</sup>. Or, ni Moth ni Costard ne sont en reste. Moth décline différents sens de « note » : « These are compliments [...] and make them men of *note* – do you *note* me ? – that most are affected to these » (3.1.16-19). Le premier emploi de « note » joue à la fois sur le sens de « single tone of definite pitch » (*OED*, II.7.a) et de « distinction » (*OED*, III) ; le second, dans sa forme verbale, signifie « to pay attention to », « to mark » (*OED*, II.5.a). Une fois élucidée l'énigme de la caboche qui s'est cassé le tibia, Don Armado tente de clore le sujet (seule la devinette l'intéressait ; il n'a que faire de l'état physique de Costard), mais Costard renchérit avec une antanaclase :

ARMADO      We will talk no more of this *matter*.  
COSTARD     Till there be more *matter* in the shin. (3.1.102-103)

Si Don Armado emploie « matter » au sens de « subject » (*OED*, I), Costard, lui, l'entend dans son acception concrète de « purulent material, pus » (*OED*, 3.19.b).

Ce jeu sur la polysémie des mots devient particulièrement jubilatoire lorsqu'il s'agit de créer une double entente et de jouer sur différents registres, passant du littéral au métaphorique, du courant à l'argotique. C'est alors que, pour reprendre l'élégante formulation de Gisèle Venet, « l'envers grivois des mots s'invite dans les échanges » (Venet 1323). Ici, l'envers grivois a essentiellement à voir avec la prostitution féminine. Les trois métaphores chevalines qu'emploie Moth

---

<sup>9</sup> On parle d'antanaclase quand on a « l'emploi répété d'un même signifiant renvoyant à chaque fois à un signifié différent », ou « du même mot répété avec exploitation de la polysémie » (Aquié 55). Voir, par exemples, les jeux sur les différents sens de « mesure » dans la scène du Masque des Moscovites (5.2.184-200).



pour désigner Jaquenetta sont une allusion aux mœurs légères cette dernière :

ARMADO     But O – but O –  
 MOTH       ‘The *hobby-horse* is forgot.’  
 ARMADO     Call’st thou my love ‘hobby-horse’?  
 MOTH       No, master, the hobby-horse is but a *colt*, and your  
 love perhaps a *hackney*. But have you forgot your love? (3.1.22-  
 26)

Si Don Armado perçoit la double entente que recèle le mot « hobby-horse » – « a kind of horse » (*OED*, 1), mais aussi « a lustful person ; a loose woman, a prostitute » (*OED*, 3.b) –, il reste sourd à la double entente, tout aussi péjorative, des termes « colt » – « the young of the horse » (*OED*, 1), mais également « a lascivious fellow, a wanton » (*OED*, 2.c) – et « hackney » – « a horse of middle size and quality » (*OED*, A.1), mais aussi « a woman that hires her person, a prostitute » (*OED*, 4). Costard, à son tour, convoque la sphère interlope de la prostitution par le biais des termes « Frances » (3.1.105), « goose » (106) et « French crown » (123).

Or les glissements sémantiques dont s’amuse Costard et Moth ont une fonction particulière dans cette scène où semble primer le jeu littéraire : ils donnent à entendre, pour qui sait tendre l’oreille, le retour du corps refoulé.

### ***Quand le corps refoulé fait retour***

En demandant à Don Armado : « Master, will you win your love with a French brawl ? » (3.1.6), Moth lui conseille implicitement de séduire Jaquenetta non par le texte figé de l’écrit mais par la grâce du corps en mouvement. On sait combien les Puritains stigmatisaient la danse. Dans *The Anatomie of Abuses* (1583), Philip Stubbes posait la question suivante, toute rhétorique :

For what clipping, what cullyng, what kissing and bussing,  
 what smouching and slabbering one of an other, what filthy  
 groping and vncleane handling is not practised euery where in  
 these dauncings ? Yea, the verye deed and action it selfe, which  
 I will not name for offending chast eares, shall bee purtrayed  
 and shewed forth in their bawdie gestures of one to an other.  
 (Stubbes 180-181)

Moth emploie des termes qui paraissent édulcorés, mais le résultat demeure semblable : « These are compliments, these are humours, these betray nice wenches that would be betrayed without these » (3.1.16-18). Il n'est que de femmes légères, qu'il s'agisse de divertissement mondain ou de commerce illicite.

Costard et Moth nous ramènent ainsi à la réalité du corps, au « bas corporel », à la sexualité certes, mais aussi, plus généralement, aux « manifestations et signes typiques de la vie grotesque du corps » (Bakhtine 307). Le jeu littéraire de *l'envoy* est sapé par les références prosaïques de Costard qui renvoient à « *la sphère matérielle et corporelle* : celle du manger, du boire, de la vie sexuelle et des événements corporels afférents » (Bakhtine 308) : lavement corporel – son barbarisme « *egma* » (3.1.61) est probablement une déformation de « *enema* », soit « *a clyster, an injection* » (*OED*, 1) –, pus – voir sa reprise de « *matter* » (103) –, constipation – il entend « *bound* » non pas au sens de « *kept fast in bonds or prison* » (*OED*, 2), mais au sens de « *confined in the bowels, costive* » (*OED*, 3) –, syphilis – « *French crown* » (123).

En faisant ressurgir le « bas corporel », Moth et Costard introduisent un contrepoint comique à la triple artificialité de la posture mélancolique, de l'exercice de style et de l'idéal éthéré de la cour de Navarre. Or, ces effets comiques sont amplifiés par le fait que Don Armado demeure sourd à la dimension contrapuntique.

### III. Du degré zéro de l'interprétation à la mésinterprétation débridée

#### « *Heavy, dull and slow* » (3.1.47-48), ou la surdité de Don Armado à la polysémie

Il n'est pas évident que Don Armado perçoive la teneur parodique du portrait que Moth brosse du mélancolique. Il ne paraît pas davantage percevoir la double entente que recèle les termes « *colt* » (3.1.25) et « *hackney* » (126). Il ne relève pas les glissements sémantiques qu'opère Costard à partir de mots qu'il emploie, comme « *matter* » (102), « *enfranchise* » (104) ou « *bound* » (109). Il semble sourd à la polysémie du langage. « *Is not lead a metal heavy, dull, and slow ?* » (47-48), demande-t-il, incrédule, à Moth. Or, par un tour ironique, c'est lui-même qu'il décrit en posant cette question rhétorique sur la qualité du plomb : son esprit est lourd, massif et lent.

Sa surdité atteint un pic comique dans la mise en scène de Dominic Dromgoole, avec la *Royal Shakespeare Company*, au théâtre du Globe en

2007. Le « Concolinel » (3.1.2) de Moth (joué par Seroca Davis) se transforme et se francise en « coucoulinel » puis en « coculinel », sur l'air du *Chant des oiseaux* de Clément Janequin<sup>10</sup>. L'allusion au statut de pré-cocu qu'endosse Don Armado est d'autant plus claire qu'on nous montre régulièrement Costard et Jaquenetta en train de s'accoupler dans le jardin de Navarre. Sourd à l'ironie, à contretemps, Don Armado s'émeut : « Sweet air ! » (3.1.3). Sourd à la double entente comme il est aveugle à légèreté de Jaquenetta. Il représente le degré zéro de l'interprétation critique. Costard, en revanche, se livre à une mésinterprétation qu'on pourrait dire débridée.

**« A fat l'envoy » (3.1.90) : le sens en roue libre**

Le *clown* mésinterprète la réaction de Don Armado à l'énigme que vient de lui poser Moth : « Some enigma, some riddle. Come thy *l'envoy* begin » (60). La série de quiproquos interprétatifs provient de l'écart qui sépare la sphère référentielle de chacun des locuteurs : Don Armado est tout au divertissement que lui procurent traits d'esprits et jeux littéraires, alors que Costard, lui, est très prosaïquement préoccupé par son tibia mal en point. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il déforme « enigma » et « riddle » en barbarisme et en impropriété de langue, et que « *l'envoy* » devienne successivement un onguent (« No *l'envoy*, no *l'envoy*, no salve sir », 62-63), une oie (« Let me see : a fat *l'envoy* – ay, that's a fat goose », 90), puis une prostituée (« O, marry me to one Frances ! I smell some *l'envoy*, some goose in this », 105-106). C'en est fait du pompeux terme littéraire ! Or, comme l'explique Don Armado à son page, *l'envoy* n'est autre que : « an epilogue or discourse to make plain / Some obscure precedence that hath tofore been said » (69-70). Par un retournement tout à fait ironique, ce qui était censé apporter une clarification ne contribue qu'à obscurcir le sens et à égarer dans les méandres de la mésinterprétation.

Costard met le sens en roue libre et en révèle l'imprévisibilité ; il joue avec l'équivocité interprétative. Aussi est-il un *clown* non seulement au sens de « rustic » (*OED*, 1.a), mais aussi au sens de « jester » (*OED*, 3.a). Car on ne sait s'il s'empêtre véritablement dans ses impropriétés de

---

<sup>10</sup> Cette polyphonie que Janequin compose en 1529 fait entendre, comme son nom l'indique, le chant des oiseaux par le mimétisme d'onomatopées aussi variées que jubilatoires. Il y est notamment question du coucou, auquel on intime : « Fuyez maître cocu / Sortez de nos chapitres / Vous ne serez point retenu / Car vous n'êtes qu'un traître / Cocu cococu cocu cocou cocu cocu [etc.] » (Dobbins 44-57).

langage ou s'il les commet sciemment pour nous divertir. Quelle n'est pas notre surprise de découvrir qu'il a parfaitement compris ce que signifie *l'envoy* et de l'entendre rétorquer à Moth : « I will speak that *l'envoy*. / I, Costard, running out, that was safely within, / Fell over the threshold, and broke my shin » (99-101).

### ***De l'équivocité interprétative à l'autonomie des mots***

Que nous invitent à comprendre Costard et Moth dans cette scène si ce n'est qu'il n'est pas de langage sans équivocité, sans pluralité interprétative ? Que le langage n'est pas plus univoque que la vie n'est linéaire ? De même que la vie témoigne de la réversibilité des situations d'existence<sup>11</sup>, le langage se prête sans cesse à des renversements de sens. Les glissements interprétatifs auxquels se livrent les deux *low characters* attirent également notre attention sur un jeu de substitution, sémantique, qui évoque celui, identitaire, auxquels s'adonnent les *high characters* lors du Masque des Moscovites.

Les glissements de sens libèrent des acceptions inattendues, comme si les mots s'affranchissaient de leur contexte. William C. Carroll souligne : « The punsters and malaprops treat words as autonomous entities, rhyming and twisting them, jostling them next to one another, taking them apart and reassembling them in intricate patterns » (Carroll 63). Avec Costard, le signifié prend son autonomie vis-à-vis du signifiant. La jubilation avec laquelle il répète, comme s'il se délectait de les mettre en voix, les mots nouveaux de « 'Remuneration' ! » (119) et de « Gardon, O sweet gardon ! » (148) – comme plus tard, sa capacité à dire d'une seule traite « *honorificabilitudinitatibus* » (5.1.36) – nous laisse à penser que le son l'emporte sur le sens, comme si Costard connaissait alors « la jouissance fugace de maîtriser la langue, même un instant, à la manière dont les enfants maîtrisent les mots qu'ils acquièrent : en s'étonnant de les voir surgir, en les palpant comme pour voir ce qu'ils cachent » (Sibony 75).

À la fin de la première scène de l'acte III, Don Armado et Berowne font figure de doubles. Le coup de foudre qui les frappe les rend mélancoliques et ce sont des symptômes similaires qui les trahissent : soupirs – « Well, I will love, write, *sigh*, pray, sue, groan » (3.1.181) fait écho à « I must *sigh* in thy face » (56) – et recours à l'écriture, épistolaire

---

<sup>11</sup> Sur cette question, voir Philippe Grosos, *Le réversible et l'irréversible. Essai sur la réversibilité des situations d'existence* (Paris : Hermann, 2014).

ou poétique. Dans le dernier vers de Berowne, « Some men must love my lady, and some Joan » (182), nous percevons le parallèle comique entre les deux personnages et leurs aimées respectives.

Le monologue élaboré de Berowne, qui clôt la scène, appartient à un tout autre registre que celui qui le précédait, riche, lui, de double entente prosaïque voire grotesque. Pourtant, l'unité thématique de la scène est bien là : il s'agit toujours du corps qui fait retour, et plus précisément du sexe féminin. Certes, les mots vulgaires de « prostituée » et de « cocu » n'ont pas leur place dans le vocabulaire choisi de Berowne. Mais sa métaphore de l'horloge allemande et sa référence mythologique à Argus expriment la même idée selon laquelle la sexualité féminine demeure incontrôlable – « Ay, and, by heaven, one that will do the deed / Though Argus were her eunuch and her guard » (175-176).

Comme Don Armado, Berowne a recours aux services de Costard – son injonction « Stay, slave, I *must employ* thee » (131) fait écho au projet du matamore : « I *must employ* him in a letter to my love » (4-5). Or Costard ne fait pas que des confusions sémantiques, il en fait aussi de chronologiques, comme lorsqu'il répond à Berowne : « I shall know, sir, when I have done it » (138). Parce que la scène tout entière est sujette à des inversions et qu'elle témoigne de la réversibilité de ce qui suit et de ce qui précède, elle prépare habilement le ressort dramatique à venir : la confusion que fera Costard entre les destinataires respectives des lettres de Berowne et de Don Armado.

La scène de *l'envoy* est terminée mais, contre toute attente, l'oie sera de retour dans la scène de mise en abyme des sonnets lus à haute voix... en la personne de Berowne. *L'envoy* du petit Moth, « Until the goose came out of door, / And stayed the odds by adding four » (78-79), prendra alors toute sa saveur comique.

## Bibliographie

- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy : A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (1959). Princeton & Oxford : Princeton University Press, 2012.

- CARROLL, William C. *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton : Princeton University Press, 1976.
- DOBBINS, Frank (ed.). *The Oxford Book of French Songs* (1987). Oxford and New York : Oxford University Press, 2000.
- HARRISON, G. B. « An Essay on Elizabethan Melancholy ». BRETON Nicholas. *Melancholike Humours*. Ed. G. B. HARRISON. London : The Scholartis Press, 1929 : 49-89.
- Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*. Oxford, OUP, Online Edition, 2014.
- SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost* (1594). Ed. William C. CARROLL. Cambridge : Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », (2009) 2012.
- . *Peines d'amour perdues*, trad. Jean-Michel Déprats. *Comédies I (Œuvres complètes, V)*. Ed. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013 : 609-853.
- SIBONY, Daniel. *Les sens du rire et de l'humour*. Paris : Odile Jacob, 2010.
- STUBBES Philip, *The Anatomie of Abuses* (1583). London : W. Pickering/Edinburgh : W. & D. Laing, 1836.
- SUHAMY, Henri. *Les figures de style* (1981). Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.
- VENET, Gisèle. « 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 : 1314-1335.
- WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London : Faber and Faber, 1958.

