

Poétique de la séduction

Jean-Louis Claret

Université d'Aix-Marseille, LERMA

Dans l'Angleterre du seizième siècle, la poésie pouvait avoir une fonction pratique : les jeunes galants en faisaient des armes redoutables grâce auxquelles ils entendaient faire s'écrouler les barrières que les jeunes femmes édifiaient afin de préserver leur vertu. Les mots portaient des coups suaves qui faisaient vaciller celles qui les lisaient ou les entendaient et qui pouvaient donner à l'assiégeur accès à leur jardin secret. Même si le théâtre élisabéthain tend à valider cet emploi de la poésie conquérante, *Love's Labour's Lost* propose une vision particulière de ce cheminement qui partirait du masculin conquérant pour atteindre et vaincre un récepteur féminin sensible et crédule. En effet, les hommes doutent de l'efficacité de leur outil rhétorique et les femmes ne sont pas dupes de ce qui se trame. La citadelle semble savoir qu'elle est assiégée et connaître par cœur les manœuvres de ses adversaires dont elle sait déjouer – voire ridiculiser – les stratégies. R.S. White voit dans cette évolution une remise en question de conventions théâtrales dont il positionne le point d'orgue dans les années 1570-80 avec les textes que John Lyly a consacrés à Euphues (White 35). Neal L. Goldstein y voit un phénomène propre à l'Angleterre de Shakespeare : « (It is) a uniquely English treatment of the vision of love born in Renaissance Italy » (Goldstein 339). Il est vrai que dans la pièce de Shakespeare les missives amoureuses jouent un rôle central mais font l'objet de remises en question tout autant de la part de leur auteur que de leur destinataire. Le sonnet amoureux que la lettre contient – et qui la constitue – semble tout à la fois dire les débordements de la passion amoureuse et en exprimer la vacuité. Cette dialectique de *l'inopem copia*, à savoir les rapports complexes entre le vide et le plein, est au cœur de *Love's Labour's Lost*. Pour en analyser les mécanismes, je me propose de présenter brièvement les enjeux dramatiques de la poésie amoureuse dans la littérature anglaise de la Renaissance puis de m'attacher à analyser les jeux de rôles auxquels se livrent les personnages dans la comédie de Shakespeare.

La poésie en question.

Lorsqu'ils voient la princesse de France arriver à la cour de Navarre, accompagnée de ses trois dames de compagnie, au début du second acte, les spectateurs se doutent bien que les trois seigneurs qui entourent le roi Ferdinand vont tomber amoureux de ces dernières et que le roi va s'éprendre de la princesse. Après tout, comme le demande Thomas Campion dans un de ses sonnets, « Were not women made for men? » (« *Young and Simple Though I am* »). Les spectateurs savent intuitivement que l'intrigue de la pièce va tourner autour de cette problématique : tenir ou ne pas tenir sa promesse ; là est la question dans *Love's labour's Lost* et la réponse ne fait aucun doute dans leur esprit. Pourtant, la fin de la pièce démontrera que même s'ils sont effectivement tombés amoureux, les jeunes gens ne vont pas pour autant s'unir aux femmes dont la beauté les a détournés du chemin qu'ils avaient accepté de tracer à l'initiative du roi. Le combat est donc tout à la fois gagné et perdu ; « so won, so lost » comme le dit Berowne (1.1.144).

Le projet initial des quatre hommes est de se consacrer à l'étude pendant trois années. La présentation de cette initiative est particulièrement troublante car, comme l'ont remarqué nombre de critiques (voir par exemple Henri Suhamy 16), elle combine des aspects propres à la vie monacale – la diète stricte, le rejet de la compagnie des femmes, la pénurie de sommeil – et les exigences de simple repli sur soi que l'acquisition intensive de connaissances requiert. Ainsi le roi et ses fidèles s'engagent à devenir moines pendant quelque temps, pour ainsi dire, afin de se consacrer à la lecture et de profiter des avantages de l'isolement affectif dont Berowne va s'employer à démontrer les failles et la dimension contre nature (1.1.149) : la ville métaphorique que l'érudit assiège dans sa bibliothèque est en cendres lorsqu'il y pénètre, dit-il (1.1.144), tandis que celle que l'amoureux entend conquérir va le combler de délices. Cette juxtaposition de deux enjeux que la pièce place aux antipodes l'un de l'autre, à savoir la conquête amoureuse et la conquête du savoir, toutes deux métaphorisées en sièges de cités, constitue le point de départ du processus dramatique que *Love's Labour's Lost* va mettre en place.

La quête d'éternité qui anime le souverain dès le début de la pièce peut être perçue comme un rejet de l'éternel recommencement que représente conventionnellement, dans les sonnets élisabéthains, la naissance d'un enfant. Les premiers sonnets de Shakespeare sont essentiellement consacrés à l'idée que les descendants perpétuent et

rendent éternelle l'image de leurs parents. Le Sonnet 3 de Shakespeare est particulièrement clair à cet égard. Les derniers vers en sont :

Thou art thy mother's glass, and she in thee
 Calls back the lovely April of her prime;
 So thou through windows of thine age shall see,
 Despite of wrinkles, this thy golden time.
 But if thy live remember'd not to be,
 Die single, and thine image dies with thee.

Aux traits que le roi souhaite voir gravés dans le bronze (« Live registered upon our brazen tombs » 1.1.2) s'opposent les visages des garçons et des filles à naître. Deux formes d'éternités se distinguent donc : celle de la gloire et du renom est immuable et figée tandis que celle de l'enfantement est naturelle et cyclique. Par ailleurs, la voracité du temps cormoran (« cormorant devouring time » 1.1.4) qu'évoque Ferdinand fait écho au temps tyrannique et sanglant des sonnets de Shakespeare (« this bloody tyrant Time » *Sonnet 16* ; « Devouring Time, » *Sonnet 19*) ou de Michael Drayton (« Tyrannizing Times » *Sonnet 44*). Bien qu'ils luttent contre le même ennemi, le poète vainc le tyran implacable en incitant à l'amour tandis le roi de Navarre invite ses amis à se protéger contre les sentiments (« [You] That war against your own affections » 1.1.9) en constituant une Académie (1.1.13). Le projet qui se dessine au début de la pièce peut donc être considéré comme un « anti sonnet », comme une poétique inversée qui se décline toutefois sous la forme de vers rimés. En d'autres termes, au début de *Love's Labour's Lost*, une guerre est déclarée qui renverse les codifications et conventions poétiques. L'emmurement stérile de la Cour de Navarre s'oppose à la sensualité prônée par le poète dont le regard ouvre sur l'espace et la beauté en se laissant guider par l'imagination (voir *A Midsummer Night's Dream* 5.1.11-16). L'amour ne se laisse pas d'ailleurs emprisonner, pas même par les murs de la pensée : « Love (...) Lives not alone immured in the brain » dit Berowne (4.3.296).

Il est indéniable que le langage est au cœur des préoccupations de cette pièce qui peut être interprétée comme « a great feast of languages » (5.1.32). Les mots y sont savourés par les uns, disséqués par les autres, parfois écorchés et ou encore corrompus comme aime à dire Feste dans *Twelfth Night* (3.1.35). Grâce au pouvoir suave de la vapeur rhétorique (3.1.52), certains semblent avoir une généalogie propre (« high-born words » 1.1.170) tandis que d'autres peuvent même être objets de désir :

« I desire her name » dit Longaville à propos de la dame en blanc. Lorsqu'ils assiègent un noble guerrier, les mots le transforment aisément en galant. C'est le trait décoché par Cupidon qui produit la métamorphose, comme le souligne Armado dans le monologue qui clôt le premier acte : « Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise, wit ; write, pen ; for I am for whole volumes in folio » (1.2.148-151). L'amour fait du soldat un poète qui va échanger son épée (*sword*) contre une plume et s'assurer, par les mots (*words*), la réciprocité des sentiments qui l'habitent. Il est même le précepteur du poète : « By heaven, I do love, and it hath taught me to rhyme, and to be melancholy, and here is part of my rhyme, and here my melancholy », dit Berowne (4.3.9-11).

L'amant fait du poème le prolongement de sa personne et le révélateur intime de ses sentiments : « My Verse is the true image of my Mind », peut-on lire dans l'avertissement aux lecteurs des sonnets de Michael Drayton (*To the reader of these Sonnets*). Il ne s'agit donc pas pour lui de se prêter par jeu à une simple convention mais plutôt, grâce à elle, de se couler dans les mots qu'il a écrits et d'effectuer sa métamorphose involontaire. « It is a plague / That Cupid will impose for my neglect / Of his almighty dreadful little might » dit Berowne (3.1.178-80). L'amoureux ne joue pas délibérément un rôle : il ne peut pas résister à cette élan qui peut le pousser, comme Orlando dans *As You Like It*, à accrocher aux branches des arbres les sonnets qu'il ne peut pas donner à sa belle.

Le poème est un ingrédient indispensable de la relation amoureuse naissante. Dans *Le Courtisan* de Baldesar Castiglione, Messer Cesare affirme même que la poésie a été inventée grâce aux femmes dont elle permet de louer la beauté (Castiglione 257-8) :

Do you not see that the cause of all gracious exercises that give us pleasure is to be assigned to women alone? Who learns to dance gracefully for any reason except to please women? Who devotes himself to the sweetness of music for any other reason? Who attempts to compose verses, at least in the vernacular, unless to express sentiments inspired by women? Think how many noble poems we should be deprived of, both in Greek and in Latin, if women had enjoyed little esteem with the poets.

Le théâtre élisabéthain fait très souvent la preuve de l'intimité entre poésie et beauté féminine. Ainsi, l'écriture de sonnets par les

personnages cristallise la relation amoureuse et en permet la confidentialité en figeant les mots sur du papier. Mais l'amant peut aussi dire les mots qu'il a composés pour séduire sa belle. C'est ce que fait Leander dans le poème de Christopher Marlowe *Hero and Leander* :

And now begins Leander to display
Love's holy fire, with words, with sighs and tears,
Which like sweet music enter'd Hero's ears.

Hamlet ne déroge pas au rituel amoureux puisqu'il adresse un poème à Ophélie afin de l'assurer de la constance de ses sentiments (2.2.109-123). De même, au début de *A Midsummer Night's Dream*, Egeus signale que Lysander a donné des poèmes à sa fille afin de l'ensorceler : « This hath bewitch'd the bosom of my child. / Thou, thou, Lysander, thou hast given her rhymes » (1.1.28-9). C'est aussi par la magie du langage – non versifié dans ce cas – qu'Othello séduit la belle Desdémone, voire son père Brabantio et toute la Cour de Venise. Dans *Twelfth Night*, Orsino invite Cesario à écrire un texte afin de séduire la belle Olivia en son nom (1.4.24-5). Pour la conquérir, la jeune femme travestie écrit un texte qu'elle entend réciter devant la comtesse. Une fois dans le salon elle s'interrompt après les premiers mots (1.5, 165-169). L'échange qui suit est particulièrement intéressant car il renvoie à un problème qui est au cœur de *Love's Labour's Lost*, à savoir la sincérité de la forme poétique (187-192) :

OLIVIA Come to what is important in't – I forgive you the
 praise.
VIOLA Alas, I took great pains to study it, and 'tis
 poetical.
OLIVIA It is more like to be feigned, I pray you keep it in.

Olivia ne veut pas entendre la poésie rimée que Cesario / Viola a composée pour elle. À ses yeux, il s'agit d'un artifice qui rend douteuse la sincérité du galant. L'idée d'une artificialité foncière du poème d'amour, est évoquée par Sir Philip Sidney, l'auteur d'*Astrophel and Stella*, dans sa *Defence of Poesy* :

But truly, many of such writings as come under the banner of
unresistible love, if I were a mistress, would never persuade me
they were in love, so coldly they apply fiery speeches, as men
that had rather read lovers' writings, and so caught up certain

swelling phrases (which hang together like a man that once told my father that the wind was at northwest and by south because he would be sure to name winds enough), than that in truth they feel those passions;

La condamnation prend parfois une dimension plus radicale lorsque, par exemple, des personnages de théâtre adoptent la thèse platonicienne du poète trompeur. Ainsi, dans *As You Like it*, Touchstone joue les maîtres d'école avec Audrey (3.3.12-23):

TOUCHSTONE Truly, I would the gods had made thee poetical

AUDREY I do not know what 'poetical' is: is it honest in deed and word? is it a true thing?

TOUCHSTONE No, truly; for the truest poetry is the most feigning; and lovers are given to poetry, and what they swear in poetry may be said as lovers they do feign.

AUDREY Do you wish then that the gods had made me poetical?

TOUCHSTONE I do, truly; for thou swearest to me thou art honest: now, if thou wert a poet, I might have some hope thou didst feign.

La poésie consiste en des « verses of feigning love » (*A Midsummer Night's Dream*, 1.1.32) car leur élaboration implique un travail de mise en forme qui peut s'opposer à la spontanéité des sentiments amoureux. Par définition, l'amant poète est un hypocrite. Le Sonnet 42 de Michael Drayton se fait l'écho de ce point de vue :

Some, who not kindly relish my conceit,
They say, as poets do I use to feign,
And in bare words paint out my Passions' pain.

Ainsi, la jeune femme éplorée décrite au début de *A Lover's Complaint* jette à l'eau les mots d'amour qu'elle a reçus et que leur auteur a écrits avec son sang.

Les amants de *Love's Labour's Lost* sont eux aussi préoccupés par l'apparente artificialité de la poésie rimée. Longaville s'exclame (4.3.47):

I fear these stubborn lines lack power to move.
 'O sweet Maria, empress of my love' –
 These numbers will I tear, and write in prose.

Quant à Dumaine, il déclare (4.3.113-4):

This will I send, and something else more plain,
 That shall express my true love's fasting pain.

Longaville semble convaincu que la prose (« something else more plain ») est plus à même de dire la sincérité de l'amant et il invite Berowne à y recourir pour éviter tout malentendu (4.3.339-40) : « Now to plain dealing. Lay these glozes by ». Il faut dire que la rime impose un jeu auquel les amoureux ont parfois du mal à se plier. Ainsi, dans *Much Ado About Nothing*, Benedick dit son incompetence :

BENEDICK Sings

The god of love,
 That sits above,
 And knows me, and knows me,
 How pitiful I deserve,--
 I mean in singing; but in loving, Leander the good swimmer,
 Troilus the first employer of panders, and a whole bookful of
 these quondam carpet-mangers, whose names yet run smoothly
 in the even road of a blank verse, why, they were never so truly
 turned over and over as my poor self in love. Marry, I cannot
 show it in rhyme; I have tried: I can find out no rhyme to 'lady'
 but 'baby,' an innocent rhyme; for 'scorn,' 'horn,' a hard rhyme;
 for, 'school,' 'fool,' a babbling rhyme; very ominous endings: no,
 I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in
 festival terms.

Quant à Hamlet, il n'arrive pas à terminer le poème qu'il improvise : « You might have rhymed », lui dit Horatio (3.2.279).

La transformation du guerrier en amoureux correspond à un processus de démasculinisation que dénonce Richard Gloucester au tout début de *Richard III*. Le comploteur dit son mépris pour les plaisirs oisifs auxquels se livrent les chevaliers en temps de paix (1.1.31). Séduire les femmes est, dit-il, une activité dégradante et ceux qui s'y livrent se couvrent de ridicule. C'est le point de vue que soutient aussi Giordano

Bruno dans sa dédicace au *De Gli eroici furori* de 1585 (Cité par Frances Yates, 105):

To fix all one's thoughts and study upon the beauty of a woman's body is, O most generous knight, the mark of a base, brutish, and filthy mind. Good God! What more vile, what more ignoble spectacle can present itself to a wholesome eye than that of a man who is dreamy, afflicted, tormented, sad, melancholy, now hot, now cold, now fervent, now fearful, now pale, now red, with countenance now perplexed, now resolute, who spends the best of his time, the best part of his fleeting life distilling the elixir of his brain in writing down and publicly recording the perpetual tortures, the heavy torments, the weary thoughts and speeches, the bitter meditations generated beneath the tyranny of an unworthy, imbecile, infatuated, wanton, filthy wretch of a woman?

Le rejet, total cette fois, de la poésie amoureuse, et plus particulièrement de la tradition pétrarquiste, est renforcé par l'évidente misogynie du philosophe Nolan. À la régression que représente la féminisation du soldat s'ajoute celle de l'inscription dans une forme d'expression qui tient plus à l'imitation servile qu'à la créativité. Ainsi, dans *As You Like It*, Touchstone fait la démonstration de l'artificialité des jeux de rimes auxquels se livrent les prétendants. Il improvise un poème rimé en hommage parodique à Rosalind qu'il calque sur celui, sincère, qu'a écrit Orlando (3.2.86-110).

Le vers blanc est une voie de secours pour l'amant poète incompetent. Il impose un nombre de pieds constant mais élimine l'écueil de la rime. Ensuite vient la prose qui n'obéit pas à des impératifs stricts de mesure. Le passage du vers rimé au vers blanc puis à la prose peut apparaître comme un rapprochement par rapport à la réalité mais on peut penser avec George Luis Borges que la prose n'est pas plus proche de la réalité que la poésie rimée car elle est aussi le fruit d'une codification et est soumise à des enjeux esthétiques.

Les jeux de rôles.

Dans *Love's Labour's Lost*, les destinataires des sonnets sont la princesse de France et ses dames de compagnie. Ces quatre personnages représentent une partie du monde féminin auquel les amants vont se

soumettre. Le théâtre élisabéthain tend à diffuser une image de la femme dont les approches néo historicistes et matérialistes culturelles ont considérablement rectifié les contours. En effet, si les personnages masculins affirment qu'elle est avant tout faible (« the weaker vessel » 1.1.253), les personnages féminins s'imposent très souvent comme déterminés et insoumis, voire des mégères pas encore apprivoisées. Desdemona désobéit à son père (*Othello*), Juliet Capulet ne rejette pas Roméo Montaigut, Isabella tient tête à Angelo (*Measure for Measure*), Hermia s'enfuit avec Lysander (*A Midsummer Night's Dream*), etc. La liste des rebelles en jupons serait très longue. Il est clair aussi que les propos de Viola dans *Twelfth Night* (2.3.29-32) :

How easy is it for the proper false
In women's waxen hearts to set their forms.
Alas, our frailty is the cause, not we,
For such as we are made of, such we be.

ne s'appliquent pas à aux femmes que les seigneurs de Navarre souhaitent séduire. Le théâtre peut d'ailleurs être considéré comme le révélateur d'angoisses masculines vis-à-vis des femmes qui représentaient, selon Louis Montrose, une véritable menace pour le système patriarcal (Montrose 118).

Dans *Love's Labour's Lost*, les personnages féminins semblent toujours avoir une longueur d'avance sur leurs prétendants. Elles peuvent même paraître froides et insensibles au « doux poison de l'amour » (Pétrarque, *Canzone* CCVII). En ce sens, elles font penser aux belles cruelles que décrit le personnage de L'Arétin dans *The Book of the Courtier* (Book III, 60) et qui répondent aux témoignages d'amour des courtisans par une attitude qu'il interprète comme une inaptitude à l'amour :

It is indeed well to teach women how to love, for rarely have I seen any who knew how: since nearly always they join to their beauty a cruelty and ingratitude towards those who serve them most gratefully and who, by their nobility of birth, gentleness, and worth, deserve to be rewarded in their love.

Les propos de Rosaline dans *Love's Labour's Lost* sont sans appel (5.2.60-68):

That same Berowne I'll torture ere I'll go.

O, that I knew he were but in by th'week!
 How I would make him fawn, and beg, and seek,
 And wait the season, and observe the times,
 And spend his prodigal wits in bootless rhymes,
 And shape his service wholly to my hests,
 And make him proud to make me proud that jests!
 So pair-taunt-like would I o'ersway his state
 That he should be my fool, and I his fate.

Les rimes inutiles (« bootless rhymes » 64) qu'évoque cette belle dame sans merci renvoient au titre de la pièce de Shakespeare. Il est vrai que les proches du roi de Navarre ont du mal à accepter leur nouveau statut d'amoureux. En proie à la honte, ils aimeraient pouvoir aimer secrètement. Ainsi Berowne en veut à Cupidon, le maître des rimes d'amour, de l'avoir pris pour cible (3.1.156-163) et de lui avoir imposé d'écrire des sonnets. Il vit un enfer qui le dépossède de lui-même (« This love is as mad as Ajax. It kills sheep, it kills me, I a sheep » 4.3.5-6) et lorsqu'il se moque de ses amis qui sont tombés amoureux, il se moque bien entendu de lui-même. C'est pour son âme qu'il prie : « Pure, pure idolatry. God amend us, God amend » (4.3.67-8). Il se sent perdu et la cause de cette torture morale est la beauté des femmes (5.2.730-2) :

Your beauty, ladies,
 Hath much deformed us, fashioning our humours
 Even to the opposed end of our intents.

L'idée selon laquelle les femmes seraient à l'origine de la chute des hommes est évidemment biblique et *The Winter's Tale* la développe à l'occasion de l'échange entre Hermione, la reine de Sicile, et son hôte, Polixenes, le roi de Bohême (1.2.67-82).

Dans *Love's Labour's Lost*, bien qu'elles semblent finalement mieux maîtriser leurs émotions que les hommes, les femmes ne sont pas moins passionnées que leurs amants. C'est du moins ce que semblent indiquer les mots de la reine qui vient d'entendre ses suivantes évoquer les charmes des seigneurs français (2.2.77-79) :

God bless my ladies! Are they all in love,
 That every one her own hath garnished
 With such bedecking ornaments of praise?

L'infection des hommes par la beauté des femmes qu'évoque Boyet (2.1.226) a donc peut-être été précédée par celle des dames de compagnie qui ont, un jour, remarqué ces galants et ont gardé le souvenir de cet instant. Deux d'entre elles, Maria (43) et Katherine (61), évoquent en effet les circonstances dans lesquelles elles ont vu pour la première fois celui qui va ensuite s'efforcer de les séduire. Quand à Rosaline, elle se souvient très bien du regard de Berowne (69).

Mais les femmes doivent jouer le rôle qui est conventionnellement le leur et attendre que l'homme convoité leur fasse des avances qu'elles vont alors prétendre rejeter. C'est le « rôle de la jeune femme » qui peut aussi s'avérer un outil politique de premier plan puisque Richard l'endosse avec volupté dans *Richard III* pour conquérir les cœurs des londoniens. Buckingham lui avait dit (3.7, 44-50):

The Mayor is here at hand. Intend some fear.
 Be not you spoke with but by mighty suit;
 And look you get a prayer book in your hand,
 And stand between two churchmen, good my lord,
 For on that ground I'll make a holy descant.
 And be not easily won to our requests;
 Play the maid's part: still answer nay, and take it.

Les deux dernières lignes de cet extrait montrent très bien que le rôle féminin dans la relation de séduction peut être perçu comme une stratégie par les conspirateurs qui interprètent la retenue des femmes comme l'expression paradoxale de leur ambition. Ainsi Richard va jouer le rôle de la jeune fille (« the maid's part »), c'est-à-dire prétendre ne pas vouloir ce qu'il désire – la couronne d'Angleterre – afin de l'obtenir sans avoir à la demander. Il va s'employer à susciter la requête du Maire de Londres – faire de lui le roi – et ensuite publiquement le supplier de renoncer à ce projet dont il se dit indigne (3.7, 203-6) :

Alas, why would you heap this care on me?
 I am unfit for state and majesty.
 I do beseech you, take it not amiss;
 I cannot, not I will not, yield to you.

Quelques instants plus tard, Richard accepte, à contrecœur dit-il, la couronne d'Angleterre. Le 'non' féminin peut donc être un 'oui' déguisé. Dans *Hero and Leander*, la jeune vierge est elle aussi conquise avant que le jeune homme ne fasse le siège de sa beauté. Mais elle résiste malgré

elle et donne à son désir naissant l'apparence du refus. Christopher Marlowe explique cette attitude qui peut surprendre les lecteurs masculins :

Yet as she went, full often look'd behind,
 And many poor excuses did she find
 To linger by the way, and once she stay'd,
 And would have turn'd again, but was afraid,
 In offering parley, to be counted light.

L'attitude de la femme dans le jeu de séduction est donc réservée et négative en ce sens qu'elle doit donner l'impression de refuser ce qu'elle désire : « That is one of the points in the which women still give the lie to their consciences », dit Rosalind dans *As You Like It* (3.2.174-177). Si le refus cache l'acceptation, la retenue peut quant à elle servir d'écran à l'audace. C'est en tout cas ce que laisse supposer cette phrase empruntée à *Hero and Leander* : « All women are ambitious naturally ».

Dans *Love's Labour's Lost*, les femmes sont des « forteresses de causticité » (Venet 1315). Elles se moquent de l'amour que leur regard a fait naître chez les fidèles du roi de Navarre. Les spectateurs savent que les prétendants souffrent – Berowne dit, comme Olivia dans *Twelfth Night*, qu'il a attrapé la peste (3.1.178. Aussi 5.2.421-2) – et l'attitude distante des courtisanes peut leur sembler injuste et cruelle. La princesse parle en tout premier lieu des cadeaux que lui a offerts le roi de Navarre et déclare : « We shall be rich ere we depart » (5.2.1). Lorsqu'ensuite elle évoque les mots d'amour qu'il lui a adressés, le ton sur lequel elle parle est nettement sarcastique (5.2.6-9) :

Nothing but this? Yes, as much love in rhyme
 As would be crammed up in a sheet of paper,
 Writ o'both sides the leaf, margin and all,
 That he was fain to seal on Cupid's name.

La quantité excessive de mots, censée représenter le débordement d'amour subi par l'amoureux, devient un sujet de moquerie qui peut rappeler les commentaires désobligeants du poème d'Orlando par Rosalind dans *As You Like It* (3.2.161-167). Les propos de Rosaline sont eux aussi irrévérencieux et attestent un détachement critique qui contraste avec l'engagement et la sincérité des jeunes poètes en herbe (5.2.34-6) :

Nay, I have verses too, I thanks Berowne;
The numbers true, and were the numbering too,
I were the fairest goddess on the ground.

Katherine a la même attitude méprisante, dictée probablement par celle de la princesse que les dames de compagnie ont tendance à imiter (5.2.50-2):

Some thousand verses of a faithful lover.
A huge translation of hypocrisy,
Vilely compiled, profound simplicity.

« I think no less » dit alors leur maîtresse (55) qui semble toutefois avoir quelques scrupules à se moquer ainsi des peines d'amour des jeunes soupirants : « We are wise girls to mock our lovers so » dit-elle (59). Mais la réaction de Rosaline est sans appel et montre qu'il ne s'agit probablement pas là d'un simple phénomène de mimétisme servile (59-68):

They are worse fools to purchase mocking so.
That same Berowne I'll torture ere I'll go.
O, that I knew he were but in th'week!
How I would make him fawn, and beg, and seek,
And wait the season, and observe the times,
And spend his prodigal wits in bootless rhymes,
And shape his service wholly to my hests,
And make him proud to make me proud that jests!
So pair-taunt would I o'ersway his state
That he should be my fool, and I his fate.

L'armée féminine se prépare à l'assaut. « Arm, wenches, arm! » leur dit Boyet (5.2.82). Mais la riposte des femmes est l'indifférence aux doux assauts des hommes : « Nor to their penned speech render we no grace » (147). Les belles dames veulent donner une leçon à leurs prétendants qu'elles souhaitent couvrir de honte : « And they, well mocked, depart away with shame » (156). La honte (« shame ») se substitue à la gloire espérée (« fame »). Ce sont elles qui remportent la victoire dans ces joutes verbales (« My wit is at an end » dit Berowne à Rosaline, 5.2.429) au cours desquelles elles semblent vouloir punir les hommes pour l'amour qu'ils leur offrent. Boyet, dont le nom indique

qu'il est moins qu'un garçon (boy/et), se dit impressionné par la force des femmes (5.2.256-61) :

The tongues of mocking wenches, are as keen
 As is the razor's edge invisible,
 Cutting a smaller hair than may be seen;
 Above the sense of sense, so sensible
 Seemeth their conference. Their conceits have wings
 Fleeter than arrows, bullets, wind, thought, swifter things.

La fin de la pièce est marquée par l'arrivée de Marcadé et l'annonce – qu'il ne formule pas lui-même – de la mort du roi de France. La rupture ainsi occasionnée induit un changement d'attitude de la part de la princesse qui semble renoncer à ces jeux légers désormais inconvenants (5.2.703-709) :

I thank you, gracious lords,
 For all your fair endeavours, and entreat,
 Out of a new-sad soul, that you vouchsafe
 In your rich wisdom to excuse or hide
 The liberal opposition of our spirits,
 If ever-boldly we have borne ourselves
 In the converse of breath.

La responsabilité de ces joutes revient, selon les femmes, à la courtoisie excessive des hommes (« Your gentleness was guilty of it » 5.2.709-10) et, selon les hommes, à la beauté des femmes (« Your beauty, ladies, / Hath much deformed us, fashioning our humours / Even to the opposed end of our intents » 5.2.730-2). Leur beauté est en effet à l'origine de la métamorphose des seigneurs en poètes et des femmes en créatures cruelles : « Thou art as tyrannous, so art thou art, / As those whose beauties proudly make them cruel », dit le Sonnet 131 de Shakespeare.

L'échange entre la princesse et le roi de Navarre à la fin de l'acte V de *Love's Labour's Lost* semble indiquer que les joutes continuent mais cette fois dans un style différent. « Honest plain words best pierce the ear of grief », dit d'ailleurs Berowne à la princesse (5.2.727). Mais il est temps de faire tomber les masques et de dire clairement ce qui relie les personnages en les opposant : s'exprimant en son nom et au nom de ses suivantes, la princesse dit froidement qu'aucune d'elles n'a pas pris au sérieux les déclarations d'amour qu'elle a reçues (5.2.751-758) :

We have received your letters, full of love,
 Your favours, the ambassadors of love,
 And in our maiden council rated them
 At courtship, pleasant jest, and courtesy,
 As bombast and as lining to the time.
 But more devout than this in our respects
 Have we not been, and therefore met your loves
 In their own fashion, like a merriment.

Convaincues, comme le dit Thomas Campion dans *Never Love Unless You Can*, que faire la cour revient à se déguiser (« What is courtship but disguise? »), elles n'ont pas su, ou pas voulu, voir que les hommes s'étaient mis à nu en métamorphosant en mots une ardeur sincère: « Yet be most proud of that which I compile, / Whose influence is thine, and born of thee » dit le Sonnet 78. Plus qu'un simple divertissement gratuit, les sonnets étaient le miroir lexical de la beauté des femmes qui les avaient suscités. Les mots d'amour peuvent être des chaînes solides reliant à jamais deux êtres. Le Sonnet 40 de Michael Drayton souligne la pérennité de ce lien :

My heart the Anvil where my thought do beat;
 My words the Hammers fashioning my Desire;
 My breast the Forge including all the heat,
 Love is the Fuel which maintains the fire.

Love's Labour's Lost raconte la guerre discrète mais douloureuse à laquelle les hommes et les femmes se livrent afin de se conquérir mutuellement. Armés de sonnets, les séducteurs partent à l'assaut de la cité féminine qu'ils ont paradoxalement cantonnée à l'extérieur de leurs murs comme une armée de siège, tandis que les femmes, placés ainsi en situation d'assiégeuses, s'arment d'indifférence pour résister aux assauts des prétendants dont elles ridiculisent les stratégies. Ces renversements informent les réactions paradoxales qu'engendrent les flèches de Cupidon. Les amants eux-mêmes se remettent en question et trouvent leurs armes inadaptées. Les femmes quant à elles sont emprisonnées dans un rôle de refus qu'elles ont encore du mal à contourner à la fin de la pièce. Elles ne peuvent pas dire « oui » alors elles disent « plus tard peut-être ». L'issue de ce chassé-croisé est différée. Il faudra attendre et les peines d'amour pourront être gagnées lorsque le temps sera venu. Après tout, « la fête c'est ce qui s'attend, » dit Roland Barthes (139). C'est lui

d'ailleurs, le Temps, qui a le dernier mot puisque les saisons s'imposent et vont rythmer l'attente des jeunes gens. « When » est le mot clef qui donne son envol à chacune des strophes de la chanson finale. Si les hommes et les femmes partent finalement chacun de leur côté, c'est pour emprunter des chemins qui doivent se rejoindre dans un autre temps que celui de la représentation. Une graine est semée qui va germer peut-être. La fleur de l'amour consommé ne pourra en tout cas éclore que lorsque le temps s'y prêtera : car finalement, pour aimer, il convient d'être prêt. Il faut, comme le dit Rosaline (5.2.62-63), attendre la saison et se soumettre au temps.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
 BORGES, Luis Jorge, *Conférences* (1979). Paris : Gallimard, 1985.
 CASTIGLIONE, Baldesar, *The Book of the Courtier* (1528). New York : Anchor Books, 1959.
 GOLDSTEIN, Neal L., « *Love's Labour's Lost* and the Renaissance Vision of Love », *Shakespeare Quarterly*. Vol. 25, 3 (Summer, 1974): 335-350.
 MONTROSE, Louis, *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.
 SUHAMY, Henri, *Love's Labour's Lost*. Paris: Ellipses, 2014.
 VENET, Gisèle, Notice de *Peines d'amour perdues* dans l'édition de la Pléiade des comédies de Shakespeare, Paris : Gallimard, 2013.
 WHITE, R.S. « The Rise and Fall of an Elizabethan Fashion: Love Letters in Romance and Shakespearean Comedy », *Cahiers Élisabéthains* 30 (octobre 1986): 35-48.
 YATES, Frances, *A Study of Love's Labour's Lost*. Cambridge : Cambridge University Press, 1936.

