



**HAL**  
open science

# ”I shall turn sonnet” : la poésie dans Love’s Labour’s Lost

Laetitia Sansonetti

► **To cite this version:**

Laetitia Sansonetti. ”I shall turn sonnet” : la poésie dans Love’s Labour’s Lost. *Cycnos*, 2015, Love’s Labour’s Lost de Shakespeare ou l’art de séduire, 31 (1), pp.81-95. hal-03134202

**HAL Id: hal-03134202**

**<https://hal.science/hal-03134202v1>**

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.

## « I shall turn sonnet » : la poésie dans *Love's Labour's Lost*

Laetitia Sansonetti

*Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

Lorsque l'on entreprend d'étudier « la poésie » dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare, il convient tout d'abord de procéder à des clarifications génériques. À la suite d'Aristote, dont la définition de la poésie est très englobante, Sir Philip Sidney mobilise, au début des années 1580, une terminologie grecque qui identifie le poète comme un créateur : « The Greeks called him “a poet,” which name has, as the most excellent, gone through other languages. It comes of this word *poiein*, which is “to make”; [...] we Englishmen [...] call him “a maker” » (Sidney 215).

Si poésie et théâtre ne sont pas antithétiques du moment que l'on adopte une définition assez large de l'activité créatrice, il faut garder à l'esprit que la période élisabéthaine, qui voit l'émergence de dramaturges à la carrière féconde comme Shakespeare ou Ben Jonson et la carrière fulgurante de Christopher Marlowe, est aussi l'époque où triomphe en poésie la forme du sonnet, et plus particulièrement du sonnet amoureux inspiré de la mode pétrarquiste arrivée d'Italie via la France, notamment grâce à Sidney<sup>1</sup>. C'est pourquoi l'exclamation d'Armado, « I shall turn sonnet » (1.2.175-176), peut servir de titre à une réflexion sur la poésie dans *Love's Labour's Lost*.

Il y aurait donc plusieurs types de poésie, d'un côté la poésie lyrique, hautement codifiée, gouvernée par les clichés de la rhétorique amoureuse, et de l'autre la poésie qui se manifeste dans le théâtre et que Michael Edwards définit comme « l'occasion de renoncer au lyrisme du moi et de s'aventurer dans le *je* des autres » (Edwards 2-3). La distinction entre la tendance à la stase, au repli sur soi, associée à la poésie lyrique et l'ouverture aux autres dans le jeu dramatique se retrouve fréquemment chez les spécialistes du théâtre comme chez ceux de la poésie lyrique. Heather Dubrow, dans son étude du pétrarquisme anglais, mentionne

---

<sup>1</sup> Pour un récapitulatif concis de la situation dans les années 1590, on pourra se reporter au §5 de Vuillemin.

« the lyric predilection for stasis and repetition » (Dubrow 262). De son côté, James Calderwood parle à propos des hommes de Navarre d'une « appropriation lyrique des mots » : « a desire to create through word-power a world perfectly self-contained and insulated from such outside realities as women and such inner realities as passion » (Calderwood 330).

Afin de définir plus précisément le type de poésie que l'on rencontre au théâtre, c'est vers la rhétorique qu'il faut se tourner, car le poète et l'orateur étaient intimement associés dans l'esprit des Élisabéthains. Dans deux dialogues consacrés à l'art oratoire que les contemporains de Shakespeare connaissaient bien, *De oratore* (55 avant J.-C.) et *Orator* (46 avant J.-C.), Cicéron rappelle qu'à l'origine de l'art oratoire on trouve les poètes (*De oratore*, Livre 3 § 154 et *Orator*, LII.174). Cette filiation était toujours perçue de manière vivace à la Renaissance, ainsi qu'il apparaît à la lecture du traité de George Puttenham intitulé *The Art of English Poesy* : « the poets were also from the beginning the best persuaders and their eloquence the first rhetoric of the world » (Puttenham 98).

Le traitement de la poésie dans *Love's Labour's Lost* va plus loin que la simple opposition entre l'art poétique livresque tel que l'envisage Armado dans son projet de métamorphose (« for I am for whole volumes in folio » [1.2.176-177]) et l'art vivant de la représentation scénique, héritier d'une rhétorique poétique orale. En mettant en scène l'échec rhétorique de la poésie amoureuse devenu celui de l'intrigue (« Our wooing doth not end like an old play: / Jack hath not Jill » [5.2.862-863]), échec inévitable depuis Pétrarque et la substitution du laurier à Laure, de la gloire poétique à la satisfaction amoureuse, Shakespeare se saisit de cet échec pour faire avancer l'action de sa pièce, mais aussi pour redéfinir la poésie.

Afin d'analyser les mécanismes complexes grâce auxquels Shakespeare transforme un échec rhétorique en réussite dramatique, j'aborderai la poésie sous trois aspects complémentaires correspondant à trois interrogations qui se trouvent au cœur de la pièce : la mesure, qui définit le type de mètre ; la rime, qui organise les vers en système ; le signe, qui fait du style un reflet de l'identité.

## La mesure et l'excès

L'influence de la poésie continentale sur la production anglaise au seizième siècle façonne cette dernière selon des canons qui insistent sur le nombre de syllabes dans chaque vers, alors que la poésie saxonne reposait aux origines sur le rythme allitératif. Ce procédé est présenté comme archaïque, artificiel et assurément risible dans la pièce, car son utilisateur principal est le pédant Holofernes dans son poème improvisé sur la mort du cerf (4.2.54-61) où l'allitération est associée à un recours débridé à la paronomase devenue jeu de mots gratuit.

Commençons par un peu de terminologie<sup>2</sup>. Le vocabulaire utilisé dans les traités de poétique élisabéthains emprunte à la métrique latine (et grecque) des mots qui ne recouvrent pas la même réalité, transposant un système fondé sur la quantité (longueur) des syllabes en un système d'accents toniques<sup>3</sup>. Le mètre le plus répandu dans le canon shakespearien, celui que Shakespeare, parmi d'autres, a contribué à populariser, est le pentamètre iambique, décasyllabe dans lequel chacun des cinq « pieds » est accentué sur la seconde syllabe. Il n'est pas rare qu'un vers dont le mètre de base est iambique s'ouvre sur un trochée (pied de deux syllabes accentué sur la première) qui lui donne une entame plus accrocheuse : on parle alors d'inversion trochaïque (ou, dans les termes d'Henri Suhamy, de « choriambre »).

Dans *Love's Labour's Lost*, la grande proportion de texte en vers par rapport à la prose semble logique étant donnée la corrélation habituelle entre degré de noblesse des personnages et degré de raffinement de leur discours (qui passe souvent, mais pas systématiquement par l'utilisation de la prose). Roi, Princesse, nobles de la Cour de France et de Navarre, s'expriment la plupart du temps en vers réguliers (pentamètre ou alexandrin iambique), à la différence des personnages de basse extraction.

Le vers peut véritablement être considéré comme l'instrument de mesure du dialogue, qui joue parfois contre la syntaxe de la phrase, comme dans le cas des enjambements. Ne pas tenir compte de l'attente créée par la prépondérance du vers dans une tirade revient à éliminer les effets de rupture, même subtils, induits par ce décalage qui n'existe pas

---

<sup>2</sup> Pour des précisions terminologiques, on pourra se reporter à Suhamy 1999. Le traitement de la poésie dans *Love's Labour's Lost* au chapitre 3 de Suhamy 2014 est descriptif.

<sup>3</sup> Les tentatives de Sidney, Spenser et d'autres pour proposer une métrique anglaise reposant sur la quantité sont hors de notre cadre mais témoignent d'une volonté d'harmoniser la terminologie et la pratique. L'ouvrage de référence sur la question demeure Attridge.

que pour l'œil. Pour ne prendre qu'un seul exemple, lorsque Boyet rappelle à la Princesse les enjeux de son futur entretien avec le Roi de Navarre, il a recours à l'enjambement à des points stratégiques de son exhortation :

BOYET To parley with the sole inheritor  
Of all perfections that a man may owe,  
Matchless Navarre; the plea of no less weight  
Than Aquitaine, a dowry for a queen. (2.1.5-8)

Boyet maintient son discours dans les limites du pentamètre iambique grâce au système des enjambements tout en créant une forme d'attente, de suspens à la fin du vers.

Il n'en va pas de même pour tous les personnages. Certains vers isolés sont plus longs, ou plus courts que ceux du bloc de texte auquel ils appartiennent, indiquant une rupture plus marquée que l'on retrouve d'ailleurs dans le vocabulaire. Ainsi, toujours en 2.1, la Princesse insiste-t-elle de façon ironique sur le paradoxe face auquel le Roi se trouve, lui qui a juré de ne pas entrer en contact avec une femme mais que l'étiquette oblige à recevoir une princesse :

PRINCESS 'Tis deadly sin to keep that oath, my lord,  
And sin to break it.  
But pardon me, I am too sudden bold; (2.1.105-107)

Si chaque vers est censé avoir la même longueur et occuper la même durée dans la diction (principe d'isochronie), alors ce vers de cinq syllabes, moitié de décasyllabe qui n'a que deux accents et finit sur une syllabe féminine, permet d'insister sur la terrible accusation lancée ironiquement par la Princesse, qui parle de « péché mortel » avant de se repentir de sa « hardiesse<sup>4</sup> ».

Le changement de mesure présente donc un caractère marqué qui permet de renforcer l'effet produit par le discours, non seulement au niveau du sens, mais également au niveau dramatique du jeu scénique. Lors de leur premier échange, Berowne et Rosaline dialoguent par le

---

<sup>4</sup> Dans un registre différent, Costard débute son quatrain de présentation dans la Parade des Neuf Preux par un décasyllabe avant de passer à des vers de quatorze syllabes, emporté peut-être par le qualificatif de « *Great* » (ou, comme il le dit d'abord, « *Big* ») associé à son personnage Pompée (5.2.548-551).

biais de répliques brèves se faisant écho sur le mode de la stichomythie (effet renforcé par le jeu des rimes, sur lequel nous reviendrons dans la deuxième section). Alors que le dialogue semble s'être établi sur la base d'un vers de cinq syllabes, Biron tente un sous-entendu scabreux dans un vers plus long d'une syllabe (vers 188) mais Rosaline rétablit la longueur en ramenant le décompte à cinq, avant d'ajouter une syllabe (féminine, qui ne compte pas dans la scansion) dans son vers de salutation finale, autorisant Biron à l'imiter, voire à tenter un nouveau dépassement (selon que l'on considère « cannot » comme mono- ou dissyllabique) :

ROSALINE	My physic says ay.
BEROWNE	Will you prick't with your eye ?
ROSALINE	Non point, with my knife.
BEROWNE	Now God save thy life.
ROSALINE	And yours from long living.
BEROWNE	I cannot stay thanksgiving.

(2.1.187-192)

Ainsi que je l'ai rappelé précédemment, le vers, plus travaillé que la prose, plus artificiel (mot qui n'est pas nécessairement négatif à la Renaissance, au contraire, puisqu'il fait référence au travail de l'artiste qui parvient à mobiliser son art à la perfection<sup>5</sup>), est associé à la noblesse. Dans *Love's Labour's Lost*, il arrive que la noblesse s'exprime en prose, mais il arrive aussi, et de manière comique, que les catégories sociales inférieures à qui le vers semblait interdit tentent d'intégrer les cercles aristocratiques en adoptant leur mode d'expression. C'est le cas de Costard au début de l'acte 3. Pris dans la discussion au sujet de l'envoi qui doit conclure la brève strophe d'octosyllabes, Costard reprend le mètre utilisé par Armado dans sa propre contribution au débat (« The boy hath sold him a bargain, a goose, that's fat... » [3.1.98-101]). Mais là où Armado avait associé un alexandrin et un vers de quatorze syllabes (combinaison appelée « *poulter's measure* »), Costard semble plutôt hésiter entre ces deux longueurs que les combiner délibérément. Plus loin, c'est face à la Princesse qu'il essaie de s'adapter, en participant en alexandrins maladroits à la joute oratoire entre Boyet et les dames de France (4.1.48-138). Resté seul sur scène, il se remémore les deux échanges, tout heureux d'avoir pu intégrer des cercles qu'il croyait interdits : « By my soul, a swain, a most simple clown! » (4.1.139). Se

---

<sup>5</sup> À ce sujet, voir notamment le chapitre 3 de Carroll.

glisser dans la mesure du dialogue en vers, c'est tenter d'abolir, de façon transitoire (et comique), la différence de degré entre les classes sociales.

Dans ces scènes où la mesure du vers change, on trouve également une réflexion sur la possibilité de mesurer, c'est-à-dire sur l'utilisation des nombres. Par exemple, la fable des animaux qui ont besoin d'un quatrième, l'oie, pour que la strophe de *quatre* vers soit complète (3.1.94-95) est récitée sur un rythme de *quatre* accents. Régulièrement dans la pièce, les additions ne tombent pas juste et la durée change radicalement d'un point de vue à l'autre. Pour Moth, trois ans d'études peuvent se faire en une heure (1.2.35-37) et trois fois trois équivalent à rien du tout (3.1.43-46). Quant aux Neuf Preux, ils ne se laissent pas décomposer en trois fois trois ni en cinq plus quatre (5.2.484-501 et 530-541). L'impossibilité de mesurer est explicitement associée à l'acception musicale du terme « mesure » dans l'échange de répliques entre le Roi, Berowne et Rosaline. Lorsque le Roi déclare : « we have measured many miles / to tread a measure with her on this grass » (5.2.184-185), Rosaline exige un dénombrement précis : « Ask them how many inches / Is in one mile? » (5.2.188-189). Berowne finit par répondre que l'amant ne compte pas : « We number nothing that we spend for you » (5.2.198).

Si partager un mètre, on l'a vu dans le cas de Costard, c'est abolir la distance sociale, partager un vers, c'est affirmer une communauté d'idées, un personnage commençant et l'autre complétant l'unité métrique de référence. Le système peut bien sûr avoir l'effet contraire et renforcer l'opposition entre deux personnages. C'est le cas dans le dialogue entre la Princesse et le Forestier au début de l'acte 4 : « [Forester] Yes, madam, fair. [Princess] Nay, never paint me now » (4.1.16). Plus loin, la Princesse affirme une nouvelle fois son autorité sur le mode de la contradiction en finissant le vers commencé par Boyet : « [Boyet] It is writ to Jaquenetta. / [Princess] We will read it, I swear » (4.1.59), alors que Boyet avait complété le vers débuté par la Princesse en affirmant sa soumission : « [Princess] Break up this capon. / [Boyet] I am bound to serve » (4.1.57).

Le jeu sur le nombre de syllabes et le nombre d'accents dans le vers permet donc de renforcer des effets sémantiques et dramatiques en signalant des ruptures ou des confluences dans les discours des différents personnages. Les variations dans la mesure métrique du dialogue constituent également une réflexion sur un thème central de la pièce, à savoir la possibilité de mesurer l'amour et la nécessité de garder la mesure.

### **La rime et la raison**

Autre élément caractéristique mais non définitoire de la poésie, la rime est elle aussi présente dans des proportions notables. Dans *The Defence of Poesy*, Sidney affirme que la langue anglaise est la plus adaptée des langues européennes à l'exercice de la rime car elle peut faire rimer la dernière syllabe du vers (rime masculine), mais aussi les deux dernières (rime féminine, dans laquelle la dernière syllabe ne compte pas dans le décompte métrique), voire les trois dernières (rime à laquelle il attribue son nom italien de *sdrucchiola*, qui désigne la syllabe accentuée lorsqu'elle est en antépénultième position), donnant comme exemples les paires : « *due: true, father: rather, motion: potion* », cette dernière avec diérèse (Sidney 249).

De même que la mesure devient le symbole de la poésie dans le discours des personnages (« *These numbers will I tear* », s'exclame Longaville en 4.3.54), la rime devient, par synecdoque, la marque du discours poétique. Dans les brefs échanges comme le dialogue entre Berowne et Rosaline cité plus haut (2.1.187-192), c'est souvent la rime qui est l'indice déterminant de la nature poétique du passage. Répétition régulière d'un son en fin de vers, elle est opposée par les personnages à la raison : « [Dumaine] *In reason nothing. [Berowne] Something then in rhyme* » (1.1.99); « [Moth] *A dangerous rhyme, master, against the reason of white and red* » (1.2.102-103). Ces répliques jouent bien sûr sur la dimension proverbiale de l'association<sup>6</sup>, dont elles scindent les deux composants, risquant de transformer leur complémentarité en opposition. La remarque de Moth, en particulier, semble affirmer le pouvoir de la rime (entendue comme la synecdoque du poème entier) contre la faculté de raisonnement (même si cette dernière est réduite au domaine du paradoxe amoureux).

Pour Malcolm Evans, rime et raison peuvent être reliées aux deux figures tutélaires de la pièce, respectivement Apollon et Mercure, mentionnés à la toute fin. Evans choisit de placer la rime (orale) sous le

---

<sup>6</sup> Voici les explications fournies par l'*Oxford English Dictionary* sur cette expression : « Probably originally after Middle French [...] *ni rime ni raison* [...]. Compare also collocation of Old Occitan *rima* and *razo*, apparently with the meanings poetic "form" and "content", in the mid 12th cent.; such an opposition may well ultimately lie behind the Middle French and Middle English uses. A connection is also often suggested with post-classical Latin [...] "(poetic) metre is reason with modulation, rhythm is modulation without metrical reason" (4th cent. in a text on grammar) » (s.v. *rhyme* P2). J'ajoute que la *razo* d'un poème occitan, c'est la notice bibliographique en prose qui précède le poème proprement dit et explique la « raison » qui a poussé le poète à composer.

patronage d'Apollon et la raison (écrite) sous l'égide de Mercure en vertu d'associations traditionnelles du dieu-Soleil à la poésie et de Mercure à l'étude savante, opposant « the social context of the theater and the Apollonian world of sound » d'une part, et « the characteristic medium of reason-book-learning, the quest for fame, and the desire for immortality » de l'autre (Evans 126, 119<sup>7</sup>). Or, s'il est exact que la rime repose sur les sonorités, elle n'est pas nécessairement opposée à l'écrit, bien au contraire, puisque certaines rimes de la pièce, qu'elles figurent dans les poèmes écrits mais aussi au sein du dialogue, riment principalement pour l'œil.

Lorsque Rosaline envisage les tourments qu'elle aimerait infliger à son soupirant Berowne, elle associe la rime à la stérilité : « And spend his prodigal wit in bootless rhymes » (5.2.64). La production à la chaîne de rimes serait donc une activité autotélique vaine, destinée à épuiser son auteur, à gaspiller son esprit (*wit*), à le transformer en véritable bouffon (« That he should be my fool » [5.2.68]). Ce sont bien les mêmes hommes qui s'étaient promis de se consacrer à l'étude livresque (projet énoncé en vers rimés) et qui se font rimailleurs pour les beaux yeux des femmes.

L'opposition entre son et sens dont Rosaline se moque à propos de Berowne est reprise par des critiques comme James Calderwood, qui fait de la rime le symbole de l'utilisation lyrique égocentrique du langage caractéristique des hommes de Navarre : « rime [*sic*] [...] exploits relations between words as sounds, not as symbols of meaning » (Calderwood 318). Le choix de « *canus* », forme corrompue de « *canis* », pour rimer avec « *manus* » dans la présentation d'Hercule par Holofernes, témoigne de la prégnance du schéma rimé dans l'esprit du pédant qui se pique pourtant d'érudition en matière de latin (5.2.583, 585). Toutefois, de nombreux exemples empêchent d'étendre cette interprétation à l'utilisation des rimes au sein du dialogue. Le jeu des rimes témoigne d'une volonté certaine, qu'elle émane du personnage qui parle ou qu'elle agisse contre lui, de produire du sens par des rapprochements sonores. Que l'on pense aux rimes *eyellie*, qui expriment

---

<sup>7</sup> Keir Elam propose une analyse différente : « “the songs of Apollo” seems a perfectly appertinent title or congruent epitheton for that optimistic Orphism which, as we have seen, runs, albeit in parodic form, throughout the comedy as it ran throughout the Renaissance, since incantation accompanied by the Apollonian lyre was its purest and most literal expression » (Elam 149). Malgré une analyse fine et détaillée de la figure de Mercure à la Renaissance, Clayton et Tudeau-Clayton ne font pas avancer le débat sur l'opposition Apollon/Mercure dans la pièce.

de façon sonore la tension entre les apparences et la réalité au cœur de la pièce : ce que les yeux présentent n'est-il qu'un mensonge ?

Le jeu des rimes ne se contente pas de donner une saillance orale aux grands enjeux qui traversent la pièce, il permet aussi, à la manière des vers partagés entre plusieurs personnages, de créer des échos au sein du dialogue, soulignant ainsi la congruence ou la divergence entre deux points de vue mis en parallèle par le son. En 1.1.94sq, le jeu des rimes plates partagées entre les différents personnages, combiné au partage des vers, contribue à renforcer par la répétition sonore l'unité d'un quatuor de virtuoses (maniant notamment la rime féminine). De même en 2.1.122sq les trimètres aux rimes plates échangés par Rosaline et Berowne permettent-ils aux amants de se jauger mutuellement, le refus de Rosaline de considérer Berowne comme un amant potentiel (« so you be none » [2.1.126]) occasionnant le départ penaud du soupirant éconduit (« then will I be gone » [2.1.127]). Le jeu se poursuit dans toute la scène de confrontation, notamment entre Boyet et les hommes de Navarre (2.1.193sq). À l'acte 4, scène première, l'intégration de Costard parmi les personnages de haut rang passe par l'utilisation du vers, on l'a vu, mais aussi par le partage des rimes.

Quand les rimes ne sont plus plates mais croisées, l'échange stichomythique renforce l'impression que chacun campe sur ses positions, comme lorsque la Princesse refuse de faire rimer ses vers avec ceux du Roi :

KING All hail, sweet madam, and fair time of day.  
PRINCESS 'Fair' in 'all hail' is foul, as I conceive.  
KING Construe my speeches better, if you may.  
PRINCESS Then wish me better; I will give you leave.  
(5.2.339-342)

Si son caractère artificiel est indéniable, cette joute oratoire tient en haleine les spectateurs, impatients d'entendre comment les duellistes vont construire leur passe d'armes verbale. Elle fait également ressortir le pouvoir non seulement des mots, mais des sons, à faire avancer (ou à bloquer) l'action.

Dernier aspect du traitement de la rime dans la pièce, les distiques rimés. En fin de tirade, ils ont une valeur gnominique parfois paradoxale qui les rapproche de la pointe épigrammatique. Conclure une tirade en vers par un distique rimé, c'est lui donner implicitement la forme d'un poème potentiel. En effet, qu'il s'agisse de ses sonnets ou des strophes de

*Venus and Adonis*, poème narratif mythologique publié en 1593, la poésie strophique de Shakespeare se conclut sur le distique rimé. Il nous reste donc à nous demander ce qui, dans la pièce, renvoie à la poésie écrite.

### **Le signe et l'identité**

Si *Love's Labour's Lost* met en scène une tentative de manipulation des apparences visuelles qui échoue systématiquement tout en révélant la véritable identité du manipulateur paradoxalement démasqué par son masque<sup>8</sup>, on peut dire qu'il en va de même pour la manipulation verbale.

C'est par les lettres d'Armado qu'il faut commencer pour comprendre comment l'écrit, ce discours ossifié, fossilisé, identifie son auteur par son style. La première, en prose, porte néanmoins les traces d'une langue poétique en ce qu'elle est éloignée de la langue ordinaire des échanges quotidiens (1.1.226-264). Outre la précision excessive de certaines indications et la répétition superflue de synonymes, ce qui frappe dans cette lettre de dénonciation, c'est l'emprunt à des codes poétiques bien repérés : les adjectifs composés de couleur, par exemple, renvoient à la technique du blason, cette description morcelée du corps désiré<sup>9</sup>.

Armado partage avec les hommes de Navarre l'esthétique du blason, associée à la poésie amoureuse, dont Berowne se moque en 4.3.180-183 :

BEROWNE      When shall you hear that I  
Will praise a hand, a foot, a face, an eye,  
A gait, a state, a brow, a breast, a waist,  
A leg, a limb –

L'œil, le cœur et la langue sont les trois éléments anatomiques privilégiés de ce genre de discours car ils forment un circuit depuis la naissance de l'amour, par l'intermédiaire du regard de la belle qui frappe celui de l'amant, en passant ensuite par le cœur, jusqu'à l'expression par la langue. Qu'il s'agisse des sonnets de Berowne (4.2.105-118), du Roi (4.3.23-38) et de Longaville (4.3.57-70) ou des moqueries parodiques de

---

<sup>8</sup> J'ai étudié ce paradoxe dans mon article sur le costume mentionné en bibliographie.

<sup>9</sup> L'unité de la rhétorique d'Armado apparaît dans la lettre, d'amour cette fois, interceptée et lue par Boyet : mêmes répétitions et développements redondants, même affirmation d'autorité jusque dans la soumission la plus basse.

Boyet (2.1.233-248), ces trois éléments sont au centre de l'expression stéréotypée du désir d'inspiration pétrarquienne<sup>10</sup>.

Bien qu'ils partagent la même rhétorique amoureuse, les hommes se laissent néanmoins identifier par leur style, chacun s'exprimant en vers d'une façon qui correspond à son tempérament. Berowne le bel esprit « joyeux » (Rosaline le qualifie de « merry » en 2.1.66) insiste sur le vocabulaire de la promesse et de la connaissance, succombant en fin de sonnet à la louange traditionnelle du charme que sa belle exerce sur les yeux et les oreilles. Pour le Roi, la question porte sur l'exercice du pouvoir : qui du soleil ou de la lune a la luminosité la plus forte ? Et bien sûr il s'empare du cliché qui assimile la bien-aimée à une reine dominant son amant. Quant à Longaville, le bel esprit « aiguisé » (« sharp » d'après Maria en 2.1.49), il démontre son acuité de raisonnement dans un poème structuré par une logique argumentative. Dumaine, dont Katherine avait vanté la « grâce » (2.1.60), choisit une forme et un style en conformité avec cet aspect de sa personnalité<sup>11</sup>.

La lettre est le signe matériel indéniable qui trahit le parjure : lorsque Berowne se sait démasqué, il tente de déchirer la lettre, mais son écriture et son nom révèlent qu'il en est bien l'auteur (4.3.199). La matérialité du poème, qui n'est pas improvisé ou récité de mémoire mais lu à partir d'une version écrite, transparait dans toutes les références qui y sont faites, que ce soit par les auteurs eux-mêmes (« These numbers will I tear » [4.3.54]) ou par les destinataires (les femmes se plaignent de la longueur des lettres qui accompagnent les cadeaux envoyés par les hommes et finissent par assimiler le moyen de communication à l'objet décrit en se comparant à l'encre utilisée pour écrire [5.2.40-57]). L'écrit est aussi parfois l'occasion de mettre la rime à distance en utilisant des rimes pour l'œil (« eye » rime avec « perjury » dans le sonnet de Longaville [4.3.57, 59]).

---

<sup>10</sup> Le mot « cœur » figure dans un poème sur deux du *Canzoniere* de Pétrarque. La formule de François Lecercle résume parfaitement le rôle joué par le poète italien dans l'élaboration d'un discours poétique amoureux stéréotypé en Europe : « Pétrarque forme d'une seule dame un éloge indéfiniment reproductible » (Lecercle 141).

<sup>11</sup> La structure et l'imagerie du poème de Dumaine diffèrent des productions de ses camarades car il ne s'agit plus d'un sonnet, les rimes sont plates et les tétramètres ont un rythme trochaïque (quatre accents, mais sur sept syllabes et non huit). Les images de mort, le cliché de la fleur à cueillir et la comparaison à Jupiter donnent une coloration nettement érotique à ces vers anacréontiques (marqués par l'insistance sur le caractère éphémère des voluptés dont il faut jouir avant qu'elles ne passent).

Si l'on peut considérer que ces poèmes sont sémantiquement « vides », puisqu'ils se contentent de reprendre la rhétorique des clichés amoureux, il faut néanmoins remarquer qu'ils jouent le rôle de signes en reflétant la personnalité de leur auteur<sup>12</sup>. Les poèmes isolés jouent également un rôle dramatique, car ils servent à rythmer la pièce en fournissant des changements de débit et en agissant comme des seuils, mais aussi en concentrant dans leur forme synthétique les enjeux principaux de la pièce, qui sont inséparables de la réflexion sur la poésie (voir Hunter 33 : « [the play] expresses moral or psychological norms in terms of stylistic ones »).

L'épigramme de Moth (1.2.94-101), huitain de tétramètres et trimètres aux rimes croisées fortement marqué par la dimension argumentative, prouve par la manipulation du raisonnement logique ce que l'on verra illustré sur scène dans le reste de la pièce, à savoir que l'on ne peut pas se fier aux apparences car un même signe (ici, la couleur du teint, rouge ou blanc) peut renvoyer à des réalités opposées. Quant au quatrain, épigrammatique lui aussi, qu'élaborent ensemble Moth et Armado (3.1.92-95), il semble annoncer la scène de lecture des sonnets à l'acte 4, scène 3, où trois amants ridiculisés se voient rejoints par Berowne, bon quatrième.

Dans la seconde moitié de la pièce, les commentaires sur la pertinence d'un poème lu prennent une dimension méta-théâtrale. Ainsi Holofernes critique-t-il le manque de « cadence » et la lecture fautive de Nathaniel, malgré une mesure (« *numbers* ») correcte, lors de la découverte du poème de Berowne (4.2.105-118). C'est avec le Masque des Moscovites et la Parade des Neuf Preux que culmine le comique en même temps que la réflexion sur l'utilisation de poésie écrite dans le jeu scénique atteint un nouveau palier. Lorsque le compliment écrit par les hommes et qu'il a appris par cœur ne reçoit pas l'accueil escompté, Moth l'adapte, peut-être malgré lui, à l'attitude hostile des femmes, louant leur « dos » et non leurs « yeux », puisqu'elles refusent de regarder les hommes (5.2.158sq). Interrompu lui aussi à plusieurs reprises dans sa présentation en vers d'Hector, Armado quitte la scène, déconfit (5.2.639-667).

---

<sup>12</sup> Voir l'analyse subtile de G.K. Hunter à ce sujet : « poetic sufficiency is absorbed into its dramatic context and takes the particular colour that the context allows. But one must not push this perception too far. The energy of the poem does not simply drain away into the context of the play; it remains obvious enough to challenge us, as it were, to remember its anthology potential » (Hunter 33).

La frustration dans la récitation poétique ne concerne pas que les protagonistes malheureux de la Parade. En effet, ainsi que l'a fait remarquer Thomas Berger, les chansons demeurent pratiquement absentes de la pièce, bien que souvent réclamées par Armado. Lorsqu'il demande une ballade à Moth, celui-ci lui répond qu'elle s'est perdue (1.2.104-111<sup>13</sup>) avant de remettre l'exercice du chant à un moment ultérieur (1.2.119-120). Lorsque Moth chante, on n'entend qu'un seul mot, « *Concolinel* », avant qu'il ne se lance dans une diatribe moqueuse contre les amants qui dansent et chantent pour séduire leur bien-aimée (3.1.1-23). De même, lorsque Holofernes s'essaie au chant, c'est sous la forme minimale de gammes : « Ut, re, sol, la, mi, fa » (4.2.99). Il faut attendre la toute fin de la pièce et les deux chansons de *Ver* et *Hiems* pour que la promesse d'une chanson, sans cesse repoussée, soit enfin tenue. Le terme « songs of Apollo » (5.2.918-919) pourrait ainsi renvoyer à la pièce entière, ou bien à ces deux chansons remarquablement analysées par W.C. Carroll au chapitre 6 de son ouvrage consacré à la pièce.

Il serait incomplet de terminer sur les chansons qui clôturent la pièce, car si Shakespeare met en scène le passage de l'écrit à l'oral pour en démontrer l'échec ou la réussite dans des passages qui fonctionnent comme des moments isolés, il le fait également, de manière plus subtile, au sein même du dialogue. Des strophes de six vers composées d'un quatrain aux rimes croisées suivi d'un distique rimé se laissent souvent repérer dans les discours des personnages, structure identique à la strophe utilisée par Shakespeare dans son premier poème publié, *Venus and Adonis*, mais aussi dans ses sonnets, puisque les six derniers vers d'un sonnet shakespearien s'organisent selon un schéma de quatrain aux rimes croisées suivi d'un distique rimé. L'une des occurrences les plus frappantes est dans la strophe qui sert de signature (ou d'envoi) à la lettre adressée par Armado à Jaquenetta (4.1.87-92). Les nombreux exemples dans la pièce (1.1.61-66, 4.2.56-61, 4.3.210-215, pour n'en citer que quelques-uns), font la preuve de la synthèse opérée par Shakespeare entre une poésie strophique explicitement associée à l'écrit et la poésie orale du jeu théâtral, y compris sur le mode auto-parodique puisque c'est la strophe qu'il donne à Holofernes pour son « épitaphe » du cerf. Il va même plus loin en insérant des sonnets entiers dans les répliques de ses personnages, comme en 1.1.80-93.

---

<sup>13</sup> Le sujet de cette ballade ressurgit en prose dans la lettre d'Armado à Jaquenetta (4.1.65-79).

Dans *Love's Labour's Lost*, il y a bien deux types de poésie : l'une, écrite, artificielle, et l'autre, orale, dramatique. Faire de la première le simple repoussoir de la seconde et exalter le talent de Shakespeare, véritable poète dramatique fustigeant les sonnettistes stériles, serait néanmoins simpliste et réducteur. En glissant des sonnets au cœur même de ses dialogues, Shakespeare montre sa capacité à se saisir des conventions stylistiques pour faire avancer l'action dramatique. Dans une pièce dont les enjeux principaux sont l'établissement d'une juste mesure, l'action raisonnable et la découverte de la réalité sous des apparences parfois trompeuses, la poésie comme nombre, comme rime et comme signe remplit parfaitement son rôle thématique et dramatique par la mise en abyme des questions qu'elle incarne. Pour le dramaturge comme pour les hommes de Navarre, c'est par l'appropriation d'une contrainte assumée, qu'elle soit dans le mètre rimé ou dans un acte de pénitence, que se détermine la valeur.

## Bibliographie

- ATTRIDGE, Derek. *Well-Weighed Syllables, Elizabethan verse in classical metres*. Londres : Cambridge University Press, 1974.
- BERGER, Thomas L. « The Lack of Song in *Love's Labor's Lost* ». *Shakespeare Quarterly*, 26.1 (Winter, 1975) : 53-55.
- CALDERWOOD, James. « *Love's Labour's Lost*: A Wantoning with Words ». *Studies in English Literature, 1500-1900*, 5.2 (Spring, 1965) : 317-332.
- CARROLL, William C. *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton : Princeton University Press, 1976.
- CLAYTON, Frederick W. et Margaret Tudeau-Clayton. « Mercury, Boy yet and the 'harsh' words of *Love's Labour's Lost* », *Shakespeare Survey* 57 (2004) : 209-224.
- DUBROW, Heather. *Echoes of Desire. English Petrarchism and its Counterdiscourses*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995.
- EDWARDS, Michael. « Shakespeare : le poète au théâtre ». *Actes des congrès de la Société française Shakespeare : Shakespeare poète*, 24 (2007). Consulté le 16/11/2014. URL : <http://shakespeare.revues.org/1042>.
- ELAM, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse. Language-Games in the Comedies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

- EVANS, Malcolm. « Mercury Versus Apollo: A Reading of *Love's Labour's Lost* ». *Shakespeare Quarterly*, 26. 2 (Spring, 1975) : 113-127.
- HUNTER, G.K. « Poem and Context in *Love's Labour's Lost* ». Éd. Philip EDWARDS, Inga-Stina EWBANK et G.K. HUNTER. *Shakespeare's Styles*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- LECERCLE, François. *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1987.
- Oxford English Dictionary (OED)*. Accès à la version en ligne via le site de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Consulté le 16/11/2014.
- PUTTENHAM, George. *The Art of English Poesy*, ed. Frank Whigham et Wayne A. Rebhorn. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2007.
- SANSONETTI, Laetitia. « Le Costume dans *Love's Labour's Lost*, v.ii : du masque au signe ». *Actes des congrès de la Société française Shakespeare : Shakespeare et le costume*, 26 (2008). Consulté le 16/11/2014. URL : <http://shakespeare.revues.org/1474>.
- SIDNEY, Philip. *The Defence of Poesy in The Major Works* (1989), ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost*, ed. H.R. Woudhuysen. Thomson Learning : The Arden Shakespeare, 2001.
- SUHAMY, Henri (1999). *Versification anglaise*. Paris : Ellipses.
- . (2014). *Love's Labour's Lost de William Shakespeare*. Paris : Ellipses.
- VUILLEMIN, Rémi. « Pétrarque, Castiglione et *Ideas Mirrour* (1594) de Michael Drayton : filiations et désaffiliations entre le sonnet élisabéthain et la culture de cour ». *Shakespeare en devenir*, 6 (2012). Consulté le 16/11/2014. URL : <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=602>.

