



HAL
open science

L'écriture chorégraphique comme matrice structurelle de Love's Labour'sLost

Samuel Cuisinier-Delorme

► **To cite this version:**

Samuel Cuisinier-Delorme. L'écriture chorégraphique comme matrice structurelle de Love's Labour'sLost. *Cynos*, 2015, Love's Labour's Lost de Shakespeare ou l'art de séduire, 31 (1), pp.95-110. hal-03134403

HAL Id: hal-03134403

<https://hal.science/hal-03134403>

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.

L'écriture chorégraphique comme matrice structurelle de *Love's Labour's Lost*

Samuel Cuisinier-Delorme

C.E.R.H.A.C., Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

L'importance de la chorégraphie au théâtre est souvent sous-estimée, la réduisant régulièrement à une fonction purement ornementale et esthétique, voire ludique. Pourtant, la danse entretient avec l'art dramatique une interdépendance forte, les deux formes ayant en commun une « même matrice esthétique » (Corvin 397). Dans l'œuvre de Shakespeare, la danse apparaît à différents niveaux. L'exécution d'une danse est une strate visible de l'écriture chorégraphique : partie prenante de la mise en scène, elle permet régulièrement des avancées narratives, tout autant qu'elle offre un intermède divertissant. Toutefois, le motif ne peut être envisagé uniquement dans la perspective de la représentation. La danse participe également de l'architecture des pièces, devenant « matrice textuelle de représentativité », selon des termes empruntés à Anne Ubersfeld :

Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de « représentativité » ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite. (Ubersfeld 16-17)

Le textuel renferme en son sein une composante chorégraphique, articulée autour de réseaux sémantiques formés par les répliques et les didascalies. Rappelons d'ailleurs que le public de Shakespeare allait au théâtre pour « entendre une pièce » (*to hear a play*), ce que rappelle Puck dans *A Midsummer Night's Dream* : « What, a play toward! I'll be an auditor » (3.1.75). La pratique théâtrale repose donc sur la « rencontre » des signes verbaux et des signes non verbaux. L'interdépendance de ces deux réseaux linguistiques et sémiotiques est d'autant plus évidente que

le verbal lui-même puise son sens dans la réalité extra-linguistique qu'il exprime :

La grammaire ne serait pas autonome mais offrirait, au contraire, un concentré de l'expérience socio-physique au travers des notions qui la structurent et des formes qu'elle se donne pour signifier. Dire cela, c'est accepter d'intégrer (ou de réintégrer) la grammaire à la vie et à la cognition ordinaire. Des concepts ou mécanismes typiquement linguistiques [...] plongent probablement leurs racines dans l'expérience incarnée du monde et dans les représentations que la cognition humaine en a construit. [...] A bien des égards, le monde de la grammaire est un microcosme du monde mental qui nous habite. (Lapaire 26-27)

L'objectif de cet article est ainsi d'opérer une « exploration visuelle-kinesthésique de l'espace des significations grammaticales » (Lapaire 26) dans *Love's Labour's Lost*. Dans cette comédie, l'attrait pour l'art de Terpsichore est linguistique et abstrait. La danse, scéniquement absente, surgit de manière verbale. Ainsi, de nombreuses allusions sont faites à l'art chorégraphique, sans toutefois qu'une seule danse ne soit exécutée. Le terme *dance* apparaît douze fois, et quatre formes chorégraphiques sont citées : *measure* (5.2), *brawl* (3.1), *jig* (3.1 ; 4.3) et *canary* (3.1). La richesse du vocabulaire chorégraphique s'explique par l'importance donnée au linguistique dans cette comédie : les jeux de mots, les double-sens, les homophonies, les références implicites ou explicites sont nombreux. Dans la lignée des pièces historiques, dans lesquelles la danse est uniquement un support d'images métaphoriques, et avant d'en enchâsser quelques passages chorégraphiés dans *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare fait de *Love's Labour's Lost* un exercice de style dans lequel la virtuosité chorégraphique n'est pas scénique mais linguistique. Cette prédominance est suggérée par Longaville dès l'ouverture de la pièce : « The mind shall banquet though the body pine » (1.1.25). La syntaxe repose sur une antithèse qui oppose le corps et l'esprit, la souffrance et le plaisir. Le jeûne de trois ans invite à délaissier les nourritures terrestres pour se consacrer au spirituel : l'utilisation du verbe *banquet* métaphorise alors la délectation intellectuelle. D'autre part, le roi Ferdinand compare la Cour à une académie d'art vivant : « Our court shall be a little academe, / Still and contemplative in living art » (1.1.13-14). Ces vers reposent sur une

antithèse (*still* et *living*) et soulignent l'ambiguïté des rapports entre texte et représentation : le dynamisme de *living* s'oppose à l'immobilité et au silence (*still*), écho de *contemplative*. Le déficit visuel qu'implique cette remarque conduit alors le spectateur à porter son attention sur le dit et non sur le donné à voir. Ainsi, l'échange entre Moth et Don Adriano De Armado (3.1) confirme la prépondérance du langage sur le visuel, puisque les jeux de mots et double-sens surpassent nettement les capacités de danseur de Moth :

MOTH Master, will you win your love with a French brawl?

ARMADO How meanest thou? Brawling in French?

MOTH No, my complete master; but to jig off a tune at the tongue's end, canary to it with your feet, 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 pocket like a man after the old painting; and keep not too long in one tune, but a snip and away. These are complements, these are humours, these betray nice wenches that would be betrayed without these; and make them men of note – do you note me? – that most are affected to these. (3.1.6-19)

Trois termes empruntés au vocabulaire de la danse ponctuent cette réplique : le branle, la gigue et la canarie. *Jig* et *canary* ne sont pas utilisés ici comme substantifs mais comme verbes. La forme verbale confère aux termes une impression de mouvement et de dynamisme dans l'espace. Le complément circonstanciel *with your feet* associé au verbe *canary* est redondant et participe à l'accumulation que produit le champ lexical du corps (*tongue, eyelids, nose, eyes, throat, hands*). Dans cette tirade, Moth prétend être expert en matière de séduction, mais ses connaissances chorégraphiques restent somme toute limitées : comment est-il possible de danser une canarie les bras croisés (*your arms crossed*) ou les mains dans les poches (*your hands in your pocket*) ?

La polysémie de *brawl*, qui signifie *branle* ou *se quereller*, est exploitée par Shakespeare à des fins comiques. La discussion s'ouvre sur un malentendu entre une danse française et une querelle en français avant de se concentrer sur la manière de plaire. Paroles, gestes, musique et

danse se confondent : le langage du corps se transforme en une rhétorique artistique. Les allusions sexuelles traversent également le discours de Moth : la séduction glisse vers la grivoiserie.

La corrélation se poursuit lorsque Boyet, acte V, scène 2, annonce l'arrivée du roi et de sa suite pour, dit-il, bavarder, courtoiser et danser : « Their purpose is to parley, court and dance » (5.2.122). L'énumération sous-tend une gradation dont la danse est l'acmé. Le costume de Moscovite (« Like Muscovites or Russians, as I guess » ; 5.2.121) révèle l'intention du cortège masculin : *moscovite* est aussi le « nom d'une ancienne contre-danse française, sorte de pot-pourri composé de figures empruntées à diverses danses et exécutée par un nombre de couples *ad libitum*. » (Desrat 249-250)

Helen Gardner remarque que la pièce est « a kind of ballet of lovers and fantastics, danced out in the King of Navarre's park » (Gardner 23). Le ballet est purement virtuel, puisque les personnages ne dansent pas. Néanmoins, les joutes orales et autres assauts amoureux, concrétisés par les entrées et sorties des hommes et des femmes, transforment la diégèse en une chorégraphie verbale.

Les groupes de personnages masculins et féminins n'évoluent pas individuellement mais forment plutôt un corps de ballet symbolique. Les couples ne sont jamais seuls en scène. Le collectif prévaut sur l'individuel : les duos d'amoureux évoluent les uns par rapport aux autres. L'intimité est toujours rejetée, la proximité rendue difficile, et la danse impossible. À défaut de danser avec leurs pieds, les personnages dansent avec le langage métamorphosé :

PRINCESS [...] Conduct me thither.
KING Hear me, dear lady. (2.1.95-96)

L'injonction portée par le verbe *conduct* peut renvoyer à la danse. Elle est immédiatement contrebalancée par *hear*. C'est néanmoins la voix de BOYET qui est placée au-dessus des autres. Il commente l'action de la pièce, exprime ce que les autres personnages ne peuvent dire, par exemple lorsqu'il verbalise l'affection de Ferdinand pour la princesse :

BOYET But to speak that in words which his eye hath
disclosed.
I only have made a mouth of his eye
By adding a tongue which I know will not lie. (2.1.247-249)

Le roi est présenté comme un « homme [qui] parle en lui-même dans le fond de son cœur, autrement dit, *parle lorsqu'il pense* » (Ludwig 47). Il est l'incarnation du *lingua mentis*, une théorie du langage définie par saint Augustin. Ne pouvant exprimer ses sentiments, le monarque est assisté de Boyet. La synecdoque de la bouche le dépeint comme un porte-parole : il donne sa voix au monarque, exprime et traduit les émotions royales. Selon lui, les mots sont vérité. De fait, leur oralisation en modifie nécessairement le sens, puisque « en faisant de l'esprit le lieu d'un langage privé, il purifie en quelque sorte le discours de ses attributs sensibles » (Ludwig 47). Le langage verbal transpose les idées. La production du message est nécessairement soumise à interprétation puisqu'elle passe par un intermédiaire. Boyet est le récepteur d'un message qu'il décrypte et encode différemment : il y a une translation de *eye / disclosed* (expression du roi) à *speak / words* (celle de Boyet). À l'image des *Presenters* des masques, comme dans *Romeo and Juliet*, par exemple, il sert de truchement, c'est-à-dire de « personne qui parle à la place d'une autre, qui exprime sa pensée, lui servant d'intermédiaire, de porte-parole » (CNRTL, en ligne). Il est témoin visuel, puis relais verbal.

Boyet fait également avancer une action fondée sur une succession de séquences constituées d'échanges verbaux. Après avoir assisté à la répétition du « spectacle » que les courtisans s'appêtent à donner, il en fait une description à la princesse. Une fois encore, le spectaculaire scénique est rejeté hors champ, virtualisé par le récit :

BOYET [...] disguised they will be here
 Their herald is a pretty knavish page
 That well by heart hath conned his embassage.
 Action and accent did they teach him there:
 'Thus must thou speak,' and 'thus thy body bear'.
 [...] One rubbed his elbow thus, and fleered, and swore
 A better speech was never spoke before.
 Another with his finger and his thumb,
 Cried, '*Via*, we will do't, come what will come!'
 The third he capered, and cried, 'All goes well!'
 The fourth turned on the toe, and down he fell.
 With that they all did tumble on the ground,
 With such a zealous laughter, so profound,
 That in this spleen ridiculous appears,
 To check their folly, passion's solemn tears.
 (5.2.96-118)

Boyot recourt à un lexique chorégraphique (*caper, turn on the toe*), corporel (*elbow, thumb, toe, finger*), et il utilise des termes appartenant au registre théâtral (*disguised, action*). Le vocabulaire des sens est également abordé : l'ouïe (*behold*, la paranomase *overheard/overhear*) est couplée à la parole (*accent, speak, speech*). Ainsi, Boyot rappelle la prédominance du textuel sur le visuel et insiste sur l'impossibilité de la représentation : la chute au sol en symbolise l'échec.

La tirade appelle ici un commentaire métathéâtral : le récit de Boyot privilégie la langue à la dimension oculaire. Il y a ici abstraction et occultation des signes visuels : le théâtre en général étant essentiellement mimétique, il est ici amputé d'un réseau de signes au profit d'un autre. La mise en abyme est métadiscursive : elle reflète les procédés d'écriture de *Love's Labour's Lost*. La comédie se construit sur une fragmentation d'« actions » incomplètes. Le vœu chaste des trois années d'études est brisé dès lors qu'entre en scène la princesse. Le spectacle des Neuf Preux est interrompu. Les mariages ne peuvent avoir lieu. La chanson qui clôture la pièce est parcellaire. L'absence de danse à la fin de la comédie corrobore l'impossibilité d'un dénouement complètement harmonieux et rappelle la difficulté de clôturer la diégèse : « Like so many other plans in *Love's Labour's Lost*, the intended revels, dances and masks (i.e. masques) come to nothing » (Brissenden 40). Le dénouement, de nature métathéâtrale, marque l'aveu de cette impossibilité :

BEROWNE Our wooing doth not end like an old play:
 Jack hath not Jill. These ladies' courtesy
 Might well have made our sport a comedy.
 KING Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,
 And then 'twill end.
 BEROWNE That's too long for a play.
 (5.2.842-846)

À travers la réplique de Berowne, Shakespeare semble s'excuser, avec ironie, de ne pas offrir la chute attendue, à savoir l'union ou la réunion des couples. Ainsi, la danse de mariage que le dramaturge intègre dans certaines de ses comédies (*As You Like It, A Midsummer Night's Dream*) n'a pas lieu d'être. La verve inhérente au texte supprime toute concrétisation physique, que ce soit une danse ou la conquête sexuelle des dames de cour. La sortie de scène confirme le choix dramaturgique ; les personnages masculins et féminins sortent séparément de chaque côté de la scène : « You that way, we this way. [*Exeunt*] » (5.2.896).

L'opposition est physique et linguistique : l'antithèse de la réplique métabolique est marquée par le jeu des pronoms (*we/you*) et des adjectifs démonstratifs (*this/that*). Ces derniers rendent compte de l'éloignement à la fois physique et affectif¹.

Les frustrations des seigneurs, dues à cette « incomplétude narrative », sont déjà décelables à l'acte IV, scène 3. Le langage suggère un passage à l'acte. Le vocabulaire du spectacle et de la séduction met à mal leur contrat moral de chasteté et anticipe le divertissement de la scène finale (5.2) :

LONGAVILLE Now to plain-dealing. Lay these glozes by.
Shall we resolve to woo these girls of France?
KING And win them too! Therefore let us devise
Some entertainment for them in their tents.
BEROWNE First, from the park let us conduct them thither.
Then homeward every man attach the hand
Of his fair mistress. In the afternoon
We will with some strange pastime solace them,
Such as the shortness of the time can shape;
For revels, dances, masks and merry hours
Forerun fair Love, strewing her way with flowers.
KING Away, away! no time shall be omitted
That will betime and may by us be fitted.
BEROWNE *Allons! allons!* Sowed cockle reaped no corn:
And justice always whirls in equal measure.
(4.3.339-353)

Le premier vers préconise l'action (*plain-dealing*) et récuse les belles paroles (*glozes*). Or, malgré l'injonction de Longaville, Berowne use de métaphores : la fonction poétique du langage reste prépondérante. L'expression recèle une dimension chorégraphique puisque les termes *whirl* et *measure* appartiennent au champ lexical de la danse. Le verbe *whirl* associe la justice à la notion de tourbillon et convoque ici le schéma de la Roue de la Fortune qui détermine le destin heureux – ou malheureux – de l'Homme. La justice est personnifiée sous la forme d'une danseuse ; elle est symbole d'équilibre et d'harmonie. La remarque

¹ « THIS et THAT – en fonction des items ('mots') auxquels ils sont associés – seraient ainsi capables de rendre la proximité (THIS) ou l'éloignement (THAT), que ce soit dans l'espace, dans le temps, ou plus subtilement dans l'affectivité » (Lapaire Rotgé 48).

sous-entend que si les hommes parviennent à entraîner les femmes convoitées dans leur danse, ils seront chanceux.

La tirade active également un réseau de signifiants situationnels (*in their tents, from the park, homeward*) associé au champ lexical du divertissement chorégraphié (*conduct them thither, attach the hand*) ; l'ensemble forme un tracé, à l'image de la danse géométrique du ballet de cour² dictée par la géographie du lieu. Les indicateurs de temps (les adverbes *first, then*, et les compléments circonstanciels : *in the afternoon*) impriment un rythme à cette danse.

L'envie de divertir les jeunes femmes est forte. Dans les discours de Longaville et Ferdinand, *win* et *woo* se répondent (l'effet est produit par l'allitération). La polysémie de *win* joue sur l'idée de conquête et de séduction puisque le terme signifie « To obtain (a woman) as a wife or 'lady' by action or effort of some kind: usually with implication of gaining her affection and consent » (*OED*, en ligne). Le champ lexical du divertissement (*entertainment, revels, dances, masks*) connote une allusion sexuelle aussi présente dans les expressions *strange pastime* et *merry hours*. Le passage à l'acte briserait alors le vœu de chasteté et replacerait le corps au centre de l'action et du discours.

La main, symbole d'union, est un élément important dans la pièce. À l'inverse de celle qui unit Anne et Henry VIII dans la pièce éponyme, Rosaline refuse de danser avec Ferdinand en même temps qu'elle lui tend la main ; elle se moque ainsi de lui :

ROSALINE My face is but a moon, and clouded too.
 KING Blessed are clouds, to do as such clouds do.
 Vouchsafe, bright moon, and these thy stars, to shine –
 Those clouds removed – upon our watery eyne.
 ROSALINE O vain petitioner! Beg a greater matter:
 Thou now request'st but moonshine in the water.
 KING Then, in our measure, do but vouchsafe one change.
 Thou bid'st me beg: this begging is not strange.
 ROSALINE Play, music, then! [*Music plays*] Nay, you must
 do it soon.

² « Le ballet a été lié à l'écriture et à une sémiotique, le corps en était le traducteur. La danse géométrique de la Renaissance, présentée sur un plan incliné et destinée à être perçue de dessus, était marquée par son lien avec la rhétorique et le texte ; le public initié pouvait, au travers des figures, déchiffrer des lettres, des mots et des phrases » (Marquié 162).

Not yet? No dance! Thus change I like the moon.
KING Will you not dance? How come you thus estranged?
ROSALINE You took the moon at full, but now she's
changed.
KING Yet still she is the moon, and I the man.
The music plays, vouchsafe some motion to it.
ROSALINE Our ears vouchsafe it.
KING But your legs should do it.
ROSALINE Since you are strangers and come here by
chance,
We'll not be nice. Take hands. We will not dance.
KING Why take we hands, then?
ROSALINE Only to part friends.
Curtsy, sweet hearts, and so the measure ends.
(5.2.203-221)

Dans cette scène, la danse que Ferdinand et Rosaline souhaitent exécuter n'a pas lieu. La musique, l'expression *take hands* et la révérence sont autant d'éléments qui invitent à esquisser quelques pas ; pourtant, Rosaline s'y refuse. *Take hands* n'est qu'une antiphrase contribuant à l'ironie de son énonciatrice, puisque la conséquence attendue – celle de danser – est explicitement rendue impossible par « We will not dance. » Le modal est à prendre ici dans son sens de volonté ; à la forme négative, il s'agit bel et bien d'un refus. Il annonce la fin de la danse. *Will* a une valeur de prédiction ou de visée : « l'énonciateur vise, dans le présent, la validation de la relation prédicative pour un moment situé dans l'avenir » (Bouscaren 60). Dans ce cas précis, la négation marque la non-validation de la relation prédicative. En utilisant le pronom *we*, Rosaline inclut son interlocuteur et lui impose sa décision. Le modal *will* doit être analysé en regard avec *should* qui est employé par Ferdinand dans le vers « But your legs should do it. » Il a une valeur déontique (l'origine de l'obligation) qui s'appuie « soit sur des critères de jugement d'ordre moral, soit sur des jugements d'ordre logique : normalité/non normalité » (Bouscaren 55). Effectivement, la musique invite à danser, mais le modal « énonce une obligation d'après ses propres critères » (Bouscaren 54-55). Rosaline ne l'entend pas, au propre comme au figuré, de cette oreille. Mises en parallèle, les répliques « Vouchsafe some motion to it » et « Our ears vouchsafe it » soulignent le glissement du visuel vers l'auditif. Ce n'est plus un pas-de-deux physique mais verbal, marqué par le jeu linguistique et rythmique. Les pentamètres sont à plusieurs reprises scindés entre les deux interlocuteurs ; paradoxalement, ils marquent une séparation nette

entre les deux personnages et supposent une complémentarité et une connivence entre eux. *Take hands* est une didascalie interne qui répond normalement aux préliminaires d'une danse : l'homme prend la main de sa cavalière et la conduit vers la piste. Rosaline condense la danse en un vers : « *Curtsy, sweethearts, and so the measure ends.* » Le verbe *ends* s'entend ici comme le congé qui vient conclure une danse.

La scène s'ouvre sur une métaphore filée : les masques (à la fois accessoires et danseurs) sont associés aux astres et aux nuages. Rosaline est associée à la lune, qui représente la femme. Elle est également une incarnation de la déesse Diane. Le changement de lune est une métaphore chorégraphique : associé à *measure*, le mot *change*, dans la réplique « *Then in our measure do but vouchsafe one change* », se comprend également comme un tour, dans une danse. Les allusions aux astres rappellent la danse cosmique. L'opposition entre les deux personnages souligne l'absence d'harmonie, logique sur le plan diégétique : le roi n'est pas promis à Rosaline.

La séquence est ainsi construite sur les oppositions danse/discussion et visuel/verbal mais aussi sur le retournement des conventions sociales ; une gente dame de la Renaissance n'est pas censée refuser une danse à un cavalier, comme l'enseigne Arbeau :

Capriol.

Si la damoiselle refusoit je serois bien honteux.

Arbeau.

Une damoiselle bien apprise, ne refuse jamais celluy qui luy faict cêt honneur. de la mener dancier & si elle le faict, elle est reputée sottte, car si elle ne veult dancier elle ne se doibt pas mectre au renc des aultres.

Capriol.

Je le croy bien, mais tandis la honte du refus en tumberoit sur moy..

Si vous estiés assureé de la bonne grace d'une aultre damoiselle de la compaignie, il la faudroit prendre & laisser cette mal gracieuse, en vous excusant de luy avoir esté importun. (Arbeau 25-26)

Cette convention sociale mentionnée par Arbeau n'est *a priori* pas respectée par les personnages féminins de *Love's Labour's Lost*. Les femmes refusent à plusieurs reprises de danser. Rosaline s'enquiert de savoir s'il est possible de décliner l'invitation :

ROSALINE But shall we dance if they desire us to't ?
PRINCESS No, to the death we will not move a foot;
Nor to their penned speech render we no grace,
But while 'tis spoke each turn away their face.
(5.2.145-148)

Le modal *shall* contient l'idée d'une obligation quasi-divine et il marque aussi la soumission de l'énonciateur à la volonté du destinataire. La danse est l'un des symboles de la mise au pas, au propre comme au figuré, de la femme. Cette subordination est immédiatement réfutée par la princesse dont la réplique est marquée par l'accumulation de négations (*no, not, nor*) mais également par *will* : le glissement opéré par le changement de modal induit une prise de position de la soumission vers le refus. Celui-ci devient réalité dès l'entrée en scène des seigneurs déguisés. À peine ont-ils commencé à s'exprimer, que les dames tournent le dos à Moth, concrétisant physiquement l'injonction de la princesse : « *The Ladies turn their backs to him.* »

L'expression *penned speech* explicite la prépondérance du verbal, voire du scriptural, dans la pièce. L'oxymore se comprend comme une critique de l'attitude des gentilshommes : ce sont de « beaux parleurs », mais leur discours n'est pas naturel. L'acte de séduction est métathéâtral : récitée, la déclaration est réfléchie et écrite en amont. L'expression oxymorique montre que les dames ne sont néanmoins pas dupes. Elles savent aussi jouer avec les mots. Maria prouve son maniement de la rhétorique, jusqu'à faire taire son partenaire :

MARIA Dumaine was at my service, and his sword.
'*Non point,*' quoth I; My servant straight was mute.
(5.2.276-277)

Sa réponse en français à Dumaine contient plusieurs sens, selon la polysémie du terme *point*. Celui-ci peut renvoyer au bout de la lame de l'épée mentionnée juste avant. Dans le lexique chorégraphique, qui peut s'appliquer ici, la pointe désigne l'extrémité du pied : la jeune femme réaffirme son refus de danser. Son discours se comprend aussi comme connoté par une métaphore sexuelle : l'épée, symbole phallique et attribut de virilité, rappelle l'intention des seigneurs de goûter aux plaisirs de la chair. De plus, Shakespeare associe la séduction au domaine militaire :

BOYET Prepare, madam, prepare!
 Arm, wench, arm! encounters mounted are
 Against your peace. Love doth approach disguised,
 Armed in arguments; you'll be surprised.
 Muster your wits, stand in your own defence,
 Or hide your heads like cowards and fly hence.
 (5.2.81-86)

La remarque de Boyet, qui joue le rôle du commentateur, parodie le masque : il compare l'arrivée des jeunes hommes à une bataille. La tirade est traversée par une métaphore filée permise par le lexique militaire : *prepare, arm, armed, stand in your own defence*. Les deux épanalepses de *prepare* et *arm* graphient l'assaut amoureux : les dames seront littéralement encerclées par leurs soupirants. Le polyptote *arm/armed* métaphorise ce combat de séducteurs, parés à l'attaque ; les femmes vont devoir s'en défendre. Ils s'apprêtent à reporter sur elles les passions qu'ils devaient réfréner à la Cour de Navarre :

KING Therefore, brave conquerors – for so you are,
 That war against your own affections
 And the huge army of the world's desires –
 Our late edict shall strongly stand in force.
 (1.1.8-11)

Alors que le lexique militaire est utilisé dès la scène d'exposition (*brave conquerors, war, huge army, force*), l'assaut amoureux, suggéré par le terme *desires*, est pacifique, contrairement à ce qui est annoncé (*strongly stand in force*). Il prend la forme d'une danse :

ROSALINE What would they, say they?
 BOYET Nothing but peace and gentle visitation.
 ROSALINE Why, that they have, and bid them so be gone.
 BOYET She says you have it and you may be gone.
 KING Say to her, we have measured many miles
 To tread a measure with her on this grass.
 BOYET They say that they have measured many a mile
 To tread a measure with you on this grass.
 ROSALINE It is not so. Ask them how many inches
 Is in one mile? If they have measured many,
 The measure then of one is easily told.
 BOYET If to come hither you have measured miles,
 And many miles, the Princess bids you tell

How many inches doth fill up one mile.
BEROWNE Tell her, we measure them by weary steps.
(5.2.180-194)

L'intérêt des seigneurs est explicité par le polysème *visitation*. Il peut s'agir d'une visite de courtoisie. Cependant, le terme recouvre une dimension religieuse (en lien avec leur vœu de chasteté) ou au contraire suggère l'allusion sexuelle. Boyet s'interpose entre les seigneurs et Rosaline en répétant de manière systématique ce que chacun entend pourtant. Il s'impose physiquement entre les seigneurs et la noble dame ; Les épanalepses rappellent de manière linguistique cette interférence. L'opposition entre eux est marquée par le jeu sur les pronoms *she/her* et *we/they*, c'est-à-dire sur le contraste entre un féminin singulier et un masculin pluriel : les messieurs sont ainsi vus comme un ensemble, tandis que Rosaline est envisagée dans son individualité.

L'itération est au cœur de la séquence : le terme *measure* est employé tantôt comme verbe, dans le sens de *parcourir*, tantôt comme substantif pour définir la danse. La parastase *we have measured many miles / they have measured many a mile / you have measured miles* souligne une certaine circularité dans l'argumentation et, bien que la fin justifie l'insistance sur les moyens, la véritable raison de cette visite (« *to tread a measure with her on this grass* ») est une exténuation : le polysème *tread* contient une connotation sexuelle. Toutefois, l'expression *weary steps* laisse deviner la résignation des seigneurs. C'est ainsi qu'ils se retirent, car les femmes sont en position dominante. L'enjeu réside dans la détention du pouvoir : elles ne doivent pas céder aux seigneurs et doivent conserver une distance par rapport à eux (symboliquement, celle qu'ils ont parcourue pour venir les courtiser et qui est au cœur de la conversation). En jouant sur la proxémique (mentionnée par les unités de mesure *inches* et *miles*), Rosaline parvient à maintenir un éloignement : elle minimise la distance parcourue par les gentilshommes en suggérant qu'elle se mesure en pouces et non en milles. Le jeu sur la polysémie et la répétition de *measure* permet à la jeune femme de détourner la conversation pour écarter et repousser les seigneurs.

Tout au long de la pièce, la danse est évitée, repoussée, contournée. Le langage se fait l'allié d'une dramaturgie au cœur de laquelle l'exécution chorégraphique est systématiquement avortée. Toutefois, elle ne disparaît pas pour autant, puisque les déplacements, entrées et sorties,

ainsi que l'attitude des personnages, sont assimilables à une courante. La structure diégétique de la pièce puise dans cette forme chorégraphique certains de ses motifs :

Trois jeunes hommes choisissent trois jeunes filles: Et s'estants mis en renc, le premier danseur avec sa damoiselle la menoit en fin suster à l'aulture bout de la salle, & retorneoit seul avec ses compaignons, le deuxieme en faisoit de mesme, puis le troisieme, tellement que les trois filles demeuroient separees à l'un des bouts de la salle, & les trois jeunes hommes de l'aulture: Et quant le troisieme estoit de retour, le premier alloit en se gambadant & faisant plusieurs mines & contenances d'amoureux, comme espoussetant & guindant ses chausses, tirant sa chemise bien a propos, alloit (disje) requerir sa damoiselle, laquelle luy faisoit reffus de la main. ou luy tornoit le doz, quoy voyant, le jeusne homme s'en retorneoit en sa place, faisant contenance d'estre desesperé: Les deux aultres en faisoient aultant: En fin ils alloient tous trois ensemble requerir leursdites damoiselles chacun la sienne, en mettant le genoil à terre, & demandant mercy les mains jointes: Lors lesdites damoiselles se rendoient entre leurs bras, & dançoient ladite courante pesle mesle. (Arbeau 66)

Le schéma diégétique reprend les différentes étapes de la courante : l'éloignement des dames est évoqué lors de la scène d'exposition ; la capacité des seigneurs à retourner vers elles est l'essence même de la comédie. Les gambades et les contenances amoureuses mentionnées par Arbeau correspondent aux subterfuges de (re)conquête des danseuses qui tournent littéralement le dos aux gentilshommes avant d'accepter que ceux-ci reviennent et leur accordent leurs faveurs. Le verbe remplace le geste, et la parole impose sa cadence. La « danse verbalisée » sert ainsi de schème à l'écriture de la comédie. Ainsi, la scène finale de *Love's Labour's Lost* mentionne le report de la célébration des noces douze mois et un jour plus tard. Contrairement aux séquences chorégraphiques exécutées à la fin de certaines comédies de Shakespeare et généralement associées à des mariages, la danse, en toute logique, ne peut donc avoir lieu :

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

KING Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,
And then 'twill end.
BEROWNE That's too long for a play.
(5.2.842-846)

L'on peut s'interroger sur la dimension métathéâtrale de cet échange : l'incomplétude de l'intrigue ne permet pas de mettre un terme symbolique à la représentation. Le chant du Printemps et de l'Hiver, à la toute fin de la pièce, souligne le nécessaire besoin de maturité requis par le temps : l'amour, comme la nature, a besoin de se développer. Comme les amants ne sont pas prêts à s'unir, il leur est impossible de danser et de chanter. En cela, Shakespeare remarque que sa pièce n'est alors pas tout à fait une comédie, puisque le dénouement ne semble pas correspondre aux codes du genre. Toutefois, Shakespeare montre en tout cas qu'il est « capable de danser avec les mots et la plume³ », pour reprendre une expression du philosophe Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*.

Bibliographie

Sources primaires

- SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost*. The Arden Shakespeare, Third Series, édité par H. R. Woudhuysen. Londres : Cengage Learning, 1998.
- . *A Midsummer Night's Dream*, The Arden Shakespeare, Second Series, édité par Harold F. Brooks. Londres : Routledge, 1989.

Sources secondaires

- ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Langres : Jehan des Preyz, 1589.
- BOUSCAREN, Janine, CHUQUET, Jean et DANON-BOILEAU, Laurent. *Grammaire et textes anglais : guide pour l'analyse linguistique*. Paris : Editions Ophrys, 1987.
- BRISSENDEN, Alan. *Shakespeare and the Dance*. Alton : Dance Books Ltd, 1981.

³ La citation exacte est : « Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots : faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la plume, – qu'il faut apprendre à écrire ? » (Nietzsche 990)

- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2008.
- DESRAT, G. *Dictionnaire de la Danse, historique, théorique, pratique et bibliographique ; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours* (1895). Charleston : Nabu Press, 2010.
- GARDNER, Helen. « *As You Like It* ». *More Talking of Shakespeare*. Ed. John GARRETT. Londres : Longmans, 1959 : 17-32.
- LAPAIRE, Jean-Rémi. « Corps dansant, espace grammatical dansé ». *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2 : Arts ouverts*. Eds. Agathe TORTI-ALCAYAGA et Jean-Pierre SIMARD. Paris : Le Manuscrit, 2011 : 25-42.
- LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- LUDWIG, Pascal. *Le langage*. Paris : GF Flammarion, 1997.
- MARQUIÉ, Hélène. « Danse, Histoire et politique ». *La culture c'est la règle, l'art c'est l'exception*. Eds. François COADOU, Stéphanie LONCLE et Olivier MAILLART. Paris : L'Harmattan, 2012 : 159-182.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le Crépuscule des idoles. Œuvres* (tome 2). Traduction de Henri Albert et Jean Lacoste. Paris : R. Laffont, 1998.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin Lettres Sup, 1996.

Dictionnaires en ligne

- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Linguistique). Consulté en septembre 2014. URL : <http://www.cnrtl.fr>.
- Oxford English Dictionary*, dictionnaire en ligne. Consulté en septembre 2014. URL : <http://www.oed.com>.

