



HAL
open science

No title

Aurélie Griffin

► **To cite this version:**

Aurélie Griffin. No title. *Cycnos*, 2015, *Love's Labour's Lost* de Shakespeare ou l'art de séduire, 31 (1), pp.135-149. hal-03134451

HAL Id: hal-03134451

<https://hal.science/hal-03134451v1>

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.

La guerre des sexes dans *Love's Labour's Lost*

Aurélie Griffin

Université Jean Monnet, Saint-Etienne

Love's Labour's Lost est, avec *The Taming of the Shrew* et *Much Ado About Nothing*, l'une des pièces de Shakespeare qui oppose de manière la plus tranchée le camp des hommes et le camp des femmes. D'un côté les seigneurs de Navarre, de l'autre les dames de France, forment deux cercles symétriques composés du même nombre de membres (quatre) et obéissant au même système politique. Cette confrontation promet de devenir un quadrille amoureux dans le dénouement attendu de la comédie. Mais avant d'y parvenir, la scène ressemblera fort à un champ de bataille dans lequel les personnages manient en guise d'armes les canons de la poésie néopétrarquiste. Dans cette esthétique héritée de Pétrarque adaptée en Angleterre notamment par Spenser et Sidney, et bien sûr par Shakespeare lui-même, l'amour peut être une chasse ou un combat, et la maîtresse tuer l'amant par les rayons meurtriers que lancent ses yeux – autant d'images que l'on retrouve dans *Love's Labour's Lost*. Mais dans l'essentiel de la pièce (avant que les seigneurs ne baissent les armes pour déclarer aux dames un amour dépourvu de jeux d'esprit, après l'arrivée de Marcadé), le comparant l'emporte sur le comparé : la violence des images guerrières et des joutes verbales est telle qu'elles semblent être pratiquées pour elles-mêmes ; le jeu d'amour n'est plus qu'un jeu, semble-t-il, dépourvu de finalité. La pièce présente une guerre des sexes sans pitié. L'absence de mariages qui rétabliraient l'harmonie sociale, mais aussi l'absence de travestissement dans une pièce qui a pourtant recours à de multiples déguisements, invitent à se demander si Shakespeare n'oppose pas dans cette pièce une « nature » féminine et une « nature » masculine. Reprenant à son compte, de manière paradoxale, les images de la poésie néopétrarquiste, la pièce propose une inversion des codes genrés entre hommes retranchés dans l'étude et femmes conquérantes, jusqu'à éventuellement proposer une définition genrée de l'identité.

Selon les désirs de son roi, la cour de Navarre est appelée à devenir une « petite académie » (« a little academe », 1.1.13), d'où seront exclues les femmes :

BEROWNE [Reads.] 'Item, That no woman shall come within a mile of my court'. – Hath this been proclaimed ?
 LONGAVILLE Four days ago.
 BEROWNE Let's see the penalty. [Reads] 'On pain of losing her tongue.' – Who devised this penalty ?
 LONGAVILLE Marry, that did I.
 BEROWNE Sweet lord, and why ?
 LONGAVILLE To fright them hence with that dread penalty.
 BEROWNE A dangerous law against gentility.
 [Reads.] 'Item, If any man be seen to talk with a woman within the term of three years, he shall endure such public shame as the rest of the court can possibly devise.'
 This article, my liege, yourself must break,
 For well you know here comes in embassy
 The French king's daughter with yourself to speak [.]
 (1.1.119-133)

La première mesure revient à punir les femmes pour le parjure commis par les hommes, provoquant non seulement un crime contre la politesse, comme le suggère Berowne, mais une véritable injustice. On peut d'ores et déjà y voir une véritable déclaration de guerre contre la gent féminine, d'autant que le châtement (leur couper la langue) consiste à se prémunir contre leur arme la plus redoutable, comme ne manquera pas de le souligner Boyet (lui-même un homme bien qu'il soit rattaché au camp des femmes) : « The tongues of mocking wenches are as keen / As is the razor's edge invisible, / Cutting a smaller hair than may be seen » (5.2.256-258). L'ironie dramatique est triple puisque non seulement les hommes ne mettront pas leur menace à exécution, mais surtout parce qu'ils seront en effet malmenés par ces femmes à la langue bien pendue. En outre, les dames ne sont pas le moins du monde effrayées par cette loi dont elles ont entendu parler sans remettre en cause leur venue (2.1.21-24). Preuve s'il en est que la parole de Navarre n'a guère de valeur, même dans les cours étrangères.

La deuxième mesure, qui s'applique cette fois aux hommes, est quant à elle bien mise à exécution lorsque les seigneurs se trahiront à leurs pairs (4.3), mais la honte publique est tempérée, voire annulée, par

le fait qu'elle est unanimement partagée. D'emblée, l'échec de la « petite académie » est annoncé par l'arrivée de la princesse de France. Sa venue officielle fonctionne également comme une critique du pouvoir exercé par Navarre, roi qui (comme Prospero dans *The Tempest*) préfère se consacrer à l'étude plutôt qu'à ses sujets, tandis que la princesse s'acquitte de ses devoirs, même si elle les laisse rapidement de côté pour dresser ces seigneurs rebelles à l'amour – dans une perspective inversée par rapport à *The Taming of the Shrew*, pièce parfois considérée comme la suite de *Love's Labour's Lost*, sous un titre qui serait *Love's Labour's Won* (Shakespeare 2009 : 39).

Dès l'arrivée des dames, la guerre fait rage. Chaque rencontre s'apparente à une joute verbale où les femmes tiennent les hommes en échec grâce à leur sens de la répartie. Leur talent oratoire consiste en effet à retourner contre les seigneurs les images qu'ils emploient et à en faire ressortir l'agressivité. Ainsi, dans son premier dialogue avec Berowne, Rosaline littéralise à plaisir la métaphore éculée de la maladie d'amour :

BEROWNE	Lady, I will commend you to my own heart.
ROSALINE	Pray you, do my commendations; I would be glad to see it.
BEROWNE	I would you heard it groan.
ROSALINE	Is the fool sick ?
BEROWNE	Sick at the heart.
ROSALINE	Alack, let it blood.
BEROWNE	Would that do it good ?
ROSALINE	My physic says 'ay'.
BEROWNE	Will you prick't with your eye ?
ROSALINE	<i>Non point</i> , with my knife. (2.1.177-187)

Dans ce vif échange, Rosaline ramène systématiquement les images à leur sens propre, faisant passer le mal d'amour au rang d'une vulgaire maladie qu'il faudrait, selon les remèdes de l'époque, traiter par une saignée. Tout le passage opère un glissement de l'abstrait vers le concret, de l'atténuation poétique proposée par Berowne comme un réflexe culturel (pour lui, comme pour tous les courtisans de l'Angleterre élisabéthaine, l'amoureux est forcément mélancolique¹) à un « bon sens » qui rappelle la présence inaliénable du corps, y compris dans ce qu'il a de moins séduisant. Le comique vient bien sûr de ce qu'il ne s'agit pas d'un

¹ Voir par exemple Babb 143-174.

véritable dialogue de sourds : Rosaline comprend très bien Berowne et prend un malin plaisir à mettre à mal son orgueil et sa tentative de séduction. C'est en rendant ainsi coup pour coup, par le jeu rapide et intense de la stichomythie, qu'apparaît une image plus violente. Berowne introduit une métaphore explicitement érotique (« prick't ») en jouant sur la vision néoplatonicienne de l'amour selon laquelle les yeux de la maîtresse jettent des rayons grâce auxquels sa beauté touche l'âme de l'amant (Du Laurens 12-13). Mais cette image se retourne contre lui lorsque Rosaline la ramène, encore une fois, à une matérialité brute, pour la transformer en couteau, se réappropriant la métaphore phallique tout en suggérant l'émascation de son partenaire. Ce faisant, tous deux font brutalement descendre l'amour de son piédestal. L'amour ne prend plus *la forme* d'un conflit : il n'est plus qu'un conflit rhétorique où tous les coups sont permis.

Le mépris des femmes lors du Masque des Moscovites et le piège qu'elles tendent à leurs soupirants en dissimulant leur identité prolonge cette attitude, et c'est encore une fois à un appel aux armes que répondent les dames :

BOYET Prepare, madam, prepare !
 Arm, wenches, 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)

Boyet reprend ici la métaphore de l'amour guerrier, fréquente dans la poésie néopétrarquiste², et qui avait déjà été employée par les seigneurs lorsqu'ils s'étaient parjurés :

King. Saint Cupid, then ! And soldiers, to the field !
 Berowne. Advance your standards, and upon them, lords !
 Pell-mell, down with them ! But first be advised
 In conflict that you get the sun of them. (4.3.335-338)

² Voir par exemple le sonnet 13 d'*Astrophil and Stella* qui décrit une lutte entre Jupiter, Mars et l'Amour, chacun étant armé (Sidney 157-158) ; le sonnet 46 de Shakespeare dépeint quant à lui une « guerre mortelle » entre les yeux et le cœur (Shakespeare 2002 : 473).

Si Berowne, développant et transformant la métaphore guerrière annoncée par le roi, répète des termes issus du vocabulaire du combat, c'est pour les rabaisser au rang de métaphores sexuelles quasiment dignes de Costard tant elles ne laissent rien à l'imagination. William C. Carroll suggère que les étendards se substituent aux érections (Shakespeare 2009 : 31, n. 336) : ils sont le prélude à des positions évoquées sans détours (« upon them », « pell-mell », « down with them ») et qui mènent à la procréation, à travers le jeu de mots sur « sun » et « son ». Ces images nous renvoient ironiquement à la scène d'exposition, où les seigneurs entraînent en guerre contre le monde et ses tentations : « brave conquerors... that war against your affections / And the huge army of the world's desires » (1.1.8-10). Le glissement de la métaphore, du guerrier qui se bat contre les passions au soldat de l'amour, provoque une instabilité sémantique qui rend l'image difficile à déchiffrer. Utilisée à des fins contradictoires, elle devient opaque et ne parvient plus à porter de sens hors d'elle-même.

L'amour disparaît dans l'image du combat, tandis que les femmes réunissent tout leur arsenal : « Their conceits have wings / Fleeter than arrows, bullets, wind, thought, swifter things » (5.2.260-261). Les armes des dames ne sont autres que leurs talents d'oratrices. Mais c'est l'image de l'Amour ailé, de Cupidon armé de son carquois, que convoque en filigrane Boyet ; mais du dieu aveugle, il ne reste que les attributs, auxquels Boyet ajoute une arme actuelle (« bullets »³). Les armes à feu ont en effet plus à voir avec les champs de bataille médiévaux et renaissants qu'avec la mythologie grecque. L'incongruité de cette métaphore alourdit l'image d'origine et la rapporte encore une fois dans le champ matériel. Si les balles de fusil sont en effet projetées à grande vitesse, l'image convoquée par Boyet perd de sa noblesse et devient presque grotesque, alors qu'elle visait à rendre hommage à la vivacité d'esprit de ses maîtresses. Même si Boyet est rattaché au camp de dames, il est, tout comme les seigneurs, incapable d'égaliser le *wit* des femmes et peine à leur rendre justice. Les armes de guerre qui représentent de manière métaphorique l'esprit des dames grâce auquel elles vont jouer (ou plutôt refuser de le faire) au jeu de la séduction littéralisent l'image de l'amour comme combat au point de le désacraliser. Qu'il s'agisse des dames ou des seigneurs, tous nient, à travers les images qu'ils emploient,

³ Cette image est peut-être empruntée au sonnet 20 d'*Astrophil and Stella*, dévolu à Cupidon: « See there that boy, that murth'ring boy I say, / Who like a thief hid in dark bush doth lie, / Till bloody bullet get him wrongful prey » (Sidney 160).

toute possibilité de s'élever spirituellement ou même intellectuellement grâce à l'amour, alors que telle était la portée profonde de l'amour dans la poésie néopétrarquiste (Goldstein 344). Dans la pièce, les personnages empruntent les images de cette poésie pour évoquer un amour qui n'est que terrestre.

Les scènes où dames et seigneurs sont réunis sont finalement assez rares dans la pièce. Après l'arrivée des dames, ils sont tous présents dans la dernière scène – de loin la plus longue – de la pièce ; mais le reste du temps, chaque camp reste entre soi, échafaudant des plans pour vaincre l'adversaire comme dans une guerre. Hormis ces deux scènes qui encadrent l'action, ce sont tour à tour les hommes ou les femmes qui occupent un espace scénique périodiquement envahi par des intrus grotesques : Costard et Jaquenetta, Nathaniel et Holofernes, et bien sûr Armado (Moth étant un cas à part, un trublion qui navigue aisément entre les sphères sociales). Cette alternance, ajoutée à la répétition des motifs, fait de l'amour une chasse au cours de laquelle chaque camp poursuit l'autre à tour de rôle. La première scène de l'acte IV fonctionne donc comme une littéralisation de l'image de l'amour comme chasse, bien connue dans la culture de l'époque. La figure mythologique de Diane chasseresse, épiée par le voyeur Actéon qu'elle condamne à finir dépecé par ses chiens, la poursuite d'un Adonis lui-même parti chasser par Vénus dans le poème de Shakespeare, ou encore la célèbre *Chasse nocturne* de Paolo Uccello (1460), font de la chasse une métaphore de l'amour. L'image pétrarquiste de la maîtresse tuant le cerf permet en anglais un jeu de mots sur « deer » et « dear », qui explicite encore le propos, et a d'ailleurs été adaptée dans certaines représentations de la reine Elisabeth, qui affectionnait ce sport (Woudhuysen 39). Lorsque les dames de France entrent à nouveau en scène portant carquois et flèches, la symbolique de la chasse ne pouvait échapper aux spectateurs élisabéthains.

Dès le début de la scène, la princesse fait jouer à plein le double sens : « Was that the King that spurred his horse so hard / Against the steep-up rising of the hill ? [...] Wo'er 'a was, 'a showed a mounting mind » (4.1.1- 4). Mais cette fois encore, l'amour en est réduit à une suite de jeux de mots érotiques. Elle souligne ensuite la cruauté du chasseur, un meurtrier (« play the murderer in », 4.1.8) sans pitié :

Now mercy goes to kill,
And shooting well is then accounted ill.
Thus will I save my credit in the shoot :

Not wounding, pity would let me do't ;
If wounding, then it was to show my skill,
That more for praise than purpose meant to kill.
And, out of question, so it is sometimes,
Glory grows guilty of detested crimes,
When, for fame's sake, for praise, an outward part,
We bend to that the working of the heart ;
As I for praise alone now seek to spill
The poor deer's blood, that my heart means no ill. (4.1.24-35).

Loisir vain uniquement destiné à prouver le talent du chasseur au prix d'une vie réduite à n'être plus qu'un trophée, la chasse fait ici l'objet d'une critique d'autant plus acerbe qu'elle vise également en filigrane la séduction, avec en point d'orgue la paronomase « deer » / « dear ». La rime entre « ill », « skill » et « kill » (les mots étant répétés plusieurs fois au cours de ce passage) met en lumière la perversion propre à ce divertissement qui fait de la mort un spectacle et où la pitié se résume à une exécution rapide. C'est également à une critique en règle du projet initial de Navarre que se livre la princesse : après l'avoir nommé en ouverture, elle s'en prend à la gloire (« glory ») et à la renommée (« fame ») qu'il avait promise à ses compagnons dès le premier vers de la pièce (« Let fame, that all hunt after in their lives »). Qui d'autre que Navarre pourrait donc être le « poor dee(a)r » ? Mais l'ironie va encore plus loin : si la princesse offre une critique qui sonne juste de l'amour dans ce passage, elle ne restera pas toujours aussi résolue à son encontre, comme le montre le rendez-vous final qu'elle fixe à Navarre un an après la fin de la pièce.

La prolifération des images de l'amour comme guerre et comme chasse se double d'une littéralisation constante qui fait disparaître l'essence de l'amour néoplatonicien (au cœur de la poésie néopétrarquiste) dans lequel les sentiments éprouvés sur terre représentent l'amour du divin. *Love's Labour's Lost* nous livre, en apparence, un festival néopétrarquiste, mais dans la pièce, la maîtresse n'est plus un astre, une déesse inaccessible que l'amant s'efforce de rejoindre dans les autres sphères de la spiritualité ; tous ne sont plus que des êtres de chair et de sang qui répètent ces images en les trahissant. Faisant montre de ces images tout en les vidant de leur substance, la pièce révèle son esthétique maniériste et nous donne à voir un véritable carnaval, qui passe notamment par l'inversion systématique des codes genrés.

Des hommes d'abord isolés dans un espace clos, cherchant à repousser les femmes et l'amour ; des femmes guerrières qui montent un siège et pourchassent leurs soupirants : les rôles semblent inversés. Au lieu de s'accomplir dans les conquêtes, les combats et les croisades qui les mènent loin de leur royaume, Navarre et ses compagnons restent volontairement cloîtrés à la cour, reproduisant le rôle traditionnellement dévolu aux femmes. Leur retraite intellectuelle ressemble à s'y méprendre à une retraite monastique, dont elle répète les prescriptions comme les interdits, annoncés ainsi par Berowne :

But there are other strict observances :
 As not to see a woman in that term,
 Which I hope well is not enrolled there ;
 And one day in a week to touch no food,
 And but one meal on every day beside,
 The which I hope is not enrolled there ;
 And then to sleep but three hours of the night,
 And not to be seen to wink all of the day –
 When I was wont to think no harm all night,
 And make a dark night too of half the day –
 Which I hope well is not enrolled there.
 O, these are barren tasks, too hard too keep,
 Not to see ladies, study, fast, not sleep. (1.1.36-48)

Ces mesures dont Berowne regrette par trois fois (la répétition rappelant ironiquement les trois ans du pacte) la rigueur ont vocation, dans un contexte religieux, à soumettre la chair pour tenter de s'élever jusqu'à Dieu. Dès lors que le but n'est pas de rendre grâce à Dieu mais d'atténuer par la gloire la disgrâce de la mort (1.1.3), de telles mesures témoignent d'une injustice stérile, dénuée de sens et privant l'homme de descendance, puisqu'il évite tout commerce avec les femmes. La vocation monastique se voit donc réduite à ses quatre interdits (« Not to see ladies, study, fast, not sleep »), définie par les privations qu'elle engendre tandis que sa finalité est obscurcie.

Cette retraite se traduit également par une division implicite de l'espace scénique : toute la pièce se déroule hors de la cour, dans le parc, ce qui repousse l'entreprise de Navarre hors des limites de la représentation, hors de notre vue comme de celle des dames. Les mises en scènes qui représentent la première scène dans une bibliothèque, comme celle, récente, de la *Royal Shakespeare Company* dirigée par Christopher Luscombe (2014) ou le film de Kenneth Branagh (2000),

nous font oublier le fait que la cour de Navarre se refuse à nos yeux, si bien que nous ne pouvons jamais observer la « petite académie » en action. Comme dans une cellule de moine, ce qui se passe à Navarre est par définition de l'ordre du secret, voire de l'irreprésentable. S'ils étaient de véritables moines, leurs actions ne pourraient être représentées parce que l'essentiel se déroulerait en leur âme ; ici, c'est plutôt parce qu'il n'y a rien à représenter puisque dès que le pacte est scellé, les seigneurs (à commencer par Berowne) s'emploient à ne pas le respecter.

L'arrivée des dames de France met Navarre dans l'embarras. Dérégant à son double devoir de courtoisie, tant au sens d'égards vis-à-vis des femmes que de respect envers toute personne de rang royal, Navarre refuse de faire entrer ses hôtes. Boyet informe la princesse que :

He rather means to lodge you in the field,
Like one that comes here to besiege his court,
Than seek a dispensation for his oath,
To let you enter his unpeopled house. (2.1.85-88)

La retraite académique prend alors un tout autre sens : devant l'avancée des femmes, les seigneurs battent en retraite, s'enfermant dans l'enceinte de la cour dont la princesse avait déjà désigné les « portes interdites » (« forbidden gates », 2.1.26). La présence des femmes, repoussées dans l'espace pastoral du parc, prend bien l'allure d'un siège. Les codes sont encore une fois inversés puisque les femmes, habituellement cantonnés à l'espace domestique, sont ici au grand air, et pénètrent avec force l'espace masculin en dépit de l'interdiction. Si la princesse insiste d'abord pour faire son entrée à la cour (« I will be welcome, then. Conduct me thither », 2.1.95), elle se ravise rapidement pour souligner par avance l'échec annoncé et insulter la masculinité de Navarre : « Why, will shall break it ; will, and nothing else » (2.1.99). C'est par manque de volonté, c'est-à-dire par impuissance, que Navarre ne mènera pas son projet à bien.

Dans la suite de la pièce, les dames campent sur leurs positions, refusant même d'accepter l'invitation du roi : « We came to visit you, and purpose now / To lead you to our court. Vouchsafe it then. / (Princess) This field shall hold me, and so hold your vow » (5.2.343-345). Cet espace est devenu le leur : elles se le sont approprié grâce à la chasse, puis grâce à leur refus d'entrer dans la danse des Moscovites. Se laisser mener à la cour serait désormais une soumission à laquelle elles se refusent, protégeant ainsi leur intégrité. Les dames quitteront même

Navarre sans avoir eu accès à la cour. C'est toujours dans le parc que la princesse fait ses adieux et pose ses conditions à un éventuel mariage (5.2.700-840). Le maintien du siège, plutôt qu'un assaut, apparaît donc comme un choix stratégique fait en toute connaissance de cause, plutôt que comme un affaiblissement de leur position. Mais si les dames restent en place, et ne se retirent à la fin de la pièce que pour s'occuper d'affaires plus graves et plus pressantes, il n'en reste pas moins que les seigneurs ont pénétré à leur tour l'espace de celles-ci. Ils ont ainsi tout à la fois repris un peu de leur superbe et de leur rôle traditionnel de conquérant, mais seulement au prix de leur abjuration. L'inversion initiale des codes genrés est peut-être partiellement annulée dans la dernière scène, mais elle entérine néanmoins l'échec définitif de la résolution initiale.

L'inversion de ces codes se poursuit néanmoins sous un autre jour. Pour faire la cour à ces dames, les seigneurs (et surtout Berowne) reprennent à leur compte une autre image issue de la poésie (néo)pétrarquiste, celle de l'amant vaincu, tué par la beauté de sa maîtresse cruelle. Avec une emphase comique, Berowne s'érige ainsi en martyr de l'amour :

Here stand I, lady, dart thy skill at me.
Bruise me with scorn, confound me with a flout,
Thrust thy sharp wit quite through my ignorance,
Cut me to pieces with thy keen conceit,
And I will wish thee never more to dance,
Nor never more in Russian habit wait. (5.2.396-401).

Berowne présente à Rosaline son corps souffrant, qu'il souhaite voir criblé de flèches, meurtri, démembré par l'amour – non sans rappeler certaines représentations du Christ sur la croix ou des saints, comme le *Saint Sébastien* de Mantegna (1458-1459). Ces images sont doublement désacralisées parce qu'elles s'appliquent à un amour purement terrestre (Berowne ne se cache plus depuis l'acte trois, où il a avoué « I seek a wife », 3.1.166) et parce qu'elles ne sont que figuratives, tandis que les souffrances du Christ et des saints étaient bien réelles. Berowne répond ainsi sans le savoir au désir qu'avait précédemment exprimé Rosaline de le torturer (5.2.60) et de le faire user son *wit* en vain (5.2.64). L'image du martyr choisie par Berowne fait de lui une victime volontaire de l'amour, se réappropriant encore une fois une métaphore bien connue de la poésie amoureuse tout en mettant en exergue un véritable échec, celui de faire taire sa maîtresse.

Un Berowne vexé avait déjà mis en garde Rosaline : « You must not be so quick » (2.1.116), avait-il annoncé, avec un adjectif dont le double sens (« vif » et « tranchant » ; Shakespeare 2009 : 86, n. 116) suggère à nouveau la peur de l'émasculatation. Boyet avait lui aussi dressé un constat similaire devant Maria en disant : « You are too hard for me », avec un double sens qui met à mal sa masculinité devant cette maîtresse femme. Les dames ne sont pas en reste en termes de sous-entendus, notamment dans la scène de la chasse qui permet de décliner toutes sortes de métaphores sexuelles, jusqu'à répondre à Costard (4.1.101- 131) : « they can be equally clever in their neoplatonic equivocations and they are considerably franker in their double-entendres than their suitors » (Ornstein 38). C'est donc pour les hommes à la fois un échec poétique, puisque leurs maîtresses sont capables de retourner à leur rencontre les images néopétrarquistes, et une mise en cause de leur statut de mâle dominant : les femmes s'approprient par les mots leur puissance sexuelle, et ne rougissent pas de leur propre vulgarité.

Mais, comme le note Robert Ornstein, « [s]ince the heroes and heroines speak with one another only very briefly and acrimoniously, the memorable debates of the play pit heroine against heroine and hero against hero ; they do not allow the men and women to match wits with one another » (Ornstein 37). Chaque camp reste longtemps centré sur soi, risquant de mettre en péril l'intrigue amoureuse promise par le titre. La princesse prévient d'ailleurs ses compagnes contre ce danger : « This civil war of wits were much better used / On Navarre and his bookmen, for her 'tis abused » (2.1.22-223). A trop dépenser leur énergie en interne, les hommes comme les femmes risquent de faire de ce combat une lutte stérile, dépourvue de l'issue heureuse attendue dans cette comédie. N'y aurait-il aucune réconciliation possible entre les hommes et les femmes ?

Dans cette guerre des sexes, chaque camp se nomme et est nommé régulièrement à l'aide de termes qui l'identifie, non par les caractéristiques de chacun, mais plutôt par l'appartenance à un genre : « lords », « conquerors », « soldiers », « my liege », d'un côté, « madam », « ladies » (décliné en « lady » et « my ladies »), « wenches », de l'autre. Les termes « man » et « woman » sont aussi fréquemment employés. La princesse interroge Maria au sujet de Longaville en demandant : « [k]now you the man ? » (2.1.39) ; Berowne est quant à lui « a merrier man » (2.1.66). Cette opposition genrée est soulignée par les explications grotesques de Costard au sujet de ses relations avec

Jaquenetta : « Now, sir, for the manner – it is in the manner of a man to speak to a woman » (1.1.201-202), qu'il contredit ensuite par sa tentative de jouer sur les mots « wench », « damsel », « virgin », « maid » (1.1.260-270) avant de conclure « Jaquenetta is a true girl » (1.1.284). Tous ces synonymes ne permettent bien sûr pas à Costard de nier le sexe de Jaquenetta, qui est encore une fois confirmé par la grandiloquence comique d'Armado (dont la lettre est lue par Navarre) : « a child of our grandmother Eve, a female ; or for thy more sweet understanding, a woman » (1.1.246-247). Il la nomme encore « the weaker vessel » (1.1.252). La première scène mêle sans distinction évidente appellations mélioratives et péjoratives pour désigner les femmes, faisant écho au goût de la synonymie vanté par Nathaniel (4.2.7) tout en rappelant en miniature la querelle des femmes qui agitait alors l'Angleterre (Usher Henderson et McManus 3-44). On peut même imaginer les acteurs prononcer (comme c'était souvent le cas à l'époque) « woman » « woeman », selon un jeu de mots courant utilisé par exemple par Joseph Swetnam dans son pamphlet misogynne : « And therefore since [the Fall] they are and have been a woe unto man » (in Usher Henderson et McManus 194). Shakespeare se moque ici de préjugés misogynes mais place également au cœur de la pièce un affrontement rangé entre les genres.

L'absence de travestissement, dans une pièce qui a pourtant recours à de multiples déguisements, mérite également d'être interrogée. Dans ce cadre pastoral, on s'attend à voir une jeune femme se déguiser en page, comme dans *Twelfth Night*, *As You Like It*, ou encore *The Two Gentlemen of Verona*, ou un jeune prince en Amazone, comme dans *The Arcadia* de Sidney, auteur à qui Shakespeare se réfère régulièrement dans la pièce (Shakespeare 1998 : 2-7). Dans *Love's Labour's Lost*, au contraire, le déguisement souligne l'identité sexuelle : par contraste avec l'élégance très travaillée des costumes élisabéthains, l'habit de Moscovite pouvait signaler aux spectateurs une virilité un peu rustre (Shakespeare 2009 : 16) ; les personnages grotesques de la pièce choisissent quant à eux d'incarner les héros de l'Antiquité et de la Bible, ce qui met en lumière leur incapacité à reproduire, ne serait-ce que par le jeu, les modèles d'un héroïsme traditionnellement masculin ; enfin, les femmes se masquent en échangeant les ornements qu'elles ont reçus. Elles brouillent leur identité individuelle au regard de leur amant et révèlent que leurs égards pourraient aussi bien s'appliquer à toute créature féminine : ils ne les identifient que par les présents qu'ils leur ont attribués, et qui fonctionnent comme des signes d'objectification et d'appropriation, dans

un reflet narcissique de leur propre identité (Goldstein 344). Les seigneurs croyaient ainsi marquer leur territoire ; bien mal leur en a pris.

Mais paradoxalement, les femmes rappellent ainsi qu'elles sont difficiles à distinguer les unes des autres, tant la caractérisation est minimale : seule Rosaline est douée d'une véritable personnalité, mais les trois autres semblent en être des copies en mode mineur. Il en va de même pour les seigneurs : tous ressemblent à s'y méprendre à Berowne, mais comme des versions moins abouties de leur modèle, selon le degré de *wit* qui leur échoit. Longaville est d'après Maria « a sharp will matched with too blunt a will » (2.1.49), Dumaine « hath wit to make an ill shaped good / And shape to win grace though he had no wit » (2.1.59-60) ; mais c'est bien sûr Berowne qui se distingue en la matière. Il y aurait donc deux caractères, l'un masculin, l'autre féminin, déclinés en plusieurs exemplaires.

La domination rhétorique des femmes tout au long de la pièce, leur prise de contrôle sur des situations qui avaient été initiées par des hommes confirment la lecture de Linda Bamber selon laquelle les femmes prennent le pouvoir dans les comédies de Shakespeare (Bamber 2). Maurice Abiteboul et Robert Ornstein voient dans les dames de France des « institutrices » (Abiteboul 41), des « wise tutors » (Ornstein 39) qui forcent les seigneurs à s'élever humainement. Drew Daniel suggère quant à lui que la mort de la sœur de Katherine révèle l'opposition entre deux types de mélancolie : « If Armado and Biron's manic performances configure melancholy as discursive, Aristotelian, 'light,' genial, and masculine, the anecdote of Katherine's sister reconfigures melancholy as somatic, Galenic, 'heavy,' morbid, and feminine » (Daniel 88), ce qui revient à confirmer un stéréotype encore répandu selon lequel les femmes souffrent davantage parce qu'elles sont plus sensibles. La supériorité, à la fois morale et intellectuelle, des femmes consisterait dans la pièce à promouvoir une vie équilibrée entre les exigences du corps et celles de l'esprit, là où les hommes s'acharnent initialement à bannir le corps. Les femmes représenteraient donc l'idéal d'une *via media* capable de reconnaître à l'engance humaine les joies et les misères du corps comme de l'esprit. D'une manière similaire, Linda Bamber affirme que : « good humor toward the feminine [...] is part of a more general good humor toward the general conditions of life » (Bamber 112). Aveuglés par leur orgueil, les hommes auraient perdu de vue l'essentiel ; l'humiliation que leur font subir les femmes serait alors justifiée afin de les ramener dans le droit chemin.

Mais cette lecture peine à rendre compte de la fin ouverte de la pièce. La victoire apparente des femmes doit également être mesurée par le fait que ce sont elles qui paient le plus lourd tribut : les deux morts qui viennent assombrir la fin de la pièce affectent premièrement les femmes, avant de se répercuter sur les hommes puisqu'elles repoussent, à tout le moins, les mariages. L'absence des mariages attendus nie de fait tout rétablissement de l'ordre social qui serait, selon Northrop Frye notamment, le propre des comédies de Shakespeare (Frye 46). S'il y a bien réconciliation, si les dames pardonnent en effet aux seigneurs (Abiteboul 44), les alliances repoussées ou manquées punissent conjointement les deux camps, qui se voient unanimement privés de progéniture. C'est donc une victoire du temps et de la finitude, marquée par l'intrusion de Marcadé et la nouvelle de la mort du roi de France, qui se substitue à la vision optimiste de l'avenir attendue au terme de cette comédie. Même si l'on considère que les mariages auront bien lieu au bout d'un an, il n'empêche que ce délai introduit l'incertitude, le risque d'être soumis à de nouveaux obstacles. Au jeu de l'amour et de la rhétorique, tous s'avèrent être perdants.

La guerre de sexes est donc un jeu dangereux. Même si les femmes semblent l'emporter dans l'essentiel de la pièce, elles subissent elles aussi un dur retour à la réalité de l'existence humaine suite à la mort du roi. Plutôt que de révéler deux natures profondes, l'une féminine, l'autre masculine, la pièce érige les deux camps face à face pour exploiter les ressources comiques d'un tel conflit, tout en faisant de la performance du genre l'objet du jeu, dans tous les sens du terme. Dans cette pièce, on joue l'homme ou la femme comme le Moscovite ou le héros : toute forme d'identité est indissociable de la conscience aiguë de sa nature théâtrale. Il y aurait, enfin, une ironie toute particulière à vouloir opposer une nature féminine et une nature masculine alors que tous les rôles étaient joués par des hommes. Ironie qui n'aurait pas échappé à Shakespeare, mais qui aurait sans doute encore une fois ravivé le plaisir du théâtre qui n'est jamais démenti dans *Love's Labour's Lost*.

Bibliographie

ABITEBOUL, Maurice, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare*. Paris : L'Harmattan, 2008.

- BABB, Laurence, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in Elizabethan Literature from 1580 to 1642*, East Lansing : Michigan College Press, 1951.
- BAMBER, Linda, *Comic Women, Tragic Men : Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford : Stanford University Press, 1982.
- DANIEL, Drew, *The Melancholy Assemblage : Affect and Epistemology in the English Renaissance*, New York : Fordham University Press, 2013.
- DU LAURENS, André, *A Discourse of the Preservation of Sight*, sn, Londres : 1599.
- FRYE, Northrop, *A Natural Perspective : The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York : Columbia University Press, 1965.
- GOLDSTEIN, Neal L., « *Love's Labour's Lost* and the Renaissance Vision of Love », *Shakespeare Quarterly*, vol. 25, n°3, (Summer 1974), 335-350.
- ORNSTEIN, Robert, *Shakespeare's Comedies. From Roman Farce to Romantic Mystery*, Newark : University of Delaware Press, 1984.
- SHAKESPEARE, William, *Love's Labour's Lost*, William C. Carroll (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- _____. *Love's Labour's Lost*, H. R. Woudhuysen, (ed.), Londres : Methuen, The Arden Shakespeare, 1998.
- _____. *The Complete Poems*, Colin Burrow (ed.), Oxford : Oxford University Press, 2002.
- SIDNEY, Sir Philip, *The Major Works*, Katherine Duncan-Jones (ed.), Oxford : Oxford University Press, 2002 [1989]
- USHER HENDERSON, Katherine et McMANUS, Barbara F. (eds.), *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540 – 1640*, Urbana : University of Illinois Press, 1985.

