



HAL
open science

”[...]as much love in rhyme / As would be crammed up
in a sheet of paper / Writ o’both sides of the leaf,
margin and all” (5.2.6-8) : marges, décentrement,
prolifération dans *Love’s Labour’s Lost*

Laetitia Coussement-Boillot

► **To cite this version:**

Laetitia Coussement-Boillot. ”[...]as much love in rhyme / As would be crammed up in a sheet of paper / Writ o’both sides of the leaf, margin and all” (5.2.6-8) : marges, décentrement, prolifération dans *Love’s Labour’s Lost*. *Cynos*, 2015, *Love’s Labour’s Lost* de Shakespeare ou l’art de séduire, 31 (1), pp.147-160. hal-03134664

HAL Id: hal-03134664

<https://hal.science/hal-03134664v1>

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.

**« [...] as much love in rhyme / As would be
crammed up in a sheet of paper / Writ o'both sides
of the leaf, margin and all » (5.2.6-8) :
marges, décentrement, prolifération dans *Love's
Labour's Lost***

Laetitia Coussement-Boillot

Université Paris 7 – Denis Diderot

« [...] as much love in rhyme / As would be crammed up in a sheet of paper / Writ o'both sides the leaf, margin and all » (5.2.6-8)¹ : c'est ainsi que la Princesse de France juge la quantité de vers envoyés par le Roi de Navarre épris d'elle. La jeune femme décrit la matérialité des mots d'amour occupant le plus d'espace possible, « crammed up », sur les deux côtés de la feuille de papier, « both sides the leaf », proliférant jusque dans les marges, « margin and all », comme si aucun vide ne devait subsister sur la page. Cette citation, extraite de *Love's Labour's Lost*, illustre la dynamique de décentrement et de prolifération qui parcourt cette œuvre. Le terme de « margin » attire l'attention du lecteur et du spectateur sur la marge, notion récurrente dans cette pièce de la première période de Shakespeare.

De l'importance des marges

Love's Labour's Lost s'ouvre sur le paradoxe d'une cour dans laquelle l'amour est banni pour mieux revenir en force. Dans les premiers vers, Navarre affirme sa volonté de création d'un centre du savoir, « Navarre shall be the wonder of the world ; / Our court shall be a little academe » (1.1.12), centre remis en cause dès l'arrivée de la Princesse de France, annoncée par Berowne au vers 131 : « This article, my liege, yourself must break, / For well you know here comes in embassy / The French King's daughter with yourself to speak ». De connaissance, « that to know which else we should not know » (1.1.56), de philosophie, « with all

¹ Toutes les citations de la pièce sont tirées de l'édition de *Love's Labour's Lost* au programme au concours, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

these living in philosophy » (1.1.32), il ne sera plus question dans cette pièce où abondent les divertissements amoureux, parmi lesquels, l'écriture, la lecture de poèmes, ou encore l'élaboration du Masque des Moscovites, destinés à séduire les jeunes femmes. L'amour, rejeté en marge par Navarre, fait intrusion à la cour pour constituer le cœur de l'intrigue dramatique, dessinant ainsi une dynamique entre un centre vidé de sa substance initiale, le savoir, et des marges envahissantes. À peine arrivées, les femmes sont repoussées, pour la totalité de leur séjour, aux abords de la cour, ainsi que l'explique Boyet : « He rather means to lodge you in the field » (2.1.85). La création de cette académie du savoir, inspirée des académies florentines néo-platoniciennes du XV^e siècle, passe par l'exclusion et la relégation en marge de l'autre, c'est-à-dire de la femme, comme l'a écrit Navarre : « That no woman shall come within a mile of my court » (1.1.120). À l'opposition spatiale entre centre et marges s'ajoute donc une opposition entre le masculin et le féminin, l'homme occupant la position centrale et la femme la position marginale. À la fin de la pièce, la notion de marge est réaffirmée mais selon un schéma inversé, puisque ce sont à présent les hommes qui sont marginalisés par les femmes : « but go with speed / To some forlorn and naked hermitage / Remote from all the pleasures of the world. / There stay until the twelve celestial signs / Have brought about the annual reckoning » (5.2.768-772). La Princesse ordonne à Navarre de séjourner une année dans un ermitage, lieu éloigné des plaisirs terrestres, comme devait l'être initialement la cour de Navarre, lieu non plus central mais marginal : « forlorn and naked ». La demande de Rosaline à Berowne fait écho à celle de la Princesse : « You shall this twelvemonth term from day to day / Visit the speechless sick and still converse / With groaning wretches » (5.2.818). Il s'agit pour Berowne d'apporter un réconfort verbal aux malades, les « groaning wretches » dans les hôpitaux, ceux qui sont au bord de la mort, doublement marginalisés par leur incapacité à parler : « the speechless sick ».

Toute la pièce, hormis la première scène, se déroule hors de la cour, puisque les hommes refusent d'y laisser pénétrer les femmes : « You may not come, fair Princess, within my gates / But here without you shall be so received / As you shall deem yourself lodged in my heart, / Though so denied fair harbour in my house » (2.1.169-172). L'exclusion est bien physique, même si le Roi tente de la dissimuler au moyen d'une rhétorique spécieuse, aux relents pétrarquistes, transformant son cœur en lieu de résidence de la Princesse : « lodged in my heart ». Les courtisans seront contraints de se déplacer dans les champs pour y

côtoyer les jeunes femmes, comme le rappelle Boyet dans le rôle de l'intermédiaire : « They say that they have measured many a mile / To tread a measure with you on this grass » (5.2.186-187). Dès sa marginalisation par Navarre, la Princesse souligne l'absence de clôture du lieu champêtre où elle est hébergée, qu'elle qualifie de « wide fields » (2.1.93), lieu qui ne convient ni à son rang, « too base to be mine » (2.1.93), ni à celui du prince, « the roof of this court is too high to be yours » (2.1.92). Dans cet espace liminaire, indéfini, tout pourrait advenir, mais finalement rien n'advient, puisque les femmes refusent de jouer le jeu des hommes. Ironie ultime, dans la dernière scène, la Princesse ne veut plus quitter les marges, même quand le roi l'y invite : « This field shall hold me, and so hold your vow » (5.2.345).

Cette attirance pour les marges est également perceptible dans l'influence de la tradition pastorale sur *Love's Labour's Lost*. La pièce se déroule loin de la cour, dans ce « monde vert » cher à la pastorale, que Gisèle Venet décrit comme : « un monde-refuge où la nature offrirait un lieu de repos et de plaisir, fût-il d'illusion, à l'écart des pressions ou des agressions d'un monde théoriquement régi par la loi et la raison, le monde de la Cité » (Venet 109). Le monde vert est nécessairement « à l'écart » du centre, un lieu marginal, un espace limitrophe et exploratoire de la liberté.

À cet espace marginal correspond une temporalité également marginale, celle de l'*otium* (oisiveté) par opposition au *negotium*, dont Marcadé, à la fin de la pièce, annonce le retour, comme l'a montré Rosalie Colie (Colie 49). Pour combler l'attente du document prouvant la légitimité des prétentions à l'Aquitaine de la Princesse de France, se succèdent divertissements galants et parodiques autour du thème de l'amour (le Masque des Moscovites) et de l'héroïsme (le spectacle des Neufs Preux). Les affaires politiques ont été reléguées en marge de la pièce. Il n'est fait mention de l'Aquitaine qu'au début, car c'est la raison de la venue de la Princesse, « the plea of no less weight / Than Aquitaine, a dowry for a queen » (2.1.7-8), et à la toute fin, lorsqu'on apprend incidemment que la Princesse a obtenu gain de cause, sans toutefois savoir comment : « For my great suit so easily obtained » (5.2.713). La question politique, qui aurait pu constituer le cœur de l'intrigue, a été escamotée pour laisser la place aux intrigues amoureuses marginales. Comme l'analyse le critique James Calderwood : « The evolution of action and plot is reduced to a series of verbal events [...] the play seems almost an experiment in seeing how well language, spun into intricate, ornate, but static patterns, can substitute for the kinetic thrust of action in

drama » (Calderwood 329). D'autres éléments pastoraux peuvent être identifiés dans la pièce, qu'il s'agisse de l'épisode de la chasse (4.1), du personnage de Costard appelé par Armado « low-spirited swain »² (1.1.234), de Jacquinette, la « country-girl » (I .2.96) dont Armado tombe amoureux et que Dull qualifie de « dey-woman »³ (1.2.106), de la référence au « hobby-horse » (3.1.23), typique des fêtes de mai, du poème de Dumaine, lu à la scène 3 de l'acte IV, et des chants finaux de l'Hiver et du Printemps.

Il n'est sans doute pas anodin que les mots de la fin reviennent à un personnage par définition marginal, Armado, l'Espagnol n'appartenant ni au royaume de France ni à celui de Navarre, homme déclassé, démuné au point de ne pas posséder de chemise : « The naked truth of it is, I have no shirt. I go woolward for penance » (5.2.686). Armado, en visite prolongée à la cour de Navarre, sert d'ailleurs de passe-temps, « recreation » (1.1.159), de divertissement, « for interim to our studies » (1.1.169), au sens propre et figuré, à l'étude supposée des courtisanes. Ces derniers mots⁴, « You that way, we this way » résonnent comme une invitation à la dispersion, bien loin de l'unité retrouvée attendue à la fin d'une comédie. Aucun ressaisissement vers et par le centre donc, dans cette comédie qui se clôt sur l'absence de point focal, ou plutôt s'ouvre sur des directions différentes prises par les femmes et les hommes, par les acteurs et les spectateurs. En l'absence de centre, le sens ne peut venir que des marges, semble suggérer Boyet décrivant le coup de foudre de Navarre pour la Princesse : « His face's own margin did quote such amazes » (2.1.242). Boyet reprend le *topos* du visage qui se déchiffre comme un livre mais, dans le cas présent, c'est la marge, « margin », qui donne son sens au visage, autrement illisible. Autrement dit, l'interprétation n'est possible que grâce aux annotations présentes dans les marges.

La prééminence des marges sur le centre s'accompagne d'une dynamique du décentrement au niveau des thèmes, des structures, mais également de la langue de la pièce.

² Expression paraphrasée par W. C. Carroll dans son introduction à l'édition de la pièce par « base-born country fellow ».

³ W. C. Carroll se référant à l'*OED* explicite « dey-woman » par « dairy-woman ».

⁴ Ainsi que le souligne W. C. Carroll dans son introduction à *Love's Labour's Lost*, ce vers ne figure pas dans l'in-quarto de la pièce. Il n'apparaît que dans l'in-folio de 1623, proféré par Armado. On se reportera à la page 190 de la partie intitulée « Textual analysis ».

Décentrement

Ainsi que Berowne le résume, les courtisans se sont égarés bien loin de leur centre initial : « God amend us, God amend! We are much out o'th'way » (4.3.68). Les nobles de Navarre, amoureux et apprentis poètes, ont quitté le droit chemin du savoir hautement proclamé, au sens littéral et figuré, puisqu'ils ont aussi abandonné la cour pour aller physiquement à la rencontre des dames. D'un point de vue thématique, le sexe et la mort, mis à l'écart par Navarre au début de la pièce, font irruption dans la scène finale, d'abord avec l'annonce de la grossesse de JacquINETTE par Costard (5.2.654) puis avec l'arrivée de Marcadé annonçant le décès du roi de France (5.2.694). La mort évoquée par Navarre dès les premiers vers pour mieux être tenue à distance, « Let fame that all hunt after in their lives, / Live registered upon our brazen tombs » (1.1.1-2), fait son retour dans la dernière scène : « I am sorry, madam, for the news I bring / Is heavy in my tongue. The King your father – » (5.2.693). On notera que Marcadé, le messager, ne prononce pas directement les mots que Shakespeare met dans la bouche de la Princesse, « Dead for my life ! » (5.2.695), ce qui écourte sensiblement son allocution : « Even so. My tale is told » (5.2.695). En prononçant ces paroles, la Princesse devance Marcadé et se replace en position centrale, reléguant le messager porteur de la nouvelle à un rôle subalterne.

Les femmes, initialement rejetées par les courtisans dans la campagne alentours, deviennent le nouveau centre vers lequel tout converge. Berowne se fait le porte-parole de la conception dominante, à l'époque élisabéthaine, de la femme comme étant nécessairement secondaire : « A woman, that is like a German clock, / Still a –repairing, ever out of frame, / And never going aright, being a watch, / But being watched that it may still go right ! » (3.1.167-170) Pourtant, tout au long de *Love's Labour's Lost* se dessine un mouvement inverse car les femmes prennent l'ascendant sur les hommes, jusqu'à les dominer, jusqu'à repousser le mariage alors que Navarre tente, malgré l'irruption de Marcadé, de conserver à l'amour sa place nouvellement acquise : « Yet since love's argument was first on foot » (5.2.721). Du mariage, rituel au centre de la société patriarcale, il ne saurait à présent être question pour la Princesse : « A time, methinks, too short / To make a world-without-end bargain in » (5.2.762-763). D'un point de vue générique (*genre*), ce refus du mariage, dénouement attendu de la comédie, situe la pièce en marge des conventions du genre théâtral et constitue un phénomène unique dans le corpus shakespearien. Du point

de vue du genre (*gender*), *Love's Labour's Lost* est également subversive par la mise en scène de la revanche et du triomphe des femmes sur les hommes. Ainsi que l'a montré Patricia Parker dans son analyse de deux répliques échangées par Berowne et Rosaline, la pièce fait apparaître la possibilité d'un déplacement entre sujet et objet, dominant et dominé (Parker 1993):

BEROWNE Did I not dance with you in Brabant once ?
 ROSALINE Did I not dance with you in Brabant once ?
 (2.1.113-114)

À première vue, Rosaline ne fait que répéter mot pour mot la question de Berowne, mais quand on regarde de plus près, sa réponse réoriente la question en inversant les positions de « je » et du « tu », Rosaline se posant en sujet central qui relègue son cavalier à la position d'objet.

D'un point de vue structurel, Costard, le rustre, personnage secondaire, donc marginal par rapport aux courtisans, initie la remise en cause de l'autorité centrale en poursuivant Jacquinette de ses assiduités : « I was seen with her in the 'manor' house, sitting with her upon the 'form', and taken 'following' her into the park » (1.1.198-200). Ce faisant, il transgresse également l'injonction biblique selon laquelle la femme vient toujours en second, car elle doit suivre l'homme, et non le contraire (Parker 1987 : 178-188). En outre, la défection de Costard est suivie de près par celle d'Armado, autre personnage marginal, qui tombe à son tour sous le charme de Jacquinette, la fille de basse extraction, « base wench » (1.2.59). Armado tente alors de se justifier en cherchant des *exempla* célèbres, « mighty precedent » (I.2.16), tirés de l'Antiquité ou de la Bible (Hercule, Samson et Salomon) mais ironiquement, le précédent dans la pièce est Costard, « that unlettered small-knowing soul » (1.1.236), bientôt imité par les courtisans et le Roi lui-même. On note un autre effet de décentrement lorsqu'à l'intrigue principale des courtisans fait écho l'intrigue amoureuse secondaire de Jacquinette, Costard et Armado, la lettre de ce dernier constituant un contrepoint aux poèmes des nobles, contrepoint d'autant plus évident que le poème de Berowne et la lettre d'Armado seront intervertis par Costard.

La scène 1 de l'acte II dans laquelle apparaissent les femmes est également construite sur un décentrement structurel. La description élogieuse de Navarre par Boyet est suivie, selon une dynamique de répétition et de glissement, d'un portrait de chacun des courtisans par

chacune des trois dames. Un mécanisme similaire est à l'œuvre dans la scène 3 de l'acte IV dans laquelle se succède la lecture des trois poèmes, celui de Berowne ayant déjà été lu dans la scène précédente. L'intérêt du lecteur / spectateur se déplace sans cesse d'un objet à un autre, d'un centre à un autre. Même dans la scène du Masque des Moscovites, le centre masculin est un leurre puisque le roi est déguisé. Par un effet de miroir, le centre féminin est également déplacé car, les femmes ayant échangé les faveurs qu'elles ont reçues des courtisans, Rosaline se fait passer pour la Princesse.

Une même dynamique du décentrement anime chacune des trois mises en abyme de la pièce, puisque l'intrigue principale est momentanément suspendue pour laisser la place à une représentation marginale (lecture de sonnets, Masque ou encore spectacle des Neufs Preux). Chaque épisode sert d'ornement, de fioriture, venant combler la vacance structurelle et dramatique de la pièce, à tel point que les marges finissent par constituer le centre laissé vide. Un de ces décentrement structurels a lieu lors du spectacle des Neuf Preux qui met en attente l'intrigue principale des courtisans, contre la volonté du roi, « Berowne, they will shame us. Let them not approach » (5.2.506), mais nous montre, par la même occasion, des personnages secondaires donnant une leçon de conduite aux nobles arrogants. Ainsi, il revient à Armado de les sermonner sur le respect dû aux morts, alors qu'ils se moquent de figures héroïques incarnées par les pédants et Costard. À propos d'Hector joué par Holopherne, Armado les enjoint de ne pas oublier les règles élémentaires de savoir-vivre : « sweet chuck, beat not the bones of the buried. When he breathed, he was a man » (5.2.644-645). Tout en rappelant à l'ordre les spectateurs indisciplinés, Armado anticipe l'arrivée de Marcadé, messager de la mort du roi de France, au vers 691.

Ce phénomène de décentrement repéré dans l'architecture de *Love's Labour's Lost* se répercute dans la langue de la pièce dont de nombreux critiques ont souligné l'éparpillement : « another comic reminder of the Babylonian dispersal of tongues. It is, rather, a play radically concerned with the very nature of language – with its history, its potential, its proper use by the imagination » (Carroll 11). La pièce est dépourvue d'unité linguistique pour mieux se disperser en une multiplicité de langues. *Love's Labour's Lost* louvoie, sans jamais se stabiliser, entre divers styles déjà démodés donc en voie d'être marginalisés, à la fin du XVI^e siècle: l'euphuisme, le pétrarquisme ou encore l'affectation (*inkhornism*) des pédants. L'obsession de certains personnages, tels Holopherne, Nathaniel et Armado, pour la synonymie

illustre bien la menace de la dispersion et la perte du centre. L'autoportrait d'Holopherne offre un exemple révélateur : « This is a gift that I have, simple, simple – a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions » (4.2.59-61). Les huit substantifs qui concluent la phrase, loin de préciser la pensée du locuteur, ne font que la diluer, entraînant l'auditeur aux marges du sens. La démultiplication des signifiants se fait au détriment du signifié. La langue du maître d'école, « full of forms », est plus proche de la *loquacitas* décrite par Érasme que de l'idéal de *copia* : « They pile up a meaningless heap of words and expressions without any discrimination, and thus obscure the subject they are talking about » (Érasme 295).

W.C. Carroll analyse en détail la confusion linguistique qui prévaut dans l'intrigue secondaire : « the macaronic gabble of the low characters in *Love's Labour's Lost* – an implausible hash of English, French, Greek, Latin, Italian, Spanish, and creative error » (Carroll 14). La « creative error » se manifeste dès la première entrée en scène de Dull, spécialiste des malapropismes : « I myself reprehend his own person » (1.1.181). Dull substitue « reprehend » à « apprehend » mais on peut aussi entendre « reprehend » comme une déformation de « represent ». Les malapropismes sont autant de dérapages linguistiques qui nous emmènent aux marges des mots, dans un lieu où le mot n'est ni tout à fait lui-même, ni tout à fait un autre. L'autre grand corrupteur de mots dans la pièce est Costard, le rustre, qui fait subir à Pompée d'étranges transformations : « For mine own part, I am, as they say, but to perfect one man in one poor man – Pompion the Great, sir » (5.2.497). « Parfect » est sans doute un malapropisme pour « perform », tandis que Pompée se métamorphose en « Pompion the Great », puis « Pompey surnamed the Big » (541).

Autre effet de décentrement linguistique, la substitution de grivoiseries à des sujets considérés a priori comme « sérieux ». Dans la scène 1 de l'acte III, la conversation entre Armado et Moth débute sur un sujet rhétorique, l'envoi, puis par le jeu d'associations verbales glisse vers des sous-entendus obscènes : « Let me see : a fat *l'envoy*– ay, that's a fat goose » (3.1.90), ce qui laisse perplexe Armado auquel la progression logique de l'échange a échappé : « How did this argument begin ? » (91) Le dialogue se clôt sur une allusion à la purge, « now you will be my purgation and let me loose » (3.1.110), en d'autres termes, l'évocation du soulagement d'un centre obstrué. Un exemple similaire se

situe dans la scène 1 de l'acte V, lorsqu'Armado rencontrant le maître d'école le salue en insistant sur son savoir rhétorique: « Mounsieur, are you not lettered ? » (5.1.39) Bien vite, le dialogue dérape vers les marges obscènes, le « hornbook » (vers 40), ou alphabet cédant la place au « cuckold's horn » (vers 57) dans la bouche de Moth, puis au « *ad dunghill* » (vers 63) de Costard, déformation scatologique du latin *ad unguem*. La veine scatologique se poursuit avec le « Arts-man » (vers 65) d'Armado, qui peut s'entendre comme « arse man », bientôt suivi de l'évocation des « posteriors of this day » (vers 72-73) pour signifier la fin de la journée. Le summum du scatologique et du ridicule est atteint lorsqu'Armado tente d'impressionner le maître d'école en se flattant que le roi joue avec son « excroissance », en d'autres termes, sa moustache : « For I must tell thee it will please his grace, by the world, sometime to lean upon my poor shoulder and with his royal finger thus dally with my excrement, with my mustachio » (5.1.81-84). Le mélange répété de registres linguistiques opposés tels que le haut et le bas, l'invasion du scatologique et de l'obscène, font de *Love's Labour's Lost* une pièce dont certains épisodes peuvent être qualifiés de grotesque⁵. Mais c'est surtout la prédominance des marges, les effets de décentrement, la prolifération structurelle et linguistique, qui rapprochent cette œuvre des ornements grotesques en vogue, en Angleterre, au 16^e siècle.

Prolifération, grotesques et maniérisme

Dans l'énumération des substantifs censés définir le spectacle des Neufs Preux, un terme mérite une attention particulière: « some delightful ostentation, or show, or pageant, or antic, or firework » (5.1.90-91). Le terme « antic »⁶, dérivé de l'italien « antico », synonyme de « grottesco », est polysémique car, selon l'*Oxford English Dictionary*, il désigne premièrement les ornements grotesques tels qu'on les trouve dans les arts décoratifs : « an ornamental representation, purposely monstrous, caricatured or incongruous, of objects of the animal or the vegetable kingdom, or of both combined ». Le troisième sens mentionné par l'*OED* est celui de spectacle bouffon, « a grotesque pageant or theatrical representation », et les deux premiers exemples sont d'ailleurs extraits de

⁵ Sur la notion de grotesque on se reportera aux ouvrages de Mikhail Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais, de William Farnham sur le grotesque dans l'œuvre de Shakespeare et de Geoffrey Harpham, tous mentionnés dans la bibliographie.

⁶ On notera que l'orthographe du terme varie à l'époque de Shakespeare puisqu'on trouve aussi bien « antic » que « antique », « antick » ou « anticke ».

Love's Labour's Lost. À la scène 1 de l'acte V, Armado emploie « antic » dans le troisième sens mentionné par l'*OED*, sens repris d'ailleurs quelques vers plus loin : « We will have, if this fadge not, an antic » (5.1.119). Si Armado associe « antic » à un spectacle ridicule et bouffon, anticipant, à juste titre, le sabotage théâtral auquel nous assisterons à la scène 2 de l'acte V, il peut être fructueux de considérer également le premier sens figurant dans l'*OED*, celui d'ornement grotesque⁷. Dans de nombreux traités du 16^e et du 17^e siècle, « antic » et « grotesque » désignent en premier lieu les ornements grotesques, comme dans le dictionnaire de John Bullokar, *An English Expositor* (1616), à l'entrée « antike » : « A worke in painting or carving, of divers shapes of beasts, birds, flowers, &c. unperfectlie mixt and made one out of another ». Ces ornements en provenance du continent, principalement d'Italie et des Pays-Bas, se répandent en Angleterre tout au long du 16^e siècle, ainsi que l'a étudié Anthony Wells-Cole⁸ :

Renaissance grotesques of the kind found on titlepages and ornamental page borders of continental books had become popular in decorative painting during the first two decades of the sixteenth century, and remained popular throughout England during the reign of Elizabeth. (Wells-Cole 9)

En France, Rabelais les mentionnait déjà, en 1532, en décrivant la braguette de Gargantua, semblable à ces « antiquailles » :

Mais, voyans la belle brodure de canetille et les plaisans entrelatz d'orfèvrerie, garniz de fins diamens, fins rubiz, fines turquoyses, fines esmeraugdes et unions persicques, vous l'eussiez comparée à une belle corne d'abondance, telle que voyez ès antiquailles... (Rabelais 60-61)

Rabelais souligne la récurrence du motif de la corne d'abondance parmi les ornements grotesques. En 1612, en Angleterre, Henry Peacham, dans l'ouvrage qu'il consacre au dessin et à la peinture, décrit

⁷ L'*OED* signale que le terme « grotesque » apparaît en anglais plus tardivement : « Apparently, from this ascription of grotesque work to the ancients, it was in English at first called *antike*, *anticke*, the name *grotesco*, *grotesque*, not being adopted till a century later. » « A century later » fait référence au dix-septième siècle.

⁸ On se reportera à l'ouvrage d'Anthony Wells-Cole sur les arts décoratifs en Angleterre au 16^e et au début du 17^e siècle, dont les références se trouvent dans la bibliographie.

les grotesques qui envahissent les arts décoratifs et parmi les motifs privilégiés, la corne d'abondance ou *cornucopia* :

You may, if you list, draw naked boyes riding and playing with their paper-mils or bubble-shels upon Gooates, Eagles, Dolphins, etc. [...] the bones of a Rams head hung with strings of beads and Ribands, Satyres, Tritons, Apes, Cornu-copia's, Dogs yoakt, etc. drawing Cowcumbers, cherries, and any kind of wild traile or vinet after your own invention, with a thousand more such idle toyes, so that herein you cannot be too fantastical. (Peacham 49-50)

Outre la dimension érotique présente dans certains motifs grotesques, comme les « naked boyes », les « Goates », les « Satyres » et la « Cornu-copia », symbole de fertilité, Peacham insiste sur le caractère fantasque, « after your own invention », tout autant que futile, « such idle toyes », des ornements qui témoignent de l'inventivité sans limite de l'artiste : « you cannot be too fantastical ».

Les malapropismes ainsi que le mélange des langues qui caractérisent *Love's Labour's Lost* sont à rapprocher de l'univers des grotesques picturaux, ainsi que l'a suggéré André Chastel: « la grottesque refuse la description, et il faut recourir au phénomène littéraire parallèle dont la littérature des XV^e et XVI^e siècles a fait le plein : la *fatrasie*, le macaronique, la fête burlesque du langage » (Chastel 55). Ce rapprochement entre art pictural et littérature avait d'ailleurs été esquissé par Montaigne lorsqu'il se comparait à un peintre d'ornements⁹ :

Considérant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappiechez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? (Montaigne 231)

Les ornements grotesques, dont la fonction est de remplir les marges laissées libres, seraient l'équivalent des fioritures verbales qui

⁹ La citation de Montaigne est utilisée par André Chastel au début de son ouvrage.

constituent la matière même d'une pièce comme *Love's Labour's Lost*. La prédominance des marges sur le centre reflète sans doute les bouleversements épistémologiques de la période¹⁰. Depuis la révolution cosmologique de Copernic puis de Kepler, la terre n'est plus au centre de l'univers. Le géocentrisme a cédé la place à l'héliocentrisme. L'homme n'est qu'un élément parmi d'autres, cantonné aux marges de l'univers. Ainsi que l'a écrit Fernand Hallyn: « Parce qu'elle est écartée du centre et en mouvement, et qu'elle accomplit son parcours à une distance convenable par rapport aux autres planètes et au soleil, la Terre est un domicile approprié pour la créature contemplatrice » (Hallyn 260). Par les effets de décentrement et l'importance des marges, *Love's Labour's Lost* appartiendrait à l'esthétique maniériste dont les ornements grotesques picturaux sont une des manifestations, comme le rappelle Philippe Morel :

Après avoir pendant très longtemps été reléguées dans les oubliettes ou les marges de l'histoire de l'art, les grotesques ont commencé vers les années 1960 à faire l'objet d'études spécifiques. Ayant connu un immense succès au cours du XVI^e siècle au point d'apparaître aujourd'hui comme l'une des expressions les plus caractéristiques du maniérisme... (Morel 5)

Love's Labour's Lost se lit comme un feu d'artifice des manières au détriment d'une matière insaisissable, ce dont les courtisans ont fait les frais, ainsi que se lamente Berowne comprenant trop tard qu'ils ont été les victimes d'apparences trompeuses durant le Masque des Moscovites : « The ladies did change favours and then we, / Following the signs, wooed but the sign of she » (5.2.468-469). La prédominance des manières sur la matière est une des caractéristiques permettant de définir le maniérisme, selon Claude-Gilbert Dubois :

La manière, c'est ce qui s'oppose à la matière. Il faudrait inventer le 'matérialisme' pour faire pendant au 'maniérisme'. Le matérialiste aurait quelque chose à dire de substantiel ; pour le

¹⁰ Ce rapprochement avait déjà été effectué par Umberto Eco à propos du baroque: « pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti par l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice » (Eco 21).

maniériste, pas de substance. Le maniériste n'a rien à dire, sauf la manière de dire ce rien. (Claude-Gilbert Dubois 15)

Comme nous le rappelle son titre, *Love's Labour's Lost* ne nous dit rien, ou plutôt elle nous dit la perte, la vanité des choses, mais elle le dit par un excès de manières. À la fin de la pièce, il revient à Rosaline de rappeler une fois encore la dimension salutaire du décentrement. Alors qu'elle énonce à Berowne sa punition, sa retraite forcée auprès des malades qu'il doit soulager par ses mots d'esprit, la jeune femme insiste sur la nécessité de se tourner vers l'autre et, dans le cas présent, sur la supériorité ultime de l'auditeur sur le locuteur, du spectateur sur l'acteur :

A jest's prosperity lies in the ear
Of him that hears it, never in the tongue
Of him that makes it. (5.2.829-831)

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhail. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.
- CALDERWOOD, James L. « *Love's Labour's Lost* : A Wantoning with Words ». *Studies in English Literature* V (1965).
- CARROLL, W.C. *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton : Princeton University Press, 1976.
- CHASTEL, André. *La grottesque*. Paris : Le Promeneur, 1988.
- COLIE, Rosalie. *Shakespeare's Living Art*. Princeton : Princeton University Press, 1974.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le maniérisme*. Paris : PUF, 1979.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Editions du Seuil, 1965. Titre original *Opera Aperta*, Milan : 1962.
- ÉRASME. *De duplici copia verborum ac rerum*. Paris (1512), dans *Collected Works of Erasmus*, éditeur Craig. R. Thompson, Toronto: University of Toronto Press, volume 23, 1978.
- FARNHAM, Willard. *The Shakespearean Grotesque : its Genesis and Transformations*. Oxford : Clarendon Press, 1971.
- HALLYN, Fernand. *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler*. Paris : Editions du Seuil, 1987.

- HARPHAM, Geoffrey. *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1982.
- MONTAIGNE, Michel de. « De l'amitié ». *Essais*, Paris (1588) : Garnier Flammarion, 3 vols, 1969.
- MOREL, Philippe. *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris : Flammarion, 1997.
- PARKER, Patricia. *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*. New York et Londres : Methuen, 1987.
- _____. « Preposterous Reversals : *Love's Labor's Lost* ». *Modern Language Quarterly*. 54. 4 (1993) : 435-482
- PEACHAM, Henry. *Graphice or The Most Auncient and Excellent Art Of Drawing and Limning disposed into Three bookes*. Londres : 1612.
- RABELAIS, François. *Gargantua. Œuvres complètes*. Ed. Guy DEMERSON. Paris : Seuil, 1973.
- RHODES, Neil. *Elizabethan Grotesque*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1980.
- ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost*. Ed. W.C. Carroll. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- VENET, Gisèle. « Grotesques et grotesque : de Falstaff aux opéras de Purcell ». *Cercles*. Revue du CECLA, numéro spécial intitulé *Le Grotesque au théâtre*. Publication de l'Université de Rouen, 1992.
- WELLS-COLE, Anthony. *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England : The Influence of Continental Prints, 1558-1625*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1997.

