

Parole vive et école de la comédie dans *Love's Labour's Lost*

Delphine LEMONNIER-TEXIER

UNE POÉTIQUE DE L'ÉCOUTE

Si à notre époque on considère la réception théâtrale comme très centrée sur le regard et la question du point de vue, comme en témoigne le terme de spectateur, celle de l'Angleterre de la fin du XVI^e siècle est centrée sur l'écoute. Puck est auditeur de la pièce jouée par les artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et on fait croire à Sly dans le prologue de *La Mégère apprivoisée* que ses médecins lui ont prescrit l'écoute d'une pièce, pour ne prendre que deux exemples tirés de comédies shakespeariennes.

Série d'allitérations construite sur le mode du *paroemion* parodiant les excès de certains poètes¹, le titre anglais de *Peines d'amour perdues* souligne la richesse des significations possibles selon que l'on place ou non une apostrophe, voire deux, variation que reflètent ses éditions successives, comme le rappelle Gisèle Venet dans sa notice de l'édition Pléiade² : *Loves Labours Lost*, (1598; 1631), *Loves Labour's Lost* (1623), *Love's Labour's Lost* (1664).

Dès le titre, la pièce affiche sa dimension parodique et souligne le fait que les sons prévalent sur la grammaire pour se jouer d'elle, affirmant la force créatrice du travail sur/du jeu avec la langue qui sous-tend l'ensemble du dialogue. Ce faisant, ils ouvrent pour la réception un horizon d'attente qu'il faudrait sans doute rebaptiser horizon d'écoute afin de rendre justice à l'importance métathéâtrale de ce terme dans l'écriture dramatique shakespearienne en général, et dans cette pièce à la forte dimension musicale en particulier. À cet égard, l'analyse de Michael Langham est particulièrement éclairante :

1 Voir PREMINGER Alex, HARDISON O. B. et WARNKE Frank J., *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton, Princeton University Press, 1986 [1965], entrée « alliterative meter », p. 9.

2 VENET Gisèle, *Peines d'amour perdues*, notice, in SHAKESPEARE William, *Comédies*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1314-1335, p. 1314.

« When I first produced *Love's Labour's Lost*, I was impressed by its musicality, even though the play is loaded with linguistic inebriation and euphuistic excesses. I realized that it could work if rendered as a piece of music. The play is structured like a musical composition, full of repetition and artifice. And the form Shakespeare uses in many of the long speeches is like that of a musical composer: they begin with a statement theme, move to rhythmic variations on that theme and then end with a summing up³. »

DES HOMMES AMOUREUX DU SON DE LEUR PROPRE VOIX

Dès que les compagnons du roi de Navarre prennent la parole dans la scène d'exposition, deux caractéristiques formelles se manifestent : la forte réflexivité au niveau des sonorités de répliques construites sur des procédés d'échos internes plus ou moins complexes, et la mise en place d'un système de rimes élaboré qui souligne la priorité donnée aux sons sur le sens.

Les premières répliques de Longaville et Dumaine sont pauvres en termes de contenu puisqu'elles développent la thématique de leur phrase initiale (le jeûne pour le premier, la mortification de la chair pour le second), mais elles donnent à entendre tout le plaisir que prennent ces deux hommes à s'écouter parler. Longaville multiplie les couples de termes antithétiques (mind-banquet/body pine; fat paunches/lean pates; rich ribs/bankrupt wits, 1.1.25-27) et conclut sur une rime simple (bits/wits). Dumaine lui fait écho en reprenant « pine » (31) et des répétitions lexicales et assonantiques (29-30). Berowne, quant à lui, se définit par la répétition quasiment à l'identique d'un même vers à intervalles réguliers (« Which I hope well is not enrolled there; » [38], « The which I hope is not enrolled there; » [41], « Which I hope well is not enrolled there » [46]). L'échange avec le roi au vers 49 souligne l'émergence de la rime comme embrayeur du dialogue : au roi dont la réplique se termine par « these », Berowne répond avec « please », puis le même phénomène se répète avec Longaville (« rest », 53; Berowne : « jest » 54), et c'est ensuite le roi qui reprend Longaville (« know », en reprenant le mot 55-56, puis au « sense » de Berowne, il répond avec « recompense », 57-58). Le sort en est jeté, pour le reste de la scène : désormais la rime est omniprésente dans les tirades aussi bien que dans les échanges, qui deviennent plus élaborés, mêlant rimes simples entre deux locuteurs et vers partagés entre Dumaine et Berowne (98-99), puis rimes alternées entre deux locuteurs (le roi et Berowne, 100-104).

Le dialogue est essentiellement à visée musicale et souligne les efforts qu'accomplissent ces personnages masculins pour développer dans cette scène d'exposition une sorte d'harmonie à quatre voix, dont ils sont eux-

3 LANGHAM Michael, cité par PARKER R. B., « 'Songs of Apollo': *Love's Labour's Lost* in 1961 », in BAMFORD Karen et KNOWLES Rick (éd.), *Shakespeare's Comedies of Love. Essays in Honor of Alexander Leggatt*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 193-212, p. 196.

mêmes les auditeurs privilégiés, si bien que le commentaire du roi sur Armado peut ironiquement s'appliquer à lui-même et à ses trois compagnons : « One who the music of his own vain tongue/Doth ravish like enchanting harmony » (164-165). Armado confirme au début de l'acte III l'assimilation entre oreille et passion amoureuse (« Warble, child, make passionate my sense of hearing », 3.1.1). Berowne souligne un peu plus tard le lien de cause à effet entre amour et logorrhée rimée (« By heaven I do love, and it hath taught me to rhyme and to be melancholy », 4.3.9-10) et alors même qu'il affirme le contraire, il s'adonne encore et toujours à la déclamation d'un sonnet parfait (5.2.402-415) : « Nor woo in rhyme like a blind harper's song » (405). C'est là que réside la faille qui met l'amour en échec dans l'ensemble de la pièce : la fascination qu'éprouvent ces hommes pour la musique de leur propre voix les enferme dans une auto-écoute narcissique qui condamne toute possibilité de véritable *relation* avec autrui, et donc de relation amoureuse.

UNE DIALECTIQUE DE L'APPRENTISSAGE

La scène d'exposition de *Love's Labour's Lost* insiste sur la thématique de l'étude, tout comme celle de *The Taming of the Shrew* où la dynamique des rapports entre hommes et femmes est développée selon la thématique de l'apprentissage, et à ce petit jeu, maîtres et élèves ne sont pas ceux – ou celles – auxquels on s'attendrait *a priori* : les élèves, au plateau (apprentis acteurs qui jouent un page ou un rôle féminin) sont ceux qui finalement, en remontent dans la fable aux rôles de professeur/de maître/d'époux, mettant en tension leurs statuts respectifs, comme le souligne Juliet Dusinberre :

« The master-pupil relationship between the apprentices and the adult actors and sharers in the company is a highly significant one in the dynamics of the company and can be seen in operation in *The Shrew*⁴. »

La dramaturgie shakespearienne joue à mettre en tension cette donnée du plateau avec la hiérarchie sociale et sexuelle entre les personnages. Dans *Love's Labour's Lost*, Moth reprend son maître pour faire preuve d'un savoir supérieur au sien (Armado ne sait pas compter) et d'un talent rhétorique véritable. Armado, qui se croit savant, a en réalité tout à apprendre, et la matière qu'il doit réviser est l'amour :

MOTH: But have you forgot your love?

ARMADO: Almost I had.

MOTH: Negligent student! Learn her by heart. (3.1.26-28)

4 DUSINBERRE Juliet, *The Taming of the Shrew. Women, Acting and Power*, in ASPINALL Dana E. (ed.), *The Taming of the Shrew. Critical Essays*, New York/Abingdon, Routledge, 2002, p. 168-185, p. 169.

L'enseignement est thématiquement tourné en ridicule le prétendu savoir des maîtres d'écoles réduits aux caricatures que sont Holofernes et Nathaniel, dont les déploiements rhétoriques tournent à vide sur eux-mêmes, comme le souligne l'appellation qu'adresse Costard à Holofernes « Master Schoolmaster » (4.2.75), et lorsque ce dernier déclame des références en latin puis en italien (4.2.82-87), il fredonne également une gamme : « Ut, re, sol, la, mi, fa » (4.2.88).

La question du savoir (et donc du pouvoir) est au cœur de la relation entre la princesse de France et le roi de Navarre dès leur première rencontre, lorsqu'elle lui démontre qu'il est ignorant en se croyant savant (2.1.100-102). En soulignant le caractère performatif de la leçon administrée (« But pardon me, I am too sudden bold;/To teach a teacher ill beseemeth me », 1.2.106-107), la prétérition qui s'ensuit explicite le processus de la relation amoureuse dans la pièce, envisagé comme processus d'apprentissage dans la lignée de l'*Ars amatoria* ovidien qui fait de l'amour l'objet principal de l'étude et met le jeune homme dans la position de l'élève et la femme dans celle du maître, comme le montre Lynn Enterline : « Ovid's advice to lovers puts a female 'beloved' in the master's exemplary position and turns a male lover into her imitating pupil⁵. »

Katherine M. Moncrief écrit à propos du couple Rosaline-Berowne,

« she becomes his instructor, superior to him in both wit and rhetorical mastery. In the next scene, her query in a humorous exchange with Boyet 'Shall I teach you now?' (4.1.108) serves to illuminate the position she and the other women are in and the instructive role they perform⁶. »

La trajectoire est donc tracée entre deux types de savoir et deux méthodes d'apprentissage dans la pièce : la première, l'enseignement classique fortement teinté de latin et de rhétorique, dispensé par des maîtres du type d'Holofernes, qui conduit à la rhétorique absurde d'Armado et à l'auto-écoute stérile au sein de l'Académie de Navarre en invoquant le lexique de la guerre spirituelle ; et la seconde, où jeunes hommes et jeunes femmes doivent se lancer dans la bataille amoureuse sur le mode ovidien de l'*Ars amatoria* (« *Militiae species amor est* », « L'amour est une sorte de service militaire », *Ars amatoria*, livre II, 233⁷) revisité par la comédie, en apprenant à écouter l'autre et à communiquer avec lui.

5 ENTERLINE Lynn, *Shakespeare's Schoolroom. Rhetoric, Discipline, Emotion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012, p. 102.

6 MONCRIEF Katherine M., « "Teach us, sweet Madam": Masculinity, Femininity and Gendered Instruction in *Love's Labour's Lost* », in *Performing Pedagogy in Early Modern England. Gender, Instruction and Performance*, MONCRIEF Katherine M. et MCPHERSON Katherine R. (ed.), Farnham, Ashgate, 2011, p. 113-130, p. 122.

7 OVIDE, *L'art d'aimer*, GAYRAUD Joël (trad.), Paris, Mille et Une Nuits, 2000.

GUERRE SPIRITUELLE ET GUERRE AMOUREUSE

Rolf Soellner⁸ a analysé la manière dont le lexique de la guerre spirituelle qui sature le discours inaugural du roi de Navarre présente des similitudes avec l'ouverture du *Manuel du soldat chrétien* d'Erasmus, mais est marqué par une confusion manifeste entre l'idéal contemplatif affiché et le moyen appelé pour l'atteindre (la *vita activa*). Berowne ne s'y trompe pas, en annonçant la défaite dans un écho possible du titre de la pièce :

So study evermore is overshoot.
While it doth study to have what it would,
It doth forget to do the thing it should;
And when it hath the thing it hunteth most,
'Tis won as towns with fire –so won, so lost. (1.1.140-144)

Le lexique de la guerre spirituelle laisse rapidement place à celui de la guerre amoureuse associé à des références théâtrales. Le roi annonce ainsi à la Princesse « You may not come, fair Princess, within my gates, /But here without you shall be so received » (2.1.169-170), en inversant de manière ludique le lieu commun genré de la ville assiégée dans laquelle les soldats de l'armée ennemie menacent de pénétrer utilisé dans les pièces historiques. L'unique soldat véritable de la pièce, Armado, *miles gloriosus* de la *commedia dell'arte*, est aussi un amoureux transi ridicule, anticipant la conversion des quatre aristocrates en soldats de Cupidon, comme le constate Berowne, toujours avec une référence au théâtre et aux spectacles d'acrobates cette fois : « And I to be a corporal of his field /And wear his colours like a tumbler's hoop! » (3.1.164-165).

Après que les quatre hommes se sont aperçus qu'ils sont tous amoureux, Berowne interpelle ses compagnons en reprenant l'image de la guerre amoureuse (« affection's men-at-arms », 4.3.281) et en définissant leur nouvel objet d'étude, les yeux des femmes. Son discours, qui reprend les termes-clés de l'engagement conclu avec le roi à l'ouverture de la pièce (« They sparkle still the right Promethean fire; /They are the books, the arts, the academes, /That show, contain, nourish all the world », 4.3.320-322) souligne la réflexivité structurelle de la pièce, et son exhortation à la copulation renvoie aux jeux de mots grivois des personnages de farce :

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
On conflict that you get the sun of them. (4.3.335-338)

8 SOELLNER Rolf, *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*, Columbus, Ohio State University Press, 1972, p. 81-85.

Le glissement effectué par Berowne entre l'amour divin (*caritas*) érasmien et l'amour profane (*eros*) est révélateur de la manière dont la comédie est structurée autour de cette substitution⁹. Il ne s'agit pourtant que d'un changement d'objet et non de nature chez les quatre hommes qui ne sont nullement débarrassés de leur amour excessif de la rime, comme le constate la princesse en recevant la lettre du roi (« as much love in rhyme / As would be crammed up in a sheet of paper », 5.2.6-7), mais leur attitude nouvelle permet du moins de mettre en mouvement les troupes masculines et féminines les unes vers les autres. Après avoir écouté l'exhortation de Boyet qui reprend la métaphore de la guerre (5.2.81-86), la princesse rallie ses propres troupes dans un écho inversé du cri du roi : « Saint Denis to Saint Cupid! » (5.2.87).

Tout comme dans l'*Ars amatoria* qui commence par éduquer les hommes en matière d'amour avant de prodiguer de semblables conseils aux femmes dans le livre III, les femmes, désormais averties des stratagèmes masculins, disposent d'armes qui ne sont pas celles de rhétorique mais du comédien, puisqu'il est question de déguisement et de rôles :

The effect of my intent is to cross theirs.
They do it but in mockery merriment,
And mock for mock is only my intent. (5.2.138-140)

There's no such sport as sport by sport o'erthrown,
To make theirs ours and ours none but our own (5.2.153-154)

Grâce aux outils du comédien, elles pourront remporter la victoire, ce que le dénouement de la pièce confirme au moyen de spectacles enchâssés. Ce sont elles qui sont, dans tous les sens du terme, maîtresses du jeu.

L'ÉCOLE DE LA COMÉDIE

Il ressort de la guerre amoureuse autant de gagnantes que de perdants, ce que semble-t-il Shakespeare s'était amusé à mettre en scène en deux volets, un peu à la manière de ses fresques historiques, en intitulant une autre de ses comédies *Love's Labour's Won*. Si les hommes de *Love's Labour's Lost* ont tant à perdre dans la bataille amoureuse, c'est non seulement en raison de la dimension arbitraire et substituable des signes qu'analyse Katharine Eisaman Maus, mais aussi à cause de la nature même de la voix. Gina Bloom montre qu'ils font la désagréable expérience de l'instabilité du support vocal :

⁹ *Ibid.*, p. 86, p. 88.

« Vows, even if articulated with the greatest fervor by the most sincere of male speakers, are still composed of ephemeral vapor; and the male community constituted by these vows is revealed to rest on unsteady ground¹⁰. »

L'erreur des personnages masculins à l'endroit du langage est donc intimement liée à l'oralité, qui est également l'essence du spectacle de théâtre. Ils font du langage et de la rime une harmonie dans la contemplation de laquelle ils s'égarerent, comme le souligne ironiquement le commentaire de Berowne sur le sonnet de Longaville « Pure, pure idolatry/God amend us, God amend! We are much out o'th'way » (4.3.67-68), et oublie que le langage est arbitraire, et la voix aussi insubstantielle que le masque de Prospero dans *The Tempest*.

La rédaction et la circulation de textes dans la pièce est importante dans *Love's Labour's Lost*, comme l'a souligné Keir Elam¹¹. Ce qu'elle révèle de l'attitude de ces personnages masculins à l'endroit de la langue est crucial : fixées sur un support matériel, les paroles devenues substance courent le risque de rater leur destinataire, voire d'être données par erreur à la mauvaise personne. Ce sont des équivalents théâtraux des paroles gelées que mentionne Rabelais dans *Le Quart Livre*, mais aussi Castiglione dans *Le Courtisan* (livre II), ouvrage avec lequel *Love's Labour's Lost* présente plusieurs points communs au premier plan desquels la description des relations entre hommes et femmes comme un jeu : « every one of us have seene most notable yong men, discrete, wise, of prowess, and well favoured, spend many yeares in loving, sparing for nothing that might entice, tokens, sutes, teares : to be short whatsoever may bee imagined and all but lost labour¹² ». Coïncidence frappante, dans *Le Courtisan* la fable des paroles gelées met en présence un marchand luquois et des Polonais qui tentent de négocier des peaux de martre avec des « Moscovites¹³ », de part et d'autre d'un fleuve gelé. Lorsque, dégelées par un grand feu, les paroles des Moscovites peuvent enfin se faire entendre, il est bien trop tard, ces derniers sont partis et la vente n'aura jamais lieu. Les mots d'amour des pseudo-Moscovites de *Love's Labour's Lost* ne parviendront pas davantage à toucher leur cible.

L'autre faille possible est celle qu'incarne Holofernes en reprenant l'analogie entre création et gestation¹⁴ sous forme d'une génération monstrueuse dont il se plaît à évoquer les étapes : « These are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of *pia mater*, and delivered upon the mellowing of occasion » (4.2.61-63). La même image d'accouchement est men-

10 BLOOM Gina, *Voice in Motion. Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 10.

11 ELAM Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse. Language Games in the Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 26.

12 Cité par BALDINI Donatella, « The Play of the Courtier: Correspondences Between Castiglione's *Il libro del Cortegiano* and Shakespeare's *Love's Labour's Lost* », *Quaderni d'Italianistica*, vol. 18, n° 1, 1997, p. 5-22, p. 11.

13 CASTIGLIONE Baltazar, *Le parfait courtisan*, Paris, 1585, p. 275-276.

14 Voir EISAMAN MAUS Katharine, *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 182-183.

tionnée par la Princesse à propos du spectacle des neuf héros (« Their form confounded makes most form in mirth/When great things *labouring* perish in their birth¹⁵ » [5.2.514-515]), autre écho et explicitation possible du titre de la pièce.

Que faut-il alors pour l'emporter au jeu de l'amour, pour que la partie soit gagnée et non perdue et abortive ?

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)

Cette leçon que donne Rosaline à Berowne explicite l'erreur dans laquelle sont plongés les personnages masculins, et la nécessité pour eux de *revivifier* la parole. Par-delà la relation entre ces deux rôles, c'est un véritable horizon poétique qu'ouvre ce passage pour le genre de la comédie, érigée – à l'instar de la tragédie – en remède permettant de revivifier les corps des auditeurs, à commencer par ceux qui se trouvent aux portes de la mort (« To *move* wild laughter in the throat of death¹⁶ ? », [5.2.823]).

Ce faisant, la pièce se définit elle-même comme le moyen d'atteindre ce que cherchaient le Roi de Navarre et ses compagnons dans la première scène de la pièce, une force capable de surpasser la mort, ce que le délai annoncé, à la fois période de deuil et nouvelle gestation symbolique, promet, comme le constate le Roi :

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 twelve months and a day,
And then 'twill end.
BEROWNE: That's too long for a play.

La représentation théâtrale étant incompatible avec une telle durée, comme le fait remarquer Berowne, c'est donc sur *l'écoute* que s'achève la pièce, l'invitation d'Armado (« will you hear the dialogue that two learned men have compiled in praise of the owl and the cuckoo? It should have followed in the end of our show » [5.2.853-855]) laissant à chaque auditeur de *Love's Labour's Lost* le soin de décider de ce qu'il veut entendre dans les mots de Mercure comme dans les chants d'Apollon.

15 C'est moi qui souligne.

16 C'est moi qui souligne.