



“ Those parts that do fructify in us ” (4.2.26-27) : Figures de la conception dans Love’s Labour’s Lost

Muriel Cunin

► To cite this version:

Muriel Cunin. “ Those parts that do fructify in us ” (4.2.26-27) : Figures de la conception dans Love’s Labour’s Lost. *Cynos*, 2015, Love’s Labour’s Lost de Shakespeare ou l’art de séduire, 31 (1), pp.161-175. hal-02425424

HAL Id: hal-02425424

<https://unilim.hal.science/hal-02425424>

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.

« Those parts that do fructify in us » (4.2.26-27) : Figures de la conception dans *Love's Labour's Lost*

Muriel Cunin

Université de Limoges

Le titre de la pièce l'annonce d'emblée, il y sera question d'amour (« love ») mais aussi d'inachèvement (« lost »), deux thèmes liés par le motif de la conception (« labours », terme polysémique dont on ne peut manquer les connotations obstétriques). La finalité d'une comédie amoureuse est, a priori, le mariage et donc l'enfantement, mais *Love's Labour's Lost* ne se termine pas comme une comédie habituelle : les paroles désabusées de Berowne, « our wooing doth not end like an old play : / Jack hath not Jill » (5.2.842-843) mettent fin à l'optimisme d'Armado, persuadé que « the catastrophe [shall be] a nuptial » (4.1.70-71). Ainsi la traditionnelle catastrophe comique est-elle clairement remise en cause, brièvement, au début, par la volonté masculine d'empêcher toute femme de s'approcher de la cour de Navarre, et pour une durée indéterminée, à la fin, par la mise à l'épreuve imposée à leurs galants par les cinq personnages féminins¹. La pièce apparaît donc comme circulaire, la fin faisant écho au début en inversant les rôles mais en conservant le schéma initial de la séparation hommes/femmes.

Entre ces deux points, l'action est une suite de tensions – entre le masculin et le féminin, entre un but à atteindre et un achèvement toujours repoussé, entre nature et artifice – qui s'expriment toutes à travers les deux sens, physiologique et mental, de la notion de conception. Shakespeare joue volontiers sur cette polysémie, par exemple dans ce passage de *King Lear* :

KENT I cannot conceive you.

GLOUCESTER Sir, this young fellow's mother could,
 whereupon she grew round-wombed and had indeed, sir, a

¹ Armado fera pénitence pendant trois ans mais du moins est-il autorisé à épouser sa belle immédiatement, la grossesse de Jaquenetta ne lui laissant guère le choix. L'épreuve des quatre autres galants doit en fait durer un an, pourtant l'issue de la pièce demeure comme suspendue, la suite possible de *Love's Labour's Lost*, *Love's Labour's Won*, étant perdue. Voir sur ce point l'introduction de Carroll, p. 39-40.

son for her cradle ere she had a husband for her bed...
(1.1.11-15)²

La conception peut être mentale (c'est le sens que lui donne Kent) ou physique (Gloucester). Elle peut être engendrement ou naissance d'une idée, d'un concept : « My brain I'll prove the female to my soul, / My soul the father, and these two beget / A generation of still-breeding thoughts » (*Richard II*, 5.5.6-8). Mais l'accouchement n'a lieu qu'au terme d'un long processus de gestation : « I have a young / Conception in my brain, be you my time / To bring it to some shape » (*Troilus and Cressida*, 1.3.307-309). Ce jeu sur le parallélisme entre « the having of thoughts and the having of children » (de Grazia 70), fait écho à l'histoire du mot « conception » :

Introduit avec un sens physiologique, le mot est d'abord employé dans un contexte religieux, en parlant de la Vierge (XIII^e s., *la conception nostre dame* puis *Immaculée Conception*) [...]. Le sens intellectuel de « faculté de concevoir » (1315) et, par métonymie, « résultat de cette action » (1549) maintient souvent le lien apparent entre création physique et mentale. (Rey 832-833)³

Le parallélisme est essentiel dans une pièce dont les protagonistes masculins envisagent, de manière absurde, de transformer leur royaume en « petite académie » (1.1.13) peuplée de purs esprits, et de renier leur corporalité en affirmant que « the mind shall banquet, though the body pine » (1.1.25). Or, les termes employés trahissent déjà le projet de Navarre et sont le signe d'un échec annoncé : le règne de l'esprit prend une forme trop matérielle et physique pour que cette rupture artificielle entre le corps (associé aux femmes) et l'esprit (qui serait exclusivement masculin) puisse aboutir. La princesse de France et ses suivantes ont à la fois plus d'esprit et plus de bon sens que ceux qui prétendent les fuir et qui les courtiseront à grand renfort de *conceits*, tentant ainsi (en vain) de réunir ce qu'ils avaient d'abord compté séparer. L'obsession de la cour de Navarre pour le *conceit* renvoie à toute une série d'associations –

² Les références des pièces autres que *Love's Labour's Lost* sont tirées de l'édition des œuvres complètes de Stanley Wells et Gary Taylor.

³ Bien entendu la même dualité est soulignée dans les dictionnaires anglais. Voir l'article « to conceive » dans l'*OED*.

conception mentale, concept, idée – évoquant la (pro)création imaginaire que la Renaissance désigne sous le terme de *disegno* ou linéaments :

Le dessin en soi ne dépend pas de la matière [...]. Il sera ainsi possible de projeter mentalement des formes complètes, indépendantes de toute matière [...]. Le dessin est donc un projet précis et fixe, conçu par l'esprit et obtenu au moyen de lignes et d'angles, qu'une intelligence inventive et savante a portés à la perfection. (Alberti 56)⁴

Cette création artistique virtuelle renvoie elle-même à l'*inventio* et à la *dispositio* cicéroniennes, figures de la conception rhétorique (Eriksen *passim*). Ces liens très forts entre conception, *conceit* et création artistique, et donc entre création et procréation (Halio *passim*) alimentent l'interrogation, centrale dans *Love's Labour's Lost*, sur ce qui unit corps, esprit, langage et art dramatique.

« Abortive birth » (1.1.104)

L'ouverture de la pièce évoque la recherche d'une perpétuation de la mémoire face au temps dévorateur (1.1.14), que seule permettrait la renommée (1-3). Le désir de perpétuer son nom, fréquemment associé à l'enfantement, prend ici la forme d'un artifice : celui d'une académie exclusivement masculine, « contemplative in living art » (14), dont l'aboutissement serait une forme d'auto-engendrement (« and make us heirs of all eternity », 7). Cette académie est à la fois art et artifice dans la mesure où elle va à l'encontre de chaque besoin naturel : celui de manger (39-40), celui de dormir (42) et même simplement de bailler (43), celui, enfin, d'aimer (37). En fait d'*ars vivendi* il s'agit plutôt de mortification (« Dumaine is mortified », 28). Cet excès d'artifice sera sans cesse souligné par cette pièce délibérément artificielle : « The artifice of [Navarre's] declaration, stressed in the rhetorical rhythm and carefully elaborate diction, leaves us asking ourselves from the first whether the course of action thus proposed is either possible or desirable » (Traversi cité par Westlund 38). L'opposition artificielle de ce qui devrait fonctionner ensemble – le corps et l'esprit – est symbolisée par la séparation spatiale entre hommes et femmes édictée par Navarre (« no woman shall come within a mile of my court », 119-120). Le féminin est

⁴ Sur l'idée, classique à la Renaissance, notamment dans le domaine des arts, de la supériorité du *disegno interno* (idée, projet) sur le *disegno esterno* (exécution), voir par exemple Panofsky.

littéralement banni de ce microcosme masculin dont l'atmosphère claustrale, aussi peu crédible que soit le projet, ne laisse pas d'inquiéter. Car l'académie de Navarre illustre une forme de violence institutionnelle qui vise à réduire à néant liberté de mouvement et liberté de parole (« on pain of losing her tongue », 122-123) et menace des pires humiliations quiconque osera transgresser le décret royal (« he shall endure such public shame as the rest of the court can possibly devise », 129-130). Ce projet initial pourrait entraîner la pièce vers une noirceur tragique sans l'intervention facétieuse de Berowne, qui prend un malin plaisir à en démonter un à un les différents points tout en assurant qu'il n'a prêté serment que pour rire (54). Aux lois artificielles du décret il substitue les siennes, dictées par le bon sens (« common sense », 57 et 64), par la nature et par le refus d'opposer corps et esprit : « to study where I well may dine [...] / Or study where to meet some mistress fine » (61-63).

Non seulement le décret de Navarre est contraire aux lois de la nature, mais il brouille en outre les rôles traditionnellement assignés aux hommes et aux femmes en inversant l'image classique de la forteresse féminine assiégée par le désir masculin. Désormais, ce sont les hommes qui doivent s'enfermer pour se protéger des assauts de « the huge army of the world's desires » (10), dont les soldats sont les femmes⁵. Si l'attitude de Navarre est au départ celle d'un guerrier pourchassant la Renommée (1.1.1) et prenant les armes contre ses propres désirs (« brave conquerors – for so you are, / That war against your own affections... », 1.1.8-9 ; « if you are armed to do... », 22), la guerre contre soi-même devient rapidement résistance passive face à des amazones, des chasseresses, dont l'homme serait la proie. La cour prétend se draper dans un silence monacal (« no woman may approach his silent court », 2.1.24), signe de chasteté d'ordinaire exigé des femmes⁶. La princesse et ses suivantes ne s'y trompent pas et adoptent bon gré mal gré la rhétorique masculine de l'assiégeant pénétrant dans l'espace interdit, image dont les connotations sexuelles sont bien connues⁷ : « before we enter his forbidden gates » (2.1.26), « like one that comes here to besiege his court » (2.1.86), « to let you enter his unpeopled house » (2.1.88). La scène de chasse de l'acte 4 scène 1, hautement symbolique, reprend le motif pétrarquiste de la chasseresse et de sa proie (et le jeu de mots habituel sur *deer/dear*, 4.1.107), tout en insistant sur la réticence de la Princesse à

⁵ L'image de la chasse et de la guerre est omniprésente dans la pièce.

⁶ L'ironie étant que la cour de Navarre est très (trop) bavarde.

⁷ Voir par exemple *The Rape of Lucrece*.

endosser ce rôle (« the poor deer's blood, that my heart means no ill », 35). Les femmes sont associées aux attributs phalliques (2.1.186) et plantent, bien malgré elles, leur tente (2.1.246) au pied de la forteresse dans laquelle on refuse de les laisser entrer (2.1.85). La première à transgresser l'interdit est Jaquinetta et il est significatif qu'Armado la surprenne avec Costard alors qu'il est lui-même assiégé (« besieged », 1.1.221) par la mélancolie amoureuse. La scène se déroule dans le parc de Navarre, assimilé au jardin d'Éden, la jeune femme étant quant à elle associée à Ève (1.1.246) croquant la pomme (« costard ») (Carroll 72 note 246). Destiné par décret à être un *hortus conclusus*⁸, le parc devient *hortus deliciarum*, jardin d'amour, « jardi[n] de délices profanes » (Baridon 535) ; ces deux visions du jardin, loin de s'opposer, représentent au Moyen Âge les deux facettes d'une même réalité (Van Zuylen 38-42), celle qui unit corps et esprit, amour sacré et amour profane⁹. Le parc, donc, ne saurait protéger de la pulsion amoureuse ; il la favorise, au contraire (Tigner 116), d'autant qu'il s'agit dans ce cas précis d'un jardin maniériste dont les entrelacs (« thy curious-knotted garden », 1.1.233) formaient le lieu idéal « où les amoureux se livraient à un jeu de poursuite galante abrité par des haies hautes » (Van Zuylen 54). Ainsi, dès le début de la pièce, le projet d'académie apparaît-il comme voué à l'échec : l'intrigue secondaire annonce la chute imminente des protagonistes masculins de l'intrigue principale.

Or, cet échec est évoqué en termes très physiques, le projet de Navarre ne menant qu'à la stérilité : « these are barren tasks » (1.1.47). Le scepticisme de Berowne établit un net contraste entre « the sensuality and materiality of "truth" and the sterility and blindness of learning from the "book" » (Carroll 64 note 74-75) : « Small have continual plodders ever won, / Save base authority from others' books » (1.1.86-87). Le mot « authority » renvoie ici à l'*auctoritas*, c'est-à-dire à l'autorité littéraire, à la paternité d'une œuvre, que Berowne oppose implicitement à une forme plus concrète de paternité : celui qui vit dans les livres n'engendre rien (« too much to know is to know naught but fame », 1.1.92), c'est un père par procuration tout juste capable d'attribuer un nom vide de sens (« every godfather can give a name », 93). La paternité symbolique du poète, « [who] gives to airy nothing / A local habitation and a name » (*A Midsummer Nignt's Dream*, 5.1.16-17) sera pourtant celle qu'endossera Berowne, à l'instar de ses compagnons, lorsqu'il se mettra à écrire des

⁸ Jardin associé par le Moyen Âge chrétien à la Vierge Marie.

⁹ Voir la description de l'Épouse comme jardin clos dans le *Cantique des Cantiques*.

sonnets pour gagner le cœur de sa belle. Ainsi le projet de Navarre est-il sans cesse associé à des images d'engendrement contrarié et de naissance avortée. Tandis que les tenants de l'intellect et de la raison le sermonnent à tour de rôle en vers rimés (1.1.94-96), Berowne, de manière apparemment absurde (« in reason nothing », 99) mais en fait parfaitement logique (« fit », 98), introduit une rime saugrenue qui complète impeccablement les leurs d'un point de vue métrique (« in his place and time », 98 ; « in rhyme », 99) mais aussi du point de vue du sens : « the spring is near when green geese are a-breeding » (97). En réintroduisant dans cet univers stérile la notion de conception physique (associée au printemps et à la couleur verte), Berowne démonte l'apparente raison de ses adversaires et apparaît, derrière son masque de bouffon, comme la voix du bon sens. Ses trois opposants, au contraire, ne sont qu'aveuglement (1.1.75-79), qui l'associent à la stérilité hivernale : « Berowne is like an envious sneaping frost, / That bites the first-born infants of the spring » (100-101). Par ces mots, Navarre reprend l'image du printemps et de la procréation pour les retourner contre Berowne, mais ce dernier, à son tour, file la métaphore : les premiers-nés (« infants ») dont parle le roi ne seraient que des avortons (« abortive birth », 104) car nés à la mauvaise saison¹⁰ : « [I] like of each thing that in season grows » (107). C'est précisément parce qu'ils sont au printemps de leur vie qu'ils sont en âge d'aimer et de procréer, non d'étudier et de se couper du monde : « to fast, to study, and to see no woman – / Flat treason 'gainst the kingly state of youth » (4.3.284)¹¹. Il est trop tôt ou trop tard (1.1.105-106). Les tentatives de Navarre pour *donner corps* à son entreprise intellectuelle ne convainquent nullement Berowne, qui n'y voit que rhétorique vide et stérile (« painted rhetoric », 4.3.230). L'ironie étant, bien entendu, que Berowne n'est nullement moins rhétoriqueur que ses compagnons. La « petite académie » de Navarre est perçue comme une maison vide, assimilable à un ventre sans enfant (« his unpeopled house », 2.1.88) si l'on suit la logique de féminisation du corps masculin évoquée plus haut, et cette métaphore se prolonge par celle de la castration associée à la division de l'Aquitaine entre la Navarre et la France (« Aquitaine, so gelded as it is », 2.1.146). Une série d'images évoquant la stérilité (« barren practicers / Scarce show a harvest of their heavy toil », 4.3.294-295 ; « sowed cockle reaped no corn », 4.3.352), la naissance monstrueuse (« abstinence engenders

¹⁰ On notera la proximité entre « unreasonable » et « unseasonable ».

¹¹ Ici on notera l'opposition entre « reason » et « treason ».

maladies », 4.3.286) et l'avortement spontané (« great things labouring perish in their birth », 5.2.515), confirment que *Love's Labour's Lost* porte bien son titre : les peines dont il est question sont aussi celles de l'enfantement (« labour », « labouring ») dans cette pièce parcourue par l'image du projet avorté (Westlund *passim*).

« Your fruitful brain » (5.1.815)

Si le projet d'académie dont découle l'essentiel de l'intrigue est voué à l'échec c'est que, comme l'exprime Costard en termes très simples, l'être humain est incarné et peut difficilement l'oublier : « such is the simplicity of man to hearken after the flesh » (1.1.209). Sans cesse, Shakespeare montre comment, à l'insu de ceux-là mêmes qui prétendent l'annihiler, la corporalité refait surface. Il est ironique, par exemple, que Navarre punisse Jaquinetta de sa transgression avec Costard en l'affectant à la laiterie (1.2.106) : la grossesse bientôt révélée de la jeune femme s'inscrit ainsi symboliquement dans le cours de l'intrigue dès le début de la pièce. Dans la scène 3 de l'acte 4, où les quatre académiciens ratés reconnaissent enfin l'échec de leur projet, l'image de l'enfantement est employée à plusieurs reprises, tout d'abord sous forme d'exagération grotesque lorsque Berowne déclare à propos de Katherine que « her shoulder is with child » (82), puis avec ardeur lorsque, faisant l'éloge de sa Rosaline, le même Berowne évoque le pouvoir régénérateur de l'amour, qui efface la vieillesse et restaure la fertilité : « Beauty doth varnish age, as if new-born, / And gives the crutch the cradle's infancy » (235-236). En cessant de refouler leur désir et en l'exprimant haut et fort, les hommes abandonnent leur passivité initiale et reprennent le rôle qui leur est traditionnellement dévolu, celui du guerrier, du conquérant :

KING Saint Cupid, then ! And, soldiers, to the field !
 BEROWNE Advance your standards, and upon them,
 lords !
 Pell-mell, down with them ! But be first advised
 In conflict that you get the sun of them. (335-338)

Les sous-entendus sexuels de ce dialogue se concluent par le jeu de mots habituel sur « sun / son » et « get / beget » (Carroll 131 note 338). Sorti de sa forteresse et de son silence monacal, l'homme renonce à guerroyer *contre* ses passions et ses désirs (1.1.9-10) pour redevenir soldat et combattant *de* l'amour (« have at you, then, affection's men-at-arms », 281). À l'autorité stérile apportée par les livres que nous avons

évoquée plus haut (1.1.86-87) se substitue celle que ses compagnons attendent de Berowne : « O, some authority how to proceed... » (278). Ainsi la paternité du nouveau projet lui échoit-elle.

Bien que cette scène marque un tournant décisif pour les hommes, les femmes, elles, n'ont pas attendu jusque-là pour associer leurs galants à des images de fertilité et d'enfantement, probablement parce qu'elles n'ont jamais cru au projet d'académie. Ainsi Rosaline, loin de percevoir le cerveau de Berowne comme menacé par la stérilité livresque, le voit-elle au contraire comme une source fertile dont les mots d'esprit sont engendrés par la perception physique de ce qui l'entoure : « his eye begets occasion for his wit » (2.1.69). Ainsi naît le *conceit*, « which his fair tongue [...] / Delivers in such apt and gracious words » (72-73, c'est moi qui souligne). Ce que Rosaline résume ici, c'est l'idée, fréquente à la Renaissance, selon laquelle le *conchetto* est une sorte d'embryon mental :

The conceit, or *conchetto* in Italian, was considered a kind of mental embryo, a numerically distinct entity first granted existence by one or a series of sense perceptions, then lodged in the matrix of cerebrum and heart – “conceived” simultaneously meaning “understood” and “felt” – until it had grown to a certain stage of maturity, and was finally made autonomous by being released as a work of art. (Bauer 281)

On rejoint ici la définition albertienne du *disegno interno* précédant la réalisation effective de l'œuvre. La citation de Rosaline évoque successivement l'engendrement et le passage de la conception à l'enfantement, deux points que nous allons aborder tour à tour. Concernant la métaphore de l'engendrement à proprement parler, elle est reprise sur un mode pédant et comique par Holofernes et Nathaniel, ce dernier mentionnant « the dainties that are bred in a book » (4.2.21-22). Il oppose ainsi la stérilité des esprits qui n'ont pas été nourris par la lecture (« such barren plants », 24) à la fertilité des lettrés (« those parts that do fructify in us », 26-27). Holofernes file la métaphore :

This is a gift that I have, simple, simple – a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions. These are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of *pia mater* and delivered upon the mellowing of occasion. (4.2.59-63)

La fertilité de l'homme lettré renvoie à son tour à une autre métaphore, que Margreta de Grazia fait remonter à Platon et Aristote, celle de la mémoire et de l'acquisition des connaissances comme résultat d'une impression sur la cire de l'esprit :

It was the traditional metaphor for how knowledge is acquired and retained. A common household item, the signet/wax apparatus symbolized the mystery of how the outside world entered the mind and stayed there. As the mirror received reflections, so the wax received impressions. (de Grazia 64)

Cette dernière métaphore rejoint celle de la matrice féminine comme cire ou page blanche prête à être imprimée, c'est-à-dire imprégnée :

The signet/wax apparatus presided over another area of classical enquiry besides epistemology. It was repeatedly evoked to illustrate a similarly mysterious phenomenon : not only how world entered mind to produce thought, but also how man penetrated woman to produce children. (de Grazia 67)

Le parallélisme entre conception mentale et conception physiologique mène donc logiquement, à la Renaissance, à une comparaison très fréquente entre reproduction sexuelle et reproduction mécanique via la nouvelle technique de l'imprimerie (de Grazia 74). Il n'est donc nullement surprenant que se développent à la même période des alphabets anthropomorphiques tel le fameux *Menschenalphabet* de Peter Flötner (1534) dans lequel chaque lettre est formée par un ou deux corps humains (la plupart nus) adoptant pour nombre d'entre eux des poses suggestives (de Grazia 89). Dans *Love's Labour's Lost*, la métaphore de l'homme lettré (« you two are book-men », 4.2.31 ; « are you not lettered ? », 5.1.39) prend un sens littéral quand Nathaniel explique pourquoi l'esprit de Dull est désespérément stérile : « He hath not eat paper, as it were ; he hath not drunk ink » (4.2.24). Dull, figure de l'Ignorance, est donc couvert de fautes d'impression, d'orthographe et de grammaire (« O thou monster Ignorance, how deformed dost thou look ! », 20). À cette stérilité s'oppose la prétendue fertilité d'un Holofernes (« those parts that do fructify in us », 4.2.26-27), éminent spécialiste de l'alphabet (« he teaches boys the hornbook », 5.1.40) : ce dernier joue le jeu avec Moth (5.1.40-48) avant de le traiter de consonne

(« thou consonant », 44), c'est-à-dire d'esprit stérile et inexistant, la consonne n'étant rien sans la voyelle¹². Moth perçoit parfaitement le lien qui unit ces images de fertilité mentale à une forme plus physiologique d'engendrement et ne manque donc pas de faire le jeu de mots attendu sur « hornbok » en coiffant Holofernes, l'homme soi-disant lettré, de cornes de cocu (« with the horn on his head », 41). Car dans les faits, le pédant n'est que stérilité : on ne peut que rapprocher les « barren plants » évoquées par Holofernes (les hommes non lettrés selon lui) des « barren tasks » mentionnées plus tôt par Berowne (les hommes trop lettrés). La véritable fertilité n'est donc certainement pas celle du pédant, dont l'esprit tourne à vide et ne communique avec personne : l'obsession d'Holofernes pour les synonymes est une forme d'onanisme intellectuel qui n'engendre rien sinon sa propre vanité. Loin de donner naissance à quoi que ce soit, Holofernes finit par symboliser la vacuité (« thou hast no face », 5.2.594 ; « a death's face on a ring », 598 ; « the face of an old Roman coin, scarce seen », 599). Les personnages féminins de la pièce ont, contrairement aux hommes, une sorte de méfiance instinctive vis-à-vis de la rhétorique et des *conceits* de leurs galants, hommes trop lettrés pour être tout à fait honnêtes et dont l'amour pourrait bien finir noyé sous un flot d'encre qui étoufferait jusqu'à Cupidon lui-même :

As much love in rhyme
As would be crammed up in a sheet of paper,
Writ o'both sides the leaf, margin and all,
That he was fain to seal on Cupid's name. (5.2.6-9)¹³

Aussi s'amuse-t-elles, à la fois moqueuses et ravies, de la manière dont leurs prétendants les transforment en textes à lire :

ROSALINE [...] O, he hath drawn my picture in his letter !
PRINCESS Anything like ?
ROSALINE Much in the letters, nothing in the praise.
PRINCESS Beauteous as ink : a good conclusion.
KATHERINE Fair as a text B in a copy-book.
ROSALINE 'Ware pencils, ho. Let me not die your debtor,
My red dominical, my golden letter.

¹² On songe ici à l'insulte de *King Lear* : « thou whoreson Z, thou unnecessary letter », 2.2.63.

¹³ On remarquera au passage que l'image du sceau est fréquemment associée à l'idée de conception (de Grazia 75-76).

O, that your face were not so full of O's ! (5.2.38-45)

Les implications érotiques du « plaisir du texte », pour reprendre l'expression de Roland Barthes, sont soulignées dans ce passage par la métaphore phallique du pinceau, le jeu sur les deux sens de « die », qui renvoie non seulement à la mort mais aussi à la petite mort, et le symbolisme de la lettre « O », marque de la petite vérole (Carroll 141 note 45) mais aussi allusion au sexe de la femme (Partridge 21-22).

L'excès de lettres (dans tous les sens du mot) peut néanmoins ne rien engendrer et mener à une forme d'avortement spontané, telle la lettre de Berowne à Rosaline, « a letter [...] which [...] hath miscarried » (4.2.122-124). Les protagonistes masculins, pourtant, sont persuadés que leur maniement des lettres leur permettra de parvenir à leurs fins. Il convient donc à présent d'examiner le passage de l'engendrement à l'enfantement. Dès le début de la pièce, nous l'avons vu, Berowne affirme que l'esprit nourri de livres est stérile ; ce qui ne l'empêche nullement, à l'instar de ses compagnons, d'user et d'abuser de son esprit de fin lettré afin de séduire Rosaline, qui ne manquera pas de souligner l'incohérence flagrante de sa démarche. Nous avons décrit plus haut, en citant Robert J. Bauer, le processus qui mène de la perception à la conception et enfin à la naissance de l'œuvre d'art, processus illustré à plusieurs reprises dans *Love's Labour's Lost* : l'esprit de l'homme perçoit la beauté de la femme, en conçoit de l'amour et accouche d'un sonnet ou d'une lettre enflammée¹⁴. La création est donc une forme de procréation, comme le souligne sans le savoir Armado quand il annonce « I shall turn sonnet » (1.2.149-150)¹⁵ avant de poursuivre « devise, wit ; write, pen ; for I am for whole volumes in folio » (150-151) : on voit bien ici le passage de la conception (« devise ») à la création (« write »). Comme le souligne Jay L. Halio, nous rappelant la métaphore filée par Holofernes :

Renaissance writers [...] had recourse to an alternative metaphor of the imagination as a fertile womb awaiting stimulation, or impregnation (usually from some external source), ready to begin its work of forming "shapes" or

¹⁴ « Although the *conchetto* itself was deemed a strictly spiritual entity, it had to rely both for its origin and execution upon matter and sensation », Bauer 285.

¹⁵ Phrase que l'on peut comprendre comme « je vais écrire des sonnets » mais aussi comme « je vais me transformer en sonnet », comme si Armado accouchait d'un autre lui-même.

“fantasies”. (Hence the frequent mention, even today, of the imagination as “teeming”). (456)

C’est, significativement, à l’ombre d’un arbre (« sweet leaves, shade folly », 4.3.36), symbole de vie et de fertilité (Gélis *passim*)¹⁶ que les amoureux accouchent de leurs sonnets dans la scène 3 de l’acte 4¹⁷.

La fin de la pièce est connue pour remettre en cause le dénouement comique traditionnel résumé par la formule d’Armado, « the catastrophe is a nuptial » (4.1.70-71). Les galants ont trop abusé de leur esprit et de leur rhétorique pour engendrer autre chose que du vide, un vide pris avec légèreté jusqu’à ce que la mort fasse irruption dans cet univers artificiel par la bouche de Marcadé, qui l’annonce en aussi peu de mots qu’il est possible de le faire. Le contraste est total entre le feu d’artifice intellectuel et verbal qui a dominé jusque-là sur le mode festif (« a great feast of languages », 5.1.32) et le laconisme du messenger venu de France (5.2.694-695). La pièce prend alors une autre dimension en ramenant brutalement ses protagonistes dans le monde de la réalité, en faisant éclater la bulle dans laquelle tous évoluaient – celle de l’esprit, des mots, du *conceit*. Plus exactement, ce sont deux réalités pleinement corporelles qui sont à l’origine de ce basculement et qui se succèdent très rapidement : car l’annonce de la mort du roi de France est immédiatement précédée de celle de la grossesse de Jaquenetta (5.2.654-661), comme pour rappeler à quel point naissance et mort ont toujours partie liée à l’époque, toute grossesse mettant en jeu deux vies : celle de la mère et celle de l’enfant¹⁸. Les mots de Navarre évoquant « the mourning brow of progeny » (5.2.718) se font l’écho de ce lien très fort. La pièce restera donc en suspens, ce qui n’empêche nullement la question de la conception de rester centrale jusqu’à la fin. En effet, quand Rosaline annonce sa pénitence à Berowne, ce qu’elle dépeint est un esprit fertile (« your fruitful brain », 5.2.815) mais mal employé car il n’y pousse que de l’absinthe, plante qu’il faudrait en arracher (« to weed this

¹⁶ « It was a common conceit in religious writing, as well as in literature and folklore, that the woman was like a tree or a vegetable, her offspring the fruit of her womb. God was a gardener and with his husbandmen on earth (husbands indeed), set out to shape the branches and tend the vine », Cressy 18.

¹⁷ Mary Prior cite ces vers de Mary Carey : « I am a Branch of the Vine, purge me therefore ; / Father, more Fruit to bring then heretofore », Fildes 189.

¹⁸ « Every stage of the childbirth experience exposed the woman’s vulnerability and summoned intimations of mortality », Cressy 28. Voir également Gélis 327-351 et Fildes 47-49.

wormwood », 815). On peut supposer par ailleurs que, les propriétés abortives de l'absinthe étant connues depuis l'Antiquité (Gélis 393), Rosaline n'évoque peut-être pas cette plante par hasard. La pénitence qu'elle impose à son prétendant a pour but de permettre à cet esprit fertile d'engendrer autre chose que « comparaisons et ironies blessantes » (Malaplate) (« comparisons and wounding flouts », 5.2.812). À terme, la fertilité dévoyée de l'esprit de Berowne, « whose influence is *begot* of that loose grace / Which shallow laughing hearers give to fools » (827-828, c'est moi qui souligne) sera peut-être réformée (« your reformation », 837) pour donner naissance à un autre Berowne. L'incertitude demeure pourtant jusqu'au bout et la pièce s'achève sur une note douce-amère. Car les chansons finales du Printemps et de l'Hiver, si elles rappellent le cycle des saisons et donc le cycle ininterrompu de la mort et de la renaissance (Gélis 29), en inversent également la symbolique traditionnelle. D'une part, elles permettent de mettre en évidence la structure circulaire de la pièce en opposant le printemps, associé à la fertilité, et l'hiver, associé à la stérilité, ce qui nous ramène aux paroles de Berowne au début de la pièce : « At Christmas I no more desire a rose / Than wish a snow in May's new-fangled shows, / But like of each thing that in season grows » (1.1.105-107). Mais d'autre part, l'hiver apparaît plus serein que le printemps, caractérisé par le malaise induit par le chant du coucou (McLay) : la naissance évoquée à demi-mot dans la chanson du Printemps est celle, monstrueuse, de la bête à cornes qu'est le cocu (« "Cuckoo ! / Cuckoo, cuckoo !" O word of fear, / Unpleasing to a married ear », 865-867, 874-876)¹⁹.

Love's Labour's Lost est donc une pièce en suspens, une comédie à l'issue incertaine qui inscrit sans cesse au cœur de ses préoccupations la question de la conception. Ce motif pourrait aisément passer inaperçu tant la pièce est avant tout célèbre pour sa virtuosité verbale et pour ses questionnements sur la nature et la fonction du langage, points sur lesquels la critique s'est toujours volontiers attardée et qui contribuent à sa réputation de pièce difficile à mettre en scène. Pourtant, parce que la rhétorique y est sans cesse mise en abyme, le désir y apparaît aussi central que les jeux de l'esprit (Carroll 1-4) et l'importance des scènes métathéâtrales qui la jalonnent (scène des sonnets, 4.3 ; masque des Moscovites, 5.2 ; spectacle des Neuf Preux, 5.2) (Carroll 13-22) nous

¹⁹ Cette même naissance monstrueuse est déjà évoquée plus haut par Boyet : « Hang me by the neck if horns that year *miscarry* », 4.1.105 (c'est moi qui souligne).

rappelle sans cesse que le théâtre, loin de n'être qu'un texte désincarné, doit avant tout viser à créer un équilibre parfait entre l'esprit, le texte et le corps des acteurs.

Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista. *L'Art d'édifier*, trad. Pierre Caye et Françoise Choay. Paris : Seuil, 2004.
- BARIDON, Michel. *Les Jardins : Paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- BAUER, Robert J. « A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance ». *Journal of the History of Ideas* 31.2 (1970) : 281-288.
- CRESSY, David. *Birth, Marriage and Death. Ritual, Religion, and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England* (1997). Oxford : Oxford University Press, 1999.
- DE GRAZIA, Margreta. « Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes ». *Alternative Shakespeares*. Éd. Terence HAWKES. Londres et New York : Routledge, 1996, vol. 2 : 63-94.
- ERIKSEN, Roy. *The Building in the Text. Alberti to Shakespeare and Milton*. University Park, Pa : Pennsylvania State University Press, 2000.
- FILDES, Valerie éd. *Women as Mothers in Pre-Industrial England*. Londres et New York : Routledge, 1990.
- GELIS, Jacques. *L'Arbre et le fruit. La Naissance dans l'Occident moderne XVI^e-XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1984.
- HALIO, Jay L. « The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of Imagination ». *Neophilologus* 50.1 (1966) : 454-461.
- McLAY, Catherine. « The Dialogues of Spring and Winter : A Key to the Unity of *Love's Labour's Lost* ». *Shakespeare Quarterly* 18.2 (1967) : 119-127.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard, 1989.
- PARTRIDGE, Eric. *Shakespeare's Bawdy* (1947). Londres et New York : Routledge, 1968.
- REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1992-1998.

- SHAKESPEARE, William. *Love's Labour's Lost*, éd. William C. Carroll. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- . *Peines d'amour perdues*, trad. Jean Malaplate. Paris : Robert Laffont, 2000.
- . *Complete Works*, eds. Stanley Wells et Gary Taylor. Oxford : Clarendon Press, 1988.
- TIGNER, Amy L. « *The Winter's Tale: Gardens and the Marvels of Transformation* ». *English Literary Renaissance* 36 (2006) : 114-134.
- VAN ZUYLEN, Gabrielle. *Tous les jardins du monde*. Paris : Gallimard, 1994.
- WESTLUND, Joseph. « *Fancy and Achievement in Love's Labour's Lost* ». *Shakespeare Quarterly* 18.1 (1967) : 37-46.

